

# GALDOS Y BALZAC

POR

FRANCISCO C. LACOSTA

## INTRODUCCIÓN

La gran polémica literaria española del siglo pasado se centró en una inclinación hacia el realismo sopesada por otra de tradicionalismo. «La cuestión del siglo» puede fijarse a partir de la segunda mitad de tal siglo XIX, y dio lugar a los más embravecidos combates novelescos y epistolarios de toda la época.

Las raíces del conflicto procedían de la vecina Francia, donde la teoría realista empezaba a causar furores después de que la escuela romántica pasó a mejor vida. Uno de los escritores más prolíficos fue Honorato de Balzac, que a su figura gigantesca unía una mente altamente productiva, cualidad ésta aplicable también a su colega hispano.

Aparte de explorar el mundo de las discusiones Galdós contra Pereda, vamos a resaltar algunas cualidades comunes a los dos grandes escritores español y franco.

La calidad de Benito Pérez Galdós como autor ha sido ya de sobra explicada por una buena reserva de críticos. Apuntemos, sin embargo, que al tiempo de sus triunfos literarios en Madrid, ya hacía algún tiempo que había dejado su nativa Canarias (de la que nunca escribió nada), se encerró en su soltería como si fuese una torre de marfil, dedicado por entero a sus escritos y fulminó la sociedad española con sus diatribas literarias.

Su genio creativo fue único, un directo sucesor de Cervantes, como se le ha considerado, pero algunas de sus ideas son causa común de esa revolución industrial que tuvo lugar en la Europa del siglo pasado. Esa es una de las causas del realismo como escuela literaria a la que se adaptó concienzudamente Balzac. La unión ideológica entre ambos escritores es un lógico producto de tales tiempos, sin precisión de que uno en particular siguiera la estela del otro. Ambos, en este caso preciso, siguen su propia ruta.

Las largas horas de escritura en Galdós nos ha producido una novelaría cuantiosa. Lo propio ocurre en el mundo de la ficción de Balzac. Podríamos esbozar que una causa primordial de ambos escri-

tores pudo ser la nostalgia de un mundo mejor, la reforma de una sociedad que consideraron caduca; la ambición y la generosidad son temas que entran libremente en sus libros.

Aunque la novela galdosiana no empezó a mostrar fuerza expositora de tesis hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, después de ser ampliamente conocido su colega francés, hay que reconocer que las fuentes españolas se derivan por completo de la situación caótica del país. Los principios generales estaban allí, sólo quedaba aplicarlos. El principio en Pérez Galdós lo fue sin una guía apropiada: no se halla un análisis empírico de sus futuras tesis. La dignidad de su novela de «pulpito» empezó a revelarse cuando ya la *Comedia humana* era ampliamente conocida.

Aquí nos enfrentamos a otra cuestión del siglo, esa posible influencia balzaquiana en Galdós reconocida por unos y negada por otros. El crítico Berkowitz, en su estudio sobre *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, trata de clasificar a los escritores, cuya obra pudo ejercer alguna influencia sobre el autor español. Aparte de distinguir derivaciones generales desde un Cervantes hasta puntualizar más en un Dostoievsky o un Dickens, llega por fin a citar un suelo fértil, cuya cosecha pudo haber pasado allende las fronteras. Cualquiera que sea el valor de estas asimilaciones, de hecho discutibles, es curioso que reflejan un punto de vista seguido por otros críticos, el de una cierta influencia del escritor francés sobre su colega hispano. Esta aseveración, aunque seguida por varios, difiere del Galdós libre de todo influjo literario, presentada por los galdosianos, en que resaltan las ricas fuentes imaginativas basadas en un profundo espíritu de observación. Sus libros son el resultado de un lector insaciable que poseyó en grado sumo la habilidad de crear un *melting pot* de la sociedad, matritense en especial, de finales del siglo anterior.

En la biblioteca de don Benito, rica asimismo en títulos foráneos, se encuentran las obras completas de Balzac. Esto no es ninguna sorpresa, pues ya es un hecho conocido que en uno de sus viajes a París Galdós se entusiasmó con la novelaría completa del escritor francés.

Se conoce también la influencia francesa en la literatura española, dejando aparte el lejano período post Siglo de Oro y la escuela romántica, para llegar al realismo y naturalismo de fines del siglo XIX. Con más precisión, Pérez Galdós, en sus diferentes viajes a la capital francesa, se saturó en especial del gran Honorato.

Pero nuestro autor no fue un hombre de letras satélite de nadie, que en aquel tiempo era lo habitual en particular de la ya citada

Francia, dictadora entonces del mundo de la inteligencia. Galdós era muy amigo de ese país, pero a eso se redujo todo.

Los dos fueron los novelistas de la gran humanidad que vive su existencia cotidiana llena del profundo sentido de su país y de su tiempo. El gran héroe, que es igual en todas partes y en todo el mundo, no les interesaba como no fuera por el otro lado, por el no heroico, por el que pudiéramos llamar reverso doméstico. El gran mérito es el de habernos enseñado ese reverso vulgar de cada personaje solemne, que los demás no ven y que ellos conocían en gran parte, porque conocían asimismo profundamente la historia de sus naciones; pero, sobre todo, porque su repertorio de datos, de vidas íntimas, de los reflejos sociales, de las virtudes y los defectos de la existencia media de sus contemporáneos no tenía fin, y con certera intuición adivinaban todo lo que había de humano y vulgar barro en el esqueleto que sustentaba al gran protagonista, llamárase Araceli o Rastignac.

Y ahí podemos terminar esa diatriba literaria, galardonando a don Benito con la afirmación de una novelería propia, aunque entre en la secuela temática del autor de la *Comedia*.

Un breve encasillado nos hará ver esta coincidencia de postulados; Balzac, tomando el título de «comedia» (derivado de Dante), la divide en «études des mœurs, philosophiques, analytiques». Es así que encontramos en su obra gigantesca tres momentos distintos:

1. La observación de la moral y la descripción de un estado social.
2. Un análisis filosófico de las fuerzas psicológicas, sociales y tal vez metafísicas que explican los estados observados.
3. Una verdadera ética analítica que se preocupa de revelar entre estas diversas fuerzas buenas y malas que pertenecen a una serie de principios.

En una interesante carta de Balzac a madame Hanska, vuelve él a esta distinción de tres cimientos en su obra, conectándolos a las tres grandes divisiones de la *Comedia Humana*:

1. Estudios de costumbres; todos los efectos sociales, los sentimientos y sus juegos.
2. Estudios filosóficos; el porqué de los sentimientos.
3. Estudios analíticos; los principios.

Este plan va de lo concreto a lo abstracto, típico de Balzac. Sin embargo, en una nota del manuscrito de *Eugénie Grandet* (París: Bibliothèque Morgan, 1833), el autor hizo un borrador de un plan directamente opuesto:

1. Estudios anatómicos sobre el estado social.
2. Estudios filosóficos.
3. Estudios de moral.

Mas el encuadrado primero predomina.

Notemos ahora la división galdosiana; el autor simplemente subdivide su obra en «novelas de la primera época» y «novelas contemporáneas». Pero lo concreto se hace necesidad; dejando aparte la también sencilla división de *Episodios Nacionales*, *Novelas*, *Teatro*, *Varia*, Hurtado y Palencia, en su *Historia general de la literatura española*, comprenden las novelas de Galdós (punto cumbre similar a Balzac), en:

1. Novelas idealistas, de tesis y tendencia social.
2. Novelas naturalistas.
3. Novelas realistas.
4. Novelas de tipo de las de Tolstoi.

Federico Carlos Sainz de Robles, en su introducción a las *Obras completas* de Pérez Galdós (Madrid: Aguilar, 1950), discutiendo tal subdivisión—falta de naturalismo *per se* en la obra galdosiana, y el hecho de ser ya Galdós un escritor consagrado cuando se familiarizó con la producción del ruso—, prefiere el agrupamiento siguiente de Gutiérrez Gamero y de Laiglesia reflejando la aproximación analítica del autor francés:

1. Novelas surgidas a impulso de la preocupación religiosa.
2. Novelas que tienden a pintar y describir la sociedad madrileña de su tiempo.
3. Novelas en las que se proyecta la sombra de lo ultraterreno en los conflictos de la vida humana.
4. Novelas simbólicas y fantásticas.
5. Novelas psicológicas.

Con estos cimientos en marcha falta ahora observar los puntos de contacto y de diferencia entre ambos genios.

## ESCENARIO

Partamos de la siguiente premisa, la coincidencia del ambiente es abrumadora. La época, lugar, acción, ambiente en general, son «tres unidades» tanto balzaquianas como galdosianas que se centran en un común denominador, el influjo social sobre el individuo.

Se dice que una novela debe tener como principio una «historia de pasión», una trama de «obstáculos incalculables» que deben ser

abatidos por la «fuerza del heroísmo», la «violencia del amor», o por la «pasión de sus personajes». Una casi definición que podría aplicarse a la mayoría de las escuelas literarias dentro de este género. Pero en los dos autores citados estas emociones siguen un camino determinado, empezando por la presentación de un problema, complicándolo y terminándolo en un desenlace infeliz en la mayoría de las situaciones.

Estamos lejos de presentar el tipo de la novela romántica que prevaleció en el mismo siglo y que atenazó una audiencia con efecto de droga. El sentido crítico de estos autores está diametralmente opuesto a la corriente literaria de los mil ochocientos treinta y cuarenta, decidiendo que sus tópicos debían reflejar unas ideas cuyos resultados podrían constatarse como menos *mouchoir mouillé* y más tesis. En otras palabras, suplantando la melancólica reflexión por la catarsis de una nueva cultura producto del reflejo del ambiente de la revolución industrial.

Benito Pérez Galdós no pensó en la novela como una droga. Usó este género en un machamartillo de excitantes teorías-sueños (cualidad que asimismo puede aplicarse al opio, pongamos por caso), mas la reacción del adicto, el lector, está muy lejos de la depresión moral. La catarsis aquí ha llegado por el contrario al punto cumbre. Los dos escritores coinciden en una novelaría que nos viene en oleadas de poder creciente; la novela que considera los méritos o deméritos de la sociedad como instrumentos del bien o del mal para el individuo en particular, y de los cuales se deriva una moral que puede beneficiar a la humanidad. He ahí la novela de tesis, tan rica en la obra galdosiana.

Pasando a un plano más directo vemos en el escritor hispano como un representante del artista literario. Las escenas, costumbres, personajes, ideas, todo gira en el tiovivo de un círculo vicioso tomado del natural topográfico de Madrid o del París de Balzac. El ojo inquisitivo de estos observadores tiene como resolución descubrir un material situado en la época presente (de sus tiempos). Vemos a través de sus producciones como en un paciente abierto en una sala de operaciones por un hábil bisturí; lo canceroso está vívido, corresponde al lector el extirparlo.

En su análisis crítico de lo social, Pérez Galdós defiende su derecho como tal crítico a discutir unos temas cuyas deficiencias morales quedan igualmente condenadas en *César Birotteau*, por ejemplo. El crítico-novelistas expresa su libertad de acción al máximo; sus historias pasionales están aquí definitivamente delineadas, los obstáculos incalculables y la fuerza del heroísmo ejemplifican un estético punto de vista de

crítica constructiva. Todo reproduce un retrato social retocado y, por ende, embellecido.

Balzac, en *César*, ostensiblemente demuestra la actualidad, casi un *approach* científico a un estudio tomado del natural. La historia es un canto a la épica inacabable de los sentimientos humanos sin esa melodramatización de la novelería romantizante. César es un tipo de residente parisino como cientos otros; sin embargo, parece que se nos describe «así» por primera vez, una excelente pintura de un hombre de negocios, al que podríamos parangonar a León Roch, pongamos por caso, de esa siempre latente burguesía naciente en tal período. En ambos casos, excluyendo por un momento lo religioso en *La familia de León Roch*, en las dos novelas no son sólo los colores y contrastes los que se nos presentan en perfecta consonancia con la armonía del arte, sino una visualización que alcanza hasta el detalle de lo microscópico. Estas «scènes de la vie parisienne» tienen su exacta contrapartida en el artista español. Lo matritense es piedra de toque en Galdós; un ejemplo entre muchos lo hallamos en *La desheredada*. Los puntos de contacto se aúnan una vez más al presentar un conglomerado de personajes entre la miseria prolífica de estas dos urbes. Esto merece atención en otra idea subderivada; la mescolanza de honestidad y corrupción entre los habitantes de las dos metrópolis. Esta yuxtaposición la estimamos de alto valor objetivo, artístico, no de otra manera podría amalgamarse lo inocente y lo criminal, lo vicioso y lo virtuoso, no en contraste exagerado, sino en «sketches» de una vívida actualidad.

*Père Goriot*, cuyo héroe podría describirse como un Lear parisiense, es una obra mucho más conocida que *César*, tal vez por ser superior en fidelidad de delineación, aunque inferior en desarrollo de argumento. Las conocidas escenas en la casa de huéspedes están dibujadas con una exactitud minuciosa, como la de un pintor plasmando el detalle realista, crítico, casi irónico, que encontramos en un Brueghel. Esta pintura de lo decadentista del disoluto París aparece con expresividad propia en *La desheredada*, ya citada; en *Misericordia*; en el ciclo de los *Torquemadas*, y en tantas obras galdosianas más.

Otro ejemplo del escritor allende las fronteras. En *Eugénie Grandet*, se nos muestran habilidosamente otras escenas de la vida provincial. Galdós, aunque se centró tenazmente a su Madrid adoptivo y adaptado, se escapa alguna que otra vez a dibujar lo provinciano, *Angel Guerra*, con su Toledo chismorreante y anacrónico entre tanta gloria sería un ejemplo gráfico de esa similitud a su colega francés.

Este superrealismo, en realidad una deformación romántica, es típico en los dos escritores. Ambos cantan lo aventurero de las ciu-

dades de sus tiempos, con sus contrastes de palacios y casuchas, pero estas aventuras, una vez más, están encaminadas a predicar la compasión y el remedio hacia los miserables, acusando a los infractores, con énfasis de tesis en los últimos y de tema en los primeros, más allá de aquel «nouvel art Chrétien» de un Víctor Hugo, citemos por caso.

La ciudad misma juega un papel de suma importancia en ambas obras. Es a veces el héroe, o por mejor decir, el antihéroe. Es este fondo urbano el que se presenta con una típica fiebre descriptiva, siempre más acusada en Galdós, su eterno Madrid.

En la obra balzaquiana también domina el clima urbano, la capital o la ciudad provincial forman el cuadro de la mayoría de sus novelas. Y es que la tragedia del hombre contemporáneo se desarrolla en la ciudad; es allí, sobre todo, donde se encuentran las grandes obras de ese siglo XIX hijo del progreso, desde Dickens y Dostoiévsky hasta Balzac y Galdós, los cuatro grandes pilares de la literatura europea de sus días. La lucha y la inquietud de sus autores se reflejan en los contrastes, los conflictos materiales y morales que resultan mucho más intensos en la atmósfera enfebrecida de la ciudad, es aquí donde se puede observar en todo detalle la viva psicología del hombre aprisionado por la multitud, del hombre aprisionando a otros hombres. El tema del pueblito cuspide de buenas cualidades resulta desdibujado, sus moradores irrealizados; el *bon sauvage* y *Peñas arriba* pasan a mejor vida al lado de esas grandes pasiones reflejadas por esos grandes maestros del intelecto humano.

París, en la obra de Honorato, es una multitud de cosas; es la descripción minuciosa de una calle, de un barrio, de sus habitantes, la acumulación masiva de detalles físicos, técnicos, históricos, es la fisiología de la ciudad y su influencia sobre los seres humanos. Es asimismo la demostración de esta relación casi mecánica de causa a efecto, de este determinismo que fue tan caro al gran Balzac. A veces, pero raramente, surge la vasta imagen del alma colectiva y monstruosa de la ciudad.

Madrid, para Galdós, es a la vez mucho más y mucho menos. Se puede comparar, por ejemplo, la descripción de la casa de Baldomero Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*, a la de Torquemada. Tomadas aisladamente las dos citas parece que pueda ser justificado el punto de vista en común; la descripción de dos familias. Pero es falsear la comparación el examinar una parte aislada. Así se podrían encontrar en Pérez Galdós cientos de pasajes del mismo tono. De hecho, esta descripción sugiere menos una reminiscencia de Balzac que la atmósfera de Madrid, como tan bien nos la hace sentir Galdós.

Es imposible separarle de Madrid, donde su alma se impregna e impregna el todo. Para él Madrid es España entera, su amiga y enemiga, su enfermedad y su remedio. Esta interpretación de la capital es excepcional, más que en ningún otro autor (en especial uno que no es «nativo»), la villa del oso y del madroño aparece en las letras españolas como un monumento de pujanza y de victoria, habiendo llegado a ser en la obra galdosiana la síntesis geográfica de toda su existencia.

En el francés, igualmente, una casa con frecuencia explica las costumbres y representa las ideas de toda una clase social; por ejemplo, la casona de los Cormon en Alençon (*La Vieille Fille*). En *Les Employés*, Balzac vuelve al mismo tema explicando con detalle que los personajes hacen cosas sin darse cuenta, acciones derivadas de las circunstancias urbanas o rurales. Están identificados con la natura ciudadana y la naturaleza campesina, compenetrándose en ella y reflejándose en su vida individual.

Y partiendo de estos principios, la natura para un empleado es su pupitre, horizonte de libros, polvo, tinta, techos grises. Se comprende la tendencia del medio ambiente y su efecto destructivo. En una forma general, Balzac busca para sus dramas un encuadrado apropiado, y cada vez se nos explican sus personajes por el medio en que se desenvuelven. París, por tanto, es un teatro bien indicado para monomaníacos, como Hulot, Vautrin; o para los ambiciosos, como Rastignac, du Tillet, Nucingen. Se nota también que sus avaros provincianos, Grandet, Hochond, Rigou, Séchard, se distinguen netamente de sus «colegas» parisinos Gobseck, Gigonnet, Samanon, Vauvinet. Es el medio ambiente el que explica en gran parte estas diferencias.

Estas fuerzas naturales-antinaturales son a la vez causa y efecto. La casa, una vez más, influye sobre las costumbres, moldeando el carácter, el gusto, los hábitos de las personas; en esas siniestras e implacables casas la intolerancia se trasluce en los muebles, en los cuadros, etc.

Igualmente, en las primeras páginas de *Père Goriot*, su autor traza un retrato pintoresco de la viuda Vauquer en un proceso de personajugar. Este escritor señala también la influencia del «momento», tipos y acciones característicos de su época. Hay, es cierto, algunos representantes de *l'ancien régime*, el barón du Guénic, el marqués d'Esgrignon, pero son sólo trazos entre la batahola de personajes de su tiempo. Unos tiempos revolucionarios, desorganizados entre la ambición y la falta de escrúpulo, adoradores del «becerro de oro».

Al lado de esas influencias del medio ambiente, educación, etc., hay, además, otras que modifican tanto lo físico como lo moral. Ampliemos la del oficio. Al principio de la novela *Cousin Pons*, Balzac



apunta que la mayoría de los observadores de la natura social pueden adivinar la profesión de un tipo al verle venir. La costumbre de sentarse, por ejemplo, modifica el cuerpo. En una de sus *Esquisses parisiennes*, denota la transformación de un empleado alegre, sonrosado, delgado y espiritual, en un notario; es decir, en un hombre gordo y bajo, vestido de negro, siempre atiesado y, sobre todo, pretendiendo darse importancia. (*Obras diversas*).

Hasta el alimento es materia de análisis, pues los destinos de un pueblo dependen de su nutrición. Los cereales han creado las gentes artistas. (*Ibid.*)

La simpática escena de Fortunata sorbiéndose un huevo cuando la conoce Juanito Santa Cruz, podría considerarse como un botón de muestra de este cuidado, por el detalle del análisis de estos artistas, que descienden hasta lo inverosímil para puntualizarnos detalles del ambiente.

Todas estas causas se agitan a nuestro alrededor de una manera mediata o inmediata, y actúan sobre nuestros actos, o nos predisponen a tal o cual hecho. Así otra causa importante en la obra de Honorato de Balzac es el azar. Es por azar que el barón Hulot reencontra a madame Marneffe. Acaban de echarle a la puerta, Josépha, y conscientemente o no busca una nueva amante. Es por azar que se encuentra a una pérfida mujer, por lo que toda idea de mejoramiento de sus vicios queda descartada. (*Cousine Bette.*)

Es también por azar que Remonencq se da cuenta del valor inapreciable de la colección Pons. Este azar va a desencadenar sobre el viejo músico todas las persecuciones habidas y por haber. (*Cousin Pons.*)

Es por azar que Balthazar Claès reencontra a Adam de Wierchowonia, el hidalgo polaco que le lanzará a la búsqueda del absoluto. (*Recherche de l'Absolu.*)

Este azar, dentro de un marco ambientado, pasa la frontera y sigue a Fortunata, cítese como caso, en todos sus dimes y diretes con su amante. O a la Rufete en la busca por su absoluto, la riqueza nobiliaria. O al chiflado Bailón, en sus diatribas filosóficas con Torquemada, y así *ad infinitum*.

Pero éstas no son teorías deterministas (aunque Balzac se apoyó en ellas más que en el caso del hispano). Lo que parece azar es, en realidad, la vida misma. Tampoco sirve de clave a las pasiones, más bien las secunda, o por lo menos es como un punto básico de su evolución. Es como una suerte de fatalismo, algo inevitable. No superstición, sino, una vez más, la formidable corriente del escenario-vida.

Considerado todo en conjunto, hay más lógica en las novelarías de ambos que en muchos de sus contemporáneos, y, por supuesto, que en los de esa era romántica, sus directos antepasados.

En otra idea derivada, ¿hay en tal ambiente muestras de freudiano? Al comenzar a leer *César Birotteau* encontramos a la perfumista despertándose sobresaltada en medio de un sueño espantoso. Se aparece a sí misma vestida en harapos, abriendo la puerta de su tienda con una mano arrugada y seca, al mismo tiempo que pide limosna. Luego busca a su marido, pero no está allí, pues fue a tomar las medidas de su apartamento. Birotteau, más tarde, le expone sus proyectos, y en la discusión que se entabla entre los dos a propósito de este asunto, ella le predice todo lo que les va a llegar; es decir, los hechos más principales que constituyen la intriga de la novela.

También al principio de la *Cousine Bette* hallamos este giro literario. Madame Hulov ve asimismo a su esposo declinando de día en día gradualmente, hasta que se hunde en el barro social.

Esta situación «psicoanalítica» de complejos soñados o reales aparece profusamente en Galdós, María Egipcíaca, Jacinta, u otro chiflado más, Maximiliano, parecen víctimas crónicas del diván psiquiátrico. La respuesta a la intuición freudiana en los dos autores cabría centrarla en la influencia del lugar sobre sus personajes. Lo intuitivo es mera realidad pasada por los poderes observadores de esas mentes creativas, esa realidad social, ambición o religión, para citar dos aspectos, que afecta con detalle fotográfico al escenario físico y moral. La violencia determinada de la jungla de asfalto sobre el individuo coincide en efectos con esa novela de la tierra, para citar un término comparativo, cuya vorágine engulle a todo personaje.

De nuevo, las tres unidades en unos retazos de vidas encuadradas en un ambiente malsano, aunque sin hundirse en el naturalismo zulesco.

## PERSONAJES

Una de las fuerzas piramidales de Benito Pérez Galdós y Honorato de Balzac se centra en los personajes. Paralelos en ideas y también dentro del génesis creativo de un Dickens o un Dostoievsky, se lanzaron a desarrollar una teoría justificando la verdad social en ficción para reflejarse de nuevo en verdad o mensaje. Es como una estrategia de atacar lo intenso-objetivo-maldad pasándolo bajo el yugo de lo subjetivo-novelesco para lograr un resultado de bondad-objetiva-creadora. El primer proceso, la corrupción de ciertos ejemplares de la

sociedad liberal del siglo pasado, queda expuesto a la reacción simbiótica del cruce de unos agentes nefastos por la probeta del creador, o segundo proceso, quedando como resultado un nuevo subproducto purificado derivación del antecedente. El artista objetivo podría definirse como representante genuino del arte, dado que el arte es por esencia objetivo en la acepción clásica de la palabra. Cervantes (directo antepasado literario de Pérez Galdós), sería el ejemplo de esta premisa al presentarnos unos personajes en un ambiente inadornado de símbolos imprecisos, y sí de unas impresiones coloristas supremo toque de la verdad objetiva. Tanto Galdós como su colega francés aplican este principio a rajatabla, pero más que la localización nos interesa en los dos genios esa presentación de una grandiosa figura central, como esas opulentas señoras de Rubens de las que la serie de María de Médicis podría ser un botón de muestra, figuras que son el foco de todo el cuadro novelístico.

Entrando en nombres precisos confrontemos al prestamista de *Eugénie*, busca y rebusca de un solo fin, una personificación del *gold-lust*, que aparece magistralmente presentado en una figura de la novela *Torquemada en la hoguera*, don Francisco el Peor. Podemos deducir que la habilidad descriptiva de Galdós y de Balzac corren parejas en estas *tranches de vie* tan realísticas que las leemos, valga la expresión común, a renglón seguido.

Pero la atracción no significa necesariamente derivación; los dos son genios creativos dentro de su propia esfera, y aplica a ambos una especie de definición cuantitativa y cualitativa: los dos grandes autores, son el producto de haber creado unos personajes con alma universal. Va más allá del espíritu de la época, es como el resultado de siglos de civilización humana resultantes en un producto único, unos corazones humanos diseccionados hasta presentarnos la última partícula de sus sentimientos.

Para los dos creadores la naturaleza introspectiva de sus impresiones novelísticas es un concepto más importante que el mundo exterior. O sea el exterior macrocosmos se transforma en interior microcosmos. Cierta que hay un ejército de personajes, sentimientos, lugares (tiempo, lugar y acción), tan extensos como un tapiz gigantesco, pero la belleza habilidosa de ambos se centra en el recreo de esas miniaturas descriptivas que nos hacen observar a unos tipos, por ejemplo, como vistos en una mesa de operaciones, el detalle último hecho realidad. Eugénie Grandet, Père Goriot, César Birotteau, tienen su contrapartida en Fortunatá o en Jacinta, el abuelo conde de Albrit, o en Francisco Torquemada.

No hagamos caso excesivo a un ligero toque romantizante común, otro trazo más, a los dos autores. Nos referimos, por ejemplo, al tono casi truculento o grandilocuente de las aventuras y sufrimientos de una Eugénie Grandet francesa o una Isidora Rufete española. De haber algún rastro de la escuela romántica, ¿Schiller en Balzac, Walter Scott en Galdós?, es tan circunstancial que queda superabundantemente abatido por lo realista. La Isidora de *La desheredada* es una muestra de un sufrimiento continuado, víctima de su ambición, una figura patética que nos hace amarla, compadecerla y detestarla a partes iguales. Su punto de contacto con Eugénie está basado en esa serie de profundas y desventuradas aventuras típicas del *roman sentimental* galo, pero sobresale de igual manera la emoción realística que penetra toda la obra de Balzac.

Tal vez es en la novela *Père Goriot* en donde Galdós coincide en ideas que surgen como producto de su propio campo de experimentación. En la obra capital del francés, su personaje central, ese *Christ de l'amour paternel*, podría reflejarse en esa serie de personajes galdosianos humildes y humillados (Nazarín); otro punto de contacto, los Vautrin y los Rastignac, se aproximan a los héroes conquistadores, Araceli, Juanito Santa Cruz, figuras problemáticas a veces, tema repetido de héroe anti-héroe.

Se podrían hallar diferentes ecos de afinidades en detalle, tomando la obra citada balzaquiana, trazos materiales y morales, en uno de un «père éternel», nacido y crecido para formar un hogar y llegar a ser el complemento de su esposa e hijas; en el otro de un conde Albrit, abuelo «sin» familia.

Más analogías; Vautrin, exponiendo la filosofía de su vida trata a la humanidad con cierto desdén, así «Licurgo» nos presenta una filosofía práctica a sus intereses denostando granujientemente a toda la raza humana.

Bajo el plan de la intriga, el tema del crimen violento, aunque pasivo, permitido por la aprobación implícita del héroe—Rastignac haciendo matar al hermano de Victorine—, se encuentra en *Doña Perfecta*, cuando ésta ordena a Caballuco asesinar a Pepe Rey.

Los razonamientos de Vautrin y el drama moral de Rastignac tienen su eco evidente en los argumentos de esta novela galdosiana. Y así sucesivamente.

Otras similitudes sobre algunos personajes; coincide, por ejemplo, el tipo de avaro Torquemada en algunos rasgos con Grandet. A decir verdad estas similitudes deben tomarse con gran reserva, el fantoche Torquemada, usurero algo humanizado a la vez que rodeado de una atmósfera sórdida y fantástica, puede ser que ofrezca algunas reminis-

cencias de Grandet. Similitudes que asimismo podrían aparecer en Harpagón. En cuanto a estos chiflados, como el músico balzaquiano que pudo estar inspirado por Gambará, obra que publicó en 1837, tipo de artista medio loco que parece salido de las páginas de un Hoffmann, también se encuentra con relativa profusión en la literatura de la época (Léfimov, en la primera parte de la obra de Dostoievsky *Nietotchka Niezvanova*, 1849). Son, en suma, la consecuencia resultante de estos tremendos creadores de figuras títeres, personajes antihéroes.

Todavía se podría señalar, en lo que concierne al conjunto novelesístico, el interés que por primera vez Galdós marca en la serie de los Torquemada sobre el problema familiar, ese rasgo algo humanizado de don Francisco el Peor, problema al cual también Balzac se siente aproximado.

Así, pues, estas investigaciones de impresiones o de reminiscencias de detalle tienen un interés sobre todo anecdótico. Conviene comprender las similitudes de personajes y de temas que aparecen en los dos autores e indicar las reacciones profundas de su propia sensibilidad. Se puede decir que don Benito es uno de los primeros escritores en plasmar en sus novelas el tipo del científico, resultado de la revolución industrial, en lugar del consabido héroe de profesión indefinida. (Sería curioso el constatar qué clase de oficios precisos desempeñan la mayoría de los héroes novelescos en la literatura española del siglo XIX. Uno se pregunta con relativa frecuencia de qué viven estos personajes, aparte de la profesión de «señorito».) De la misma manera, aparte de los grandes señores que se encuentran en la obra de Balzac, la mayoría son representantes de la clase media, la nueva *bourgeoisie*.

Al mismo tiempo conviene hacer dos reservas importantes; por una parte hay una definitiva diferencia entre los numerosos personajes de ambos escritores, un carácter por decirlo así enciclopédico de sus *dramatis personae*; por otra, ya viene desde Fernán Caballero la idea de separarse del héroe grandilocuente o poderoso que luego pasará a ser el héroe definitivo de toda la literatura europea de esos tiempos. Se reconoce *La gaviota* como la primera novela realista-costumbrista en nuestro país, debajo de cuyo manto se mató todo germen romantizante. Este sentimentalismo realista aparece en *Les pauvres gens*, sin que esto signifique ningún contacto de la Böhl de Faber y el autor francés.

Lo que sí es más definitivo, muy aparte de esas divagaciones analíticas, es el cuadro donde se mueven los personajes galdosianos y balzaquianos; Pérez Galdós nos presenta unos seis mil caracteres, casi todos situados en una jungla de asfalto, su Madrid adoptado y adoptivo (excepción hecha de algunas obras para no seguir la regla general); los barrios y calles madrileños nos son descritos con

una exactitud topográfica, *La desheredada*, *Misericordia*. En Honoré el hormiguero humano es el reflejo de una sociedad en la que pululan unos cinco mil personajes en franca lucha por un mejoramiento de casta en una topografía aquí más extensa. El mundo de los tipos de este autor es tan sólido como el de su contrapartida hispana; todo está de acuerdo, todo, a fin de cuentas, sigue una ruta precisa. El superconocido Goriot, ejemplo literario contrario al caos y a la anarquía del universo humano, y al mismo tiempo hoja seca llevada por el viento de su sociedad, de sí mismo. El frenesí de los personajes de Honorato de Balzac es, sobre todo, una simplificación dramática o desbordamiento de vida excesiva. Un frenesí de erupción de fuerzas maléficas, tortura de cuerpo y alma despedazadas entre el eterno combate de lo bueno y lo malo.

Dentro de los diferentes móviles que pueblan los mundos novelescos de los personajes en ambos artistas, uno entre muchos nos llama la atención, la fiebre desatada del poder reflejada en el fanatismo por una idea o por la obtención de bienes pecuniarios. Este tema del dinero, por otro lado, está indisolublemente ligado a otro motivo de Balzac: el de la voluntad de poder, del héroe, del conquistador, en una diferencia de presentación a notar en Galdós. En el francés la concepción de la lucha por la vida, en una sociedad que comprime y oprime, incluye automáticamente la de la voluntad. Los que se rebelan, Vautrin, Rastignac, los Treize, habiendo visto la iniquidad fundamental de la civilización burguesa luchan como fieras. Es el ser que, tal como el narrador de los *Cahiers écrits dans un souterrain*, no ve más que dos posibilidades: o ser un héroe o zambullirse en el barro. Cualquiera que sea el profundo sentimiento de Balzac por sus héroes, la envergadura que les da supone por lo menos una simpatía instintiva. En todo caso nos presenta un conflicto nacido del hecho de aceptar tales ideas que se desarrollan sobre un plano material, con resultados tangibles bajo la forma del dinero y la pujanza. Es un drama social rodando sobre un problema plasmado por una necesidad exterior.

Consideremos ahora el caso de Caballuco, empujado más por el odio irracional que por la búsqueda de riquezas, su problema es el de vencer, y lo hace, a su juicio, matando a Pepe Rey. En parte su problema es el de Rastignac, pero sólo en parte, pues Galdós emplea otros argumentos al dirigir sus personajes al asesinato. Parece que en los tipos balzaquianos hay un convencimiento de que hay un motivo de muerte justificado en nombre de un interés supremo, como también Vautrin se justifica en su menosprecio de la masa llegando al mismo acto. Estos actos, argumentos, medios y motivos, parecen

similares en los dos autores. Pero aparte de tal parecido la diferencia resulta neta, en el franco el móvil pecuniario es la *pièce de résistance*, en el español todo menos eso. Los motivos de Pérez Galdós se imponen como lucha por el progreso, cambio de lo falsamente ortodoxo, crítica de la podredumbre social; el hermano de Isidora en su intento de asesinar al rey sería un ejemplo. Manuel Rufete es otro chiflado a quien el autor le ha negado la dignidad esencial del alma humana. Es un símbolo del anti-héroe que simplemente quiere ser un «hombre». Así, pues, nos enfrentamos, como también en el caso Caballuco, al crimen resultado de una necesidad más moral que material. Allí donde el personaje balzaquiano no sueña más que en su engrandecimiento material en relación a la sociedad, los galdosianos son arrastrados en la abstracción de una teoría moral-inmoral. A nuestro juicio estos últimos móviles son los peores, los mismos individuos del artista hispano ya están «muertos» antes de cometer su crimen. La sociedad les obligó a suicidarse moralmente, y de tal resultado surge el crimen material. Es, en resumidas cuentas, un asesinato de principio, no de hecho, y, por tanto, infinitamente más grave.

Merecen una ampliación temática estos personajes galdosianos, hay más móvil que la ambición monetaria encontrada en su colega. Galdós es un observador minucioso, un metomentodo literario, y de sus apuntes al natural surgen las existencias cotidianas de muchos hogares de la clase media en que comparte sus gustos o sus pasiones y desmenuza sus actores uno a uno, como el Pipaón reventando de vanidad y de influencia. *La de Bringas* podría ser otro diseño fotográfico de héroe y antihéroe en confusa, pero lógica, mezcla. Porque la acción de su historia de trágica y conmovedora vulgaridad es un símbolo del autor y de su obra. Ocurre en el Palacio Real de Madrid, cuando lo ocupaba la Reina Isabel II, pero no en los salones solemnes, sino en las buhardillas. Digno de un Galdós tal contrastado, que supo apreciar lo intuitivo de la vida ferviente que bullía allá arriba en el mundo ignorado, localizado bajo los techos, lejos, muy lejos socialmente del oropel de la real mansión. Allí, en unos cuantos metros cuadrados vivía una pequeña humanidad con sus pasiones en modo alguno inferiores en lucha interior a las de los de abajo, los de la Corte deslumbrante. Es curioso notar el simbolismo de la claraboya, espejo a través del cual contemplaban los habitantes del palacio el ir y venir de los personajes egregios. Como un mundo deslumbrante, un espectáculo de marionetas.

Y es en ese contraste de vidas grandiosas y humildes donde Pérez Galdós nos presenta una crónica patética de unas personas como actores buenos y malos de ese escenario llamado vida. Sólo un Galdós

nos podría presentar una pintura tan vívida, unos seres ficticios tan llenos de realidad.

Sus personajes tienen varias dimensiones, como en *Realidad*, otra novela de visionarios, quizá de perturbados. Federico Viera y Tomás Orozco, por la precisa sutileza y la convincente humanidad del diseño, logran relieve tan viril, aunque erróneo, como los nacidos de la pluma de un Dostoievsky, *Crimen y castigo*, póngase por caso. Es la afición de sus creadores a esa zona de la naturaleza humana en que las fuerzas subliminales preparan oscuramente la acción y el carácter en una lucha de móviles a veces rayanos en la locura.

Otros tipos de un subconsciente faltos de balance se hallan en *Angel Guerra*, novela místico-freudiana anterior a Freud en unos diez años y anterior a la propagación de estas teorías en España en casi treinta años. (Freud entra en España hacia el año 1920, *Angel* apareció en 1891.)

O Villaamil (*Miau*), preocupado con el *income tax*, panacea para los males nacionales, etc. Y no nos despeguemos de los tipos galdosianos sin indicar que el tipo de mujer reelaborado por los modernistas—Valle-Inclán en *Femeninas* y *El yermo de las almas*, Benavente en *Cartas de mujeres* y en algunas de sus primeras comedias—quizá tenga un derivado del personaje-mujer de Galdós, por mucho que en esas versiones se disminuya la calidad humana del modelo, y en mezcla con la desigual sugestión de las mujeres de Flaubert e Ibsen, o de D'Annunzio, Marcel Prévost y Picón.

Volviendo a Honorato de Balzac, sus personajes son asimismo tremendos, muchas veces tremebundos. No sólo no se contenta presentándolos, sino que trata de darles una explicación como resultado de la herencia, como se advierte en el prefacio de *Splendeurs et misères des courtisanes*. En esto cala más que Galdós, lo que unido al *leitmotif* monetario nos hace ver, por ejemplo, a una Eugénie Grandet, que ha dado todo el oro que ella poseía a su primo Charles que fue a las Indias a hacer fortuna. Al cabo de un año *le père Grandet* quiere ver su oro. Cuando comprende que ella no lo tiene se encoleriza, jura, amenaza, suplica, mas no hay nada que hacer. Ella es más Grandet que él mismo, siendo su padre. El determinismo es acuciante.

Juana de Mancini pertenece a una larga línea de cortesanas que se remonta hasta la Edad Media. Su madre, la Marana, en una hora de religión y melancolía jura delante de un altar hacer de su hija una criatura virtuosa, una santa, a fin de dar a esta larga serie de crímenes amorosos y de mujeres perdidas un ángel para que rece por ellas en el cielo. Y así la confía a una familia en Tarragona, que la educan en las ideas de religión, pureza, honor, etc. Un día toman



la ciudad, y en el saqueo un aventurero italiano, Montefiore, consigue reducirla a pesar de todas las vigilancias y todas las imposibilidades. Ella fue, simplemente, víctima de *une foudroyante oeilade*, dado que aunque virgen de hecho era una hambrienta de amor. (*Les Marana*.)

Otro caso, el de Rosalie de Watteville, que muestra una variación al mismo tópico. Esta joven también fue educada con una severidad casi monástica, pero el autor nos hace ver que bajo esta educación y actitud se escondía un carácter de fuego. (*Albert Savarus*.) Así es como lo vemos; los trazos de genio o del vicio reaparecen en largos intervalos, en diferentes generaciones, como si se tratara de gérmenes latentes. Una teoría pre-zolesca que merece estudio.

La educación ejerce también una influencia considerable. No corrige todas las taras del nacimiento, pero orienta la vida en una dirección determinada. Así, bajo el efecto del gran amor que tiene por su primo, vemos de nuevo a Eugénie encontrar la fuerza para desasirse, siquiera sea por un momento, de su habitual pasividad y obediencia que la han inculcado; pero abandonada por quien ama, desilusionada, vuelve a la austeridad de la vida de su juventud, a pesar de tener una renta de 800.000 libras, como una especie de mecanismo que su educación le había impreso. De nuevo cae bajo la influencia del padre, sus palabras se hacen otra vez ley.

Hay otra diferencia notable en el tema de la religión en los personajes de uno u otro autor. Hacia el final de *Honorine*, la heroína de Balzac se lamenta de haber sido una especie de Santa Teresa sin éxtasis. El convento no la purificó, y al volver a su familia, el esposo a quien dejó por un amante, su hipócrita papel de regenerada no cuajó, muriendo finalmente. Un caso personal de religión podríamos apuntar. En Galdós se hace social con prolongación universal.

Armand de Montriveau busca un amor perdido; cree que está en un convento y en un servicio religioso; se da cuenta, al cantar una monja, de que es su Antoinette. Aunque es contra las reglas, se le permite una visita con la monja en presencia de una superiora. Pero Antoinette, ahora Soeur Thérèse, le dice que ella «murió». Armand inventa un rapto elaborado, es uno de los Treize para quien nada es imposible; pero cuando entra en el convento encuentra sólo el cadáver a punto de enterrarlo. (*La duchesse de Langeais*.)

De nuevo una diferencia acusada a la presentación religiosa en don Benito, que va desde *Nazarín* hasta *Doña Perfecta*, pasando por toda una serie de novelas críticas universal a tal tema.

De toda esta combinación de similitudes y diferencias en esa construcción piramidal que son los personajes galdosianos y balzaquianos, nos interesan en particular esos altos y bajos, esos desarrollos de

carácter, incluso los personajes secundarios, pequeños mundos dentro de otro mundo, órbitas de tipos novelísticos con una función determinada en la obra, creíbles incluso dentro de sus, al parecer exagerados, motivos, tal vez porque a nosotros nos está vedada esa visual literaria de esos escritores que se hallan, que se sitúan, dentro de sus novelas.

#### SIGNIFICADO

La palabra tesis es la clave de estos dos gigantes de la literatura, aún más aupada en el caso galdosiano. Su novela social, su teatro de púlpito, van más allá del contenido de *La Comédie Humaine*. Los tópicos son de protesta, generalmente presentando un noble corazón combatido por la presión de unos ejemplares sociales de oropel harapiento; es decir, la novela es un medio impresionante para transmitir un mensaje.

En otra comparación a lo que podríamos describir «scènes de la vie privée», vemos en *La recherche de l'absolu* la habilidad del escritor francés para llevar al lector en una ambición a lo Prometeo, un deseo humano de apoderarse de lo inasequible, en suma, del científico en su continuo investigar y hallar.

Con referencia a Galdós vemos asimismo en sus ideas el plan de apoderarse de un fuego divino, su siempre latente tesis, mejoramiento de una sociedad. Lo hace tanto con lo emotivo como con lo expositivo, concepto=acciones, en unos estudios tan geométricos como un dibujo.

Observamos la variedad analítica, secuela de otra generación de autores, punto de vista crítico que preocupó grandemente a estos dos artistas, y cuyas bases son tan diversas como el desorden político y su deseo de reforma, la ética religiosa mal practicada, el hambre ilegal de lujo en la sociedad de los tiempos de Napoleón III, o la pretensión de escalar niveles sociales en un quiero-y-no-puedo tan magistralmente descrito por Benito Pérez Galdós. Es todo un tablero discutiendo reformas sociales, morales y físicas, ante el que nos enfrentamos. El punto de contacto es definitivo, la posible derivación de uno a otro es secundaria. Son los efectos en conjunto lo que cuentan.

Si se observa la obra de Pérez Galdós desde este ángulo, se nota que en apariencia al menos los temas son iguales o derivados de Honorato de Balzac. Aquí se aparta diametralmente opuesto a un Pareda, hallándose más en contacto con el otro grupo de los Palacio Valdés, Pardo Bazán. Sus obras, como las de Balzac, tocan preferentemente lo burgués, aunque los personajes que se encuentran van desde la aristo-

cracia a la pobreza, con énfasis en lo científico; el ingeniero, por ejemplo, resultado en el autor franco de la nueva generación producto de la revolución industrial, y más todavía en Galdós, con la secuela del positivismo, masonería y krausismo en España.

Vengamos a los conflictos sociales o interiores que oponen y agitan sus personajes. En el escritor francés se toma el tópico del dinero y lo trata a machamartillo. En una sociedad burguesa fundada sobre el egoísmo, el dinero es la fuente de pujanza y destrucción. La falta de esta droga convierte a los hombres en poseídos, su necesidad crea los rebeldes, sean bribones, como Vautrin, o triunfadores, como Rastignac, o maníacos, como Gobseck, la prima Bette, Claës o Grandet. La ausencia de este móvil, la febril posesión de la riqueza, rinde la obra de Balzac inconcebible.

En el español, a primera vista, el dinero parece igualmente importante, desde Torquemada hasta la colección de tipos víctimas de la empleomanía, los Miau. La necesidad de figurar se basa en definitivos conflictos de interés. Isidora quiere ser noble, tener mucho dinero, gastarlo en comprarse obras de arte, vestidos, etc. Su pobreza y su ambición son las causas de su ruina física y moral. El tema de la miseria de los pequeños funcionarios siempre pendientes de la cesantía resultado de los muchos pronunciamientos en la vida política española del siglo XIX, se refleja acusado y angustiador en el referido Miau. En total, el cuadro y sus peripecias parecen estar aparejados con el mismo andamiaje en los dos escritores. La imagen desmesurada de los conflictos monetarios en la obra balzaquiana pudo muy bien golpear con certeza ruidosa de aldabón al autor español. En ambos también se conocen sus preocupaciones económicas: *le bon vivant* pantagruélico y su contrapartida atenazado por las «cuentas del Gran Capitán» editoriales.

Mas al leer con cuidado notamos un segundo punto de vista diferente en Pérez Galdós. El dinero no es el «ábrete Sésamo», ni en el conflicto ni en el resultado de la producción galdosiana. Tal vez por ser sociedades en parte diferentes, por ejemplo, la España de Isabel II no conoció la quemazón del enriquecimiento rápido y hambre de lujo que hizo de la corte de Eugenia de Montijo una fiebre bolsista. Más bien Galdós nos muestra la destrucción, o por lo menos las transformaciones operadas por el dinero en sus héroes, con su resultado sobresaliendo los efectos del mismo. En Balzac hay más psicología y resultado social, en don Benito más humanidad y compasión. Para el último el motivo económico no es más que un pretexto cómodo y evidente para desarrollar la intriga, una base material indispensable para adentrarnos en las peripecias de la recitación; incluso la serie

de los *Torquemadas*, donde la rapacidad de don Francisco tiene una diversidad de presentación al egoísmo de Doña Paca en *Misericordia*, entreveremos múltiples conflictos de interés, pero siempre como concepto secundario al hombre por sí mismo, presentado bajo todos los puntos de vista.

Balzac tiene la ambición de presentarnos la historia de una sociedad dibujada en plena acción ambiciosa, un conglomerado de personajes empujados hacia una meta primordial, la posición social. Galdós proyecta su obra monumental describiendo unas figuras víctimas de pasiones humanas en las que el dinero no es necesariamente el «*deux ex machina*», sus personajes son otros tantos actores moviéndose en el escenario del mundo y representando todo drama humano.

Hasta aquí diferencias en relación a móviles pecuniarios, ambición y odio criminal desatados o mal interpretados; pero, una vez más, los dos genios creadores parecen ponerse de acuerdo en otro punto clave, expuesto el cual buscan el remedio. Esa es la catarsis del lector. No se trata de una similitud de conceptos políticos, sociales, religiosos, sino de algo más, remediar una sociedad enferma. La simplicidad de la teoría, en su exposición, es ingente labor que los dos escritores atacan a conciencia. Los resultados, sean o no derivados de su paginación teorizante, cuentan menos que la forma de presentarlos. Brevemente, un *o tempora o mores*, que los dos artistas blanden con restallido de latigazo.

Esta idea podría prolongarse hasta el infinito. Galdós y Balzac recorrieron un camino que les llevó a estas conclusiones, la idealización de un mundo mejor, si no utópico, al menos más moralmente real. Es curioso notar las acusaciones de que fueron objeto por detractores del bien público, podría decirse. Fueron simplemente dos apologistas de un nuevo orden fundado sobre otro viejo, el progreso. Expusieron las lacras de la sociedad como un organismo vivo que necesita el escalpelo. Sus personajes son ejemplos de una tesis que representa al individuo, a la familia, a la comunidad y, por tanto, al universo entero. Un conglomerado social fundado sobre castas, tradicionalismo oscuro, ambición desenfrenada, son los bajos fondos de estos novelistas dispuestos a usar el bisturí en todo momento.

Al adentrarnos en sus novelorías nos inclinamos comúnmente a admitir lo extraordinario de sus problemas, porque de este modo nos parece que interpretamos mejor los temas-tesis. Esta idea recalitrante es fecunda y original siempre, dentro de ese concepto repetido a machamartillo, la injusticia social. Pero lo repetido en sus tópicos es la realidad misma, una realidad fecunda, original, en que el artificio que resulta de las conveniencias políticas, judiciales, reli-

giosas, etc., nos convence. Pero no nos lancemos por sistema a aceptar ni a rehusar lo novelesco de estos hombres de letras. La vida, en su infinito rodar, ofrece bastantes peripecias inesperadas, lances y sorpresas terribles, y es lógico encontrar una situación real en esa tesis febril latente en estos creadores de ficción que parecen lanzarnos a la vista lo cotidiano en una rebelde exposición.

La novela galdosiana *Doña Perfecta*, como un solo ejemplo de lo problemático, nos trae lo íntimo de las pasiones que se manifiestan en violentas explosiones. La catarsis del lector reside ahí, es lo resultante del mensaje. Prácticamente la idea es una abstracción, pero la tremenda verdad humana nos da una contradicción interna. Pirandellianamente nos preguntamos, ¿qué es lo verdadero?, ¿lo ficticio o lo real? ¿Lo que leemos o lo que interpretamos? Es como una obsesión producida por lo real-irreal de una situación determinada. Lo que vemos es una sombra, una imagen, hechura de nuestro pensamiento, de esa idea de sus creadores que habiendo abierto dentro de nosotros sus formas de suplicio, sale y nos atormenta desde fuera.

A veces la intensidad de la pasión-tema desemboca en desesperación y, por ende, en locura. No olvidemos que la locura es recurso a que tanto Galdós como Balzac apelan por exigencia del desnivel que produce en un carácter determinado, más que la sinrazón, el exceso de razones, en lucha a vida y muerte. En definitiva, el desnivel viene del doble fondo en que juega la realidad, la aparente o circunstancial y la recóndita, psicológicamente necesaria. Ese psicologismo con que Galdós da estado veraz a situaciones ficticias que sólo él presintió en España, se encuentra plenamente en lo balzaquiano, un latigazo a la verdad humana.

En realidad esta tesis es tan vieja como el mundo; no se trata de presentar nuevos problemas, sino de solventar los ya existentes. Definitivamente vale la pena presentar tal mensaje, como se ve en las plumas de otros autores en todos los géneros literarios y a través de todos los tiempos, nombres tan dispares como un epigramático Marcial, un incisivo Quevedo, un escenarista tan magnífico en sus tipos-ideas como Shakespeare, o una legión de escritores universales. Pero califica a nuestros dos autores más que nada lo que anticipa del juego de ideas hasta el fondo del subconsciente, entre impulsos ciegos, alucinaciones y vaivenes del espíritu. A través de la mayoría de su obra, don Benito se enriquece con preocupaciones sociales, producto de la inquietud metafísica tan bien plasmada asimismo en Balzac. Ese es el *qui pro quo*. Así el gran Honoré, al escribir su obra, como nos indica en el prefacio de *La Comédie Humaine*, «à la lueur de deux vérités éternelles, la Religion et la Monarchie», encuentra, en

definitiva, la verdad «dans les choses, en dehors de soi...». En su sociedad ideal, la voluntad individual, don de Dios, se une con la autoridad para construir el mundo y las almas. Para Galdós es el mismo caso; en su discurso al ser nombrado miembro de la Real Academia, expresó así su concepto de la novela: «imagen de la vida es la novela, la sociedad es la primera materia del arte novelesco». Y en la introducción a *La desheredada* aparece la siguiente breve, pero intensa idea: «saliendo a relucir aquí algunas dolencias sociales convendría dedicar estas páginas a los que son o deben ser sus verdaderos médicos, a los maestros de escuela».

## ESTILO

El análisis se hace dificultoso con referencia a esta faceta literaria. La inmensa creatividad genérica de estos dos artistas les separa de lo manido aun hallándose lejos de presentar el amaneramiento pulido de un esteta. En una rápida anotación puede adelantarse que es un estilo propio, nervioso, huidizo de reglas. En otras palabras, su estilo está subordinado a otros conceptos más primordiales para sus creadores, por ejemplo la siempre latente tesis, o el personaje en detalle.

Pero se pueden analizar una serie de subfactores directamente amalgamados a su forma de escribir. En ambos genios se puede encontrar esa nueva faceta de *objective fiction*, que va más allá de lo expuesto en su época, tanto en asunto como en método. Podría añadirse una sutil diferencia dentro de este encuadrado comparativo; Balzac es fiel a sus delineaciones de tipos y objetos, como lo es la estructura de una catedral. Pero Galdós nos presenta más bien la topografía de un umbroso bosque, grandioso en su enramada, o estudios humanos, tanto objetivos como introspectivos. La causa y efecto son proporcionados a este esquema.

Otra faceta substilística, que puede serlo de tema también. Hay asimismo alguna discrepancia en relación a lo moral en los finales de las obras de ambos escritores. En *La Comedia Humana* se censuran las infamias de la gran metrópoli, su ambiente envenenado, tal como el escritor los vio y juzgó según un código moral de su pertenencia. De ahí que sus dibujos sociales nos muestran una galería llena de figuras con tendencia repulsiva.

Su colega hispano deduce una cierta moral diferente a estos mensajes finales. La naturaleza es objetiva; por tanto, sus personajes son proyecciones de tal realismo. Las aventuras se suceden en un renovado espíritu moralista, acusar lo malo para obtener la catarsis de la audiencia, esto se observa más en el español.

Más aparte de estas posibles diferencias se observa la obra en conjunto de estos dos genios creadores como la edificación de un grandioso edificio libre en sus líneas de asunto y técnica. Habrá diferencia de detalle, más o menos realismo, simbolismo, acusación, etcétera, pero el conjunto se identifica; sus obras son el punto de partida de la transmisión de la verdad. Y así llegamos a otro punto en común. Tal asalto novelístico a una sociedad en decadencia sí no conquistó definitivamente la fortaleza, sí la sacudió desde sus cimientos, y el resultado no fue un simple grito dado en el desierto. La sociedad hambrienta de lujo y poder, póngase bajo el período histórico de Napoleón III, o la española producto de la nueva generación burguesa de la revolución industrial, aunque débil en sus logros cambiaron en un nuevo tipo de europeo, el hombre del siglo xx, aun con seguras injusticias sociales, pero adelantados y educados en un punto de vista más elevado, más hacia el siglo xxi.

Llegados a este punto hace falta echar una mirada sobre la forma de estos dos escritores, sobre sus contactos y el éxito de su realismo y de su método. Se sabe que Honorato de Balzac tenía un don de observación rápido, una curiosidad insaciable, una manía de precisión documentada. Se conoce el pasaje de *Facino Cane*, donde siguiendo a una pareja de obreros el artista forma el andamio de toda una novela. Es una observación intuitiva que penetra el alma sin olvidar el cuerpo, o que puede intuir tan bien los detalles exteriores que da la facultad de compenetrarse en la vida del individuo sobre la que se ejerce. Balzac, en este caso preciso, sigue a un obrero y a su esposa, al filo de la medianoche al volver del Ambigu-Comique, y se interesa en seguirles. Al oírles se percata no sólo de sus vidas, sino de los menudos incidentes de tal día, como un niño embebiéndose en lo que le dice su mamá sentado en sus rodillas, aquí el autor «andando en sus zapatos», sintiendo sus deseos, sus necesidades, pasando todo a su alma, o su alma pasando a la de ellos. Compenetrarse, llegar a ser «él», «ella», «ellos», he ahí la máxima manía del hombre de letras francés. Y así también la del español, viajando en vagones de tercera categoría, o entremetiéndose con lo populachero, libreta de notas en la mano, siempre a la búsqueda de lo real, de lo castizo. Como casos de perfecta simbiosis.

Convendría citar la prolongación de esta peculiaridad a otros escritores europeos, típicos ejemplares asimismo de este período. Páginas enteras de este tono podrían encontrarse en Dostoievski, su *Diario de un escritor* refleja este amor a errar por su San Petersburgo, observando pasajes y paseantes desconocidos, estudiarlos tratando de adivinar cómo son, quiénes son, cómo viven y qué hacen. El simple encuen-

tro de una mujer llevando a su niño de la mano les evoca todo un drama en su imaginación. Se cierran los ojos y se sueña con esa habilidad hecha vida en estos genios creativos, otro de los cuales sería Dickens.

Esta estilística se prolonga a los personajes de Galdós errando sin cesar por la ciudad, sin rumbo fijo ni regla determinada, o poseídos por un afán demoníaco de pasión humana; Ido del Sagrario, Benigna, afirman y reafirman sus itinerarios con una exactitud topográfica. Queda palpable que tanto para el autor franco como para el hispano, esta posición temperamental es tan exacta que en sus personajes los retratos físicos y morales ocupan siempre un primer plano. Se les sigue en su punto de vista determinista, sus informes sociales basados en unos seres humanos, analizados en su justo medio ambiente, informes de detalles minuciosamente acumulados. Se tiene la impresión de enfrentarnos a unos maestros que lo saben todo por adelantado y que nos hacen partícipes de su ciencia. En Galdós, la correspondencia entre lo anímico y lo material se expresa por medios casi idénticos a su colega francés. No es en manera alguna plagio de forma o contenido, sino un estilo común cuya base es la habilidad innata en ambos. Acentuemos con más precisión; en los dos escritores notamos la falta de minucia científica, caso curioso en unos tiempos de revolución industrial y su natural impacto por las ciencias positivas. Por el contrario, emplean un método humano directo y sugestivo, el que nos hace vivir la impresión de unas vidas observadas con precisión fotográfica. Lo determinista sí existe, pero a su vez determinado por unos *tranches de vie* ejemplos típicos de la sociedad de sus días prolongada a todos los tiempos. Se encuentra más un punto de aproximación a Zola que a Conte, y Kraus, en el caso español, es a veces piedra de toque.

Este método es particularmente efectivo para ofrecernos la atmósfera de un París o un Madrid, ciudades que reflejan un caos, sea hambre de lujo, falseamiento político, cerrazón tradicionalista, en particular la religiosa. Un método eficaz en la descripción de comunidades o individuos que resulta en una causa y efecto únicos; los chillados en causa común con sus creadores, una causa común de mejoramiento mediante el ataque, el personaje de tesis, el púlpito hecho paginación, es decir, la estilística, forma y contenido, al servicio de la reforma.

Estas dos ciudades se nos presentan como a través de un prisma fantasmagórico, igual al caso de un Londres o un San Petersburgo, haciendo causa aparte con el resto del país, pues parecen desarraigadas de la tierra madre, y sin embargo son el núcleo y síntesis de lo nacional; al sumergirnos en ellas nos asociamos a esta imagen espe-



cial y a la vez ortodoxa que nos lleva y trae, nos arrastra hasta engullirnos en lo ensoberbecedor de sus argumentos. Esta faceta fantasmagórica, esta imagen poética en su realismo tantas veces crudo, surge de un estilo donde lo gris de la vida favorece la visión de una segunda realidad que se dibuja sin cesar tanto en uno como en otro escritor, la presencia de un material procedente de una sustancia que contiene una combinación en masa física, psicológica y metafísica.

Pasemos al encuadrado de los personajes; en Balzac se nos revelan por su aspecto físico o por sus actitudes. Los procedimientos de su conversación, acento, vocabulario, argot, de los que el autor se sirve tan abundantemente son como atributos en alguna manera escénicos, así como el vestido y la mímica del actor. La técnica del escritor francés nos recuerda los efectos visuales o mecánicos del teatro. En Galdós se llega incluso más lejos en esta técnica, encontrando apartes escénicos o capítulos enteros que parecen sacados de una obra teatral. Esto no es una falta de composición, sino como un recurso para realzar el nivel de la novela. Lo monótono es, por cierto, inexistente.

El idioma llega a niveles insospechados, aun a pesar de acusarse a Pérez Galdós de poseer «un estilo sin estilo». La España arcaica y necesitada de reforma en la figura de sus eclesiásticos (don Inocencio), el «jargon» de sus personajes populacheros (Mauricia la Dura), en total, una enumeración que se podría prolongar tanto como personajes galdosianos encontramos. Es una lengua infinitamente expresiva, con una sintaxis frecuentemente desarticulada y que acrecienta la calidad emotiva de un arte; en suma, que todavía no ha sido plenamente apreciado, resultado tal vez de aquella crítica negativa que se le enfrentó, desde las alturas de algunos miembros de la generación del 98 hasta lo petimetre literario de un Padre Blanco.

Los personajes galdosianos «nacen» de sus palabras así como de sus hechos; su crisol es la presentación minuciosa del autor; todos los ingredientes están allí; exploramos su alma hecha por ellos mismos, o por los otros, o por el escritor mismo, en tal forma que llega a los límites de la confesión (¡esa Fortunata!). Nuestro autor gravita también en la preocupación estilística de escenificar sus novelas, algunas por lo menos. Ninguna carece, por lo que hace a tipos, ambiente y diálogo, de posibilidades teatrales, dado que siempre pensó en abordar directamente algún día la literatura dramática. El siglo XIX francés es en sobremanera experimental en este género literario, citemos desde un Dumas hijo hasta un Henri Becque. Más o menos representables, según los tiempos, los públicos, las costumbres y las exigencias técnicas, aparte de *La comedia humana*, se le podría adjudicar la coletilla de novela teatral, técnica tan repetida en el hispano, quien tal

vez la derivó de la *Celestina* o *La Dorotea*. Pero esta es una línea difusa que, por su factura, podría prolongarse a otras novelerías.

Otra subfaceta del estilo; *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, es más bien una novela dentro de otra novela, cada una con diferente argumento dentro de un encuadrado común. Realmente no son varias partes, sino aspectos de la misma novela o novelas con idéntico asunto, personajes y lugares, diferenciándose en cuanto a la técnica expositiva.

Más ejemplos; la última parte de *Doña Perfecta*, dedicada a la correspondencia del bibliógrafo, a su inútil esfuerzo por hallar salida a una situación que, dada su mentalidad, no la tiene, la graduó Galdós con mucho arte, cierto que es una técnica repetida, más no por eso menos efectiva.

Otro procedimiento usual en los dos novelistas (en Balzac el efectivismo es en sobremanera efectivo), es el que consiste en hacer que unos mismos personajes aparezcan en distintas obras. El prolífico Honorato va inclusive más lejos alabándose de ser el inventor de este procedimiento, pero la verdad es mucho más antigua, pues ya nuestro Cervantes no lo ignoraba. La reaparición de personajes sirve para aumentar la ilusión de la realidad. Al encontrarnos con un tipo ya familiar en otras obras tenemos la impresión de reconocerle, como si fuera un amigo. También los griegos sabían el efecto artístico que produce el reconocimiento. Tal personaje, al evadirse de una novela a otra, nos causa una sensación de vida independiente, capaz de rebasar los límites del mundo novelístico.

En cuanto a don Benito, hay otro aspecto técnico, la combinación de la historia y ficción. Va más allá de un Walter Scott o un Dumas padre, como se observa plenamente en los *Episodios*. En Balzac lo que se destaca es la introducción del factor histórico y el objeto con que lo hace, con énfasis más en la moral que en el proceso de la historia, por ejemplo, *Les Treize*. Estos factores motivan el pase de un tópico histórico a uno ficticio, lo real del momento. Este rápido paso coloca historia y ficción en el mismo plano, como temas de una misma índole. Lo ficticio cobra realidad y viceversa. La historia de tales personajes se entreteje a la de Francia.

Volviendo a la reaparición de personajes, hay siempre un cambio de perspectiva, corrección de enfoque. En Galdós repercute muy bien tal técnica. Como si hubiera una nueva unidad de tiempo. No es, por supuesto, una cualidad intrínseca a nuestros dos autores, como ya quedó indicado. Hasta se podría extender esa peculiaridad estilística a Proust y James Joyce también, la morosidad, *tempo lento*. (*Ulysses*, veinticuatro horas en acción). Un extremo de enfoque espacial de los caracteres novelescos llevado a últimas reducciones de distancia míni-

ma. Nuestro hombre de letras no se extrema en tales morosidades, pero el detalle lento, repetido, la «resurrección» de nombres, sí aparecen.

La técnica de Honorato de Balzac no es sólo excitar nuestra curiosidad por medio de la combinación de unas aventuras extrañas, sino de combinarlas, unirlas, digerirlas, mediante una lógica implacable. La unidad es fatalista, determinada. Como la vida la vemos transcurrir sin poder hacer nada. Nos dejamos arrastrar por la corriente, eso es todo. Su filosofía en el estilo puede basarse en la observación de que todo se encadena en el mundo real; todo movimiento corresponde a una causa, toda causa se centra al conjunto y, por consecuencia, el conjunto se representa en el contenido.

Tal conjunto es el resultado de un contenido-forma caro a ambos artistas; ricamente sugestivo, original dentro de su falta de estilo *per se*. La objetividad es la faceta literaria que predomina, y los sentimientos se presentan nítidos, fuertes, a veces hasta violentos.

El humor sería otra subfaceta relativamente interesante, de crítica amable con tendencias grotescas, sin dar paso a la carcajada, el tema es demasiado realista para permitir arlequinadas. La dialogación es apropiada a los personajes, siempre rica en temas claves sobre lo real. También en los dos literatos la imagería es circunstancial, si bien en Galdós el simbolismo, especialmente en los nombres de personas y lugares, es más acusado que en su contrapartida el francés. Pero Maeterlinck no tiene cabida aquí, ni Mallarmé tampoco en ningún caso. Curiosamente esta idea se prolonga a los otros dos puntales de la literatura europea, Dickens y Dostoievski, sólo en el caso español se nota el aparte del símbolo-nombre.

#### CLASIFICACIÓN

Entre todas las similitudes y diferencias en la obra literaria de Benito Pérez Galdós y Honorato de Balzac es obvio apuntar que la primera idea prevalece. Son obras con una meta común a la que se llega por medio de lo novelesco, sea histórico, psicológico, sentimental, satírico, picaresco, etc., pues de todos estos conceptos hay en esa formidable propaganda social que interesa al lector desde diversos puntos de vista, sean asimismo en relación al argumento, personajes o tesis.

El realismo es la escuela a que se adhieren tenazmente en causa común para fotografiar las dificultades, lo absurdo, lo irónico. En suma, una idealización con énfasis en lo que pudiera ser o lo que se deseara que fuera y evitando lo existente. Esta es la disposición de ánimo en

los temas galdosianos y balzaquianos, serena aunque acusadora, reformadora con toques a veces depresivos, casi naturalistas, otras veces ligeros en un humor amable de padre críticamente aconsejando a un hijo díscolo.

De los contactos entre ambos escritores sobre el mismo tópico cabe apuntar la similitud de miras, no la derivación de uno a otro; nadie pasa la antorcha; sólo la llevan cada uno a su manera como nuevos Diógenes en busca de una sociedad honrada. Así, vemos al Galdós de sus jóvenes años deambulando por París y entrando en contacto casual con *La comedia humana* (*Eugénie Grandet*); luego reflejaría su aproximación histórica en su primera novela, *La fontana de oro*. Es curioso notar que por la novela histórica entraron ambos en la novela social (Balzac, *Les Chouans*). Son preeminencias literarias en cada país pues hay equiparación tanto en contenido como en forma, en realidad una analogía sustancial y omnivalente de coordenadas, ángulos y perspectivas literarias casi de común acuerdo. El tema y propósitos son los mismos; las sociedades española y francesa de sus tiempos de las que fueron los historiadores. Siendo el objeto radicalmente histórico se ofrece objetivamente en tiempo y espacio como objetiva existencia de una misma realidad social-histórica.

Es una coincidencia el lindero cronológico, pues uno muere cuando nace el otro; una mera diferencia de siete años; es el siglo pasado cuando en Francia se gesta una nueva sociedad, y así Balzac no escribió por la gloria o patriotismo del país, sino porque la nueva sociedad se ofrecía en todos aspectos. Fue el paso de la agonía del *ancien régime*, lucha de la burguesía, principios del proletariado, entronización del dinero—bolsa—, bandazos políticos—de Austerlitz a Santa Elena, de Carlos X a la Comuna, de Waterloo al Imperio Colonial. En verdad la fragua de una nueva época.

Distinta fue la España de Galdós aventando las cenizas del fuego perdido—pérdida de América, luchas civiles fanáticas, pronunciamientos. Es la sociedad triste y desmoralizada que fustigó Larra. Así lo recalca en los *Episodios nacionales* con glorioso y dolorido balance, un balance que empieza con un *Trafalgar* que es toda una pieza de arte galdosiana.

Aquí es donde se pueden clasificar más diferencias; Balzac fue un cantor apasionado de la sociedad francesa, mientras que Galdós fue un observador entristecido. Mas estas diferencias son de líneas convergentes, no divergentes; como un mural con colores distintos e igual tema, esa es la clave para comprender lo divergente-convergente de los dos. En el francés hay reducción a un común denominador, la gestación de la nueva sociedad, caos constructivo, reducción a la

unidad de la amplia y compleja realidad, o reducción unitaria filosófico-poética como una base comteana en Balzac. Añadamos que no se refiere Honoré a él directamente, como Pérez Galdós a Balzac muy ligeramente; aunque en el autor franco aparece un personaje casi comteano, Leon Giraud, *un grand homme de province à Paris*, joven del cenáculo de la calle Quatre-Vents, cuya contrapartida podría ser el marido de Fortunata; aquél, atrevido teórico, sistematizador, y éste, chiflado, expositor de teorías sociales.

Don Benito carecía del organismo vivo que tuvo su colega; en la *desmoralización social el francés diagnostica*, mientras que el español hace la autopsia. Lo que en el primero es bautizo, en el segundo es viático. Hay menos filosofía en nuestro autor y más análisis natural. En otra comparación al arte pictórico, Galdós sería un Delacroix, Balzac a lo Degas; allí drama, aquí color. En otras palabras, el hispano ve su ambiente con el corazón y el francés con la cabeza. En los otros dos puntales novelísticos vemos a Dickens y su tragicomedia, pues hay mezcla, y en Dostoievski locura, pues hay lucha. Es una sociedad de seres acentuados: Vautrin, Grandet, Nucingen, la prima Bette; no hay vulgaridad de tipos comunes. En el inglés tenemos más ternura poética, ironía (*Oliver Twist*). Galdós ve su «vulgo» también incrementado; no hay cursilería como en muchos coetáneos suyos, ni «socialismo» (Eugenio Sue), ni «proletarios» (*Germinal*, Zola; o más tarde *La horda*, Blasco Ibáñez). El pueblo de Galdós es la burguesía española, tipos medianos a lo Turgueniev; esto no quiere decir que todos los personajes de Balzac son grandiosos ni los de Galdós endeble; puede haber intercambio, como el primo Pons, Petrilla y la hija de Grandet pueden compararse a Pepet, Orozco o Viera. A veces estos tipos son monstruos energéticos, otras reflejo de un valor ético, como la densidad emotiva de doña Perfecta, o el casi amaneramiento abúlico en Pepe Rey; o ingenieros como Máximo, lógicos.

Otro detalle curioso de notar es que la generación del 98 admiró a Balzac y despreció a Galdós en un error de contenido y fondo, pues ambos castigan «defaciendo entuertos» en unos ideales contenidos en una paginación de rico estilo que no tiene estilo. Este error de la generación citada es extraño, pues su coetáneo quiso purificar el ambiente, como algunos de ellos en su ensayo estético. Así se nota que en proporción Pérez Galdós fue más español que Honoré de Balzac fue francés, hay más palpación en el primero. Lo balzaquiano es menos moral que lo galdosiano; aquél estuvo obsesionado por lo fuerte y destruye; éste plasma lo débil para entender lo ético. Y en los dos una europeización con visos universales. En total, un conjunto destructor-constructor como lo fue Don Quijote.

Así, pues, medio social, drama, tema y tesis; personajes, su naturaleza y conflictos; y estilo, claro y preciso con un ligero toque humorístico irónico, son las facetas comunes si bien ligeramente distanciadas. Más que influencia se nota la protesta propia de cada autor por la irregularidad del clima en la vida de sus tiempos, característica ésta de la que gozan también en grado sumo el inglés Dickens y el ruso Dostoievski (al que podría añadirse otro de sus compatriotas, Tolstoi), un cuadrumvirato literario de toda una época, salvedad hecha al quinto, ya algo apartado de los problemas de sus días.

Queda, por tanto, la obra de nuestros dos hombres de letras como un inmenso fresco humano, una comedia humana ejemplo de un nuevo arte cristiano propuesto para el mundo. En lugar de una jerarquía protectora producto de los siglos, se nos presenta al hombre libre, infinitamente más valioso. La pintura mural nos lleva de la mano en la exposición de cómo organizar un equilibrio de fuerzas entre el individuo y la sociedad. Ese es el mensaje. Y esos son los parecidos y ligeras diferencias de Galdós y Balzac.

FRANCISCO C. LACOSTA, Ph. D.  
Assistant Professor  
Brooklyn College  
BROOKLYN, NEW YORK