

EL TERROR DE 1824 ¿SOCIOLOGÍA O LITERATURA?

EL TERROR DE 1824 SOCIOLOGY OR LITERATURE?

Juan Molina Porras

Real Sociedad Menéndez Pelayo

RESUMEN

La valoración crítica que hizo Juan Benet de la obra de Galdós, aunque se realizó en los años setenta, sigue influyendo en creadores y lectores actuales. Es necesario revisar sus ideas para aclarar que es injusto valorar la narrativa galdosiana solo desde sus aspectos sociológicos. A tal fin se realizará una lectura de *El terror de 1824* eliminando los aspectos sociológicos, éticos y didácticos que pudiera contener y centrándose en los estéticos.

PALABRAS CLAVE: Benet, tópicos, sociología, vigencia estética.

ABSTRACT

Although it was written in the seventies, the critical assessment made by Juan Benet of Galdós's work, continues to influence current creators and readers. It is necessary to review his ideas in order to clarify that his assessment is based on clichés and stereotypes instead of a serious analysis. For that purpose *El terror de 1824* will be considered focusing on the aesthetic and literary aspects, without taking into account the sociological, ethical and didactic aspect imposed by Benet.

KEYWORDS: Benet, clichés, stereotypes, sociology.

No ha sido constante la estima de la obra de Galdós. No fueron apreciadas sus novelas por los jóvenes modernistas ni por los miembros de la Generación del 98 que se alejaron de su concepción de la novela, pese a que aplaudieran el estreno de *Electra* y con ese nombre publicaran una revista. El lógico desprecio de los creadores vanguardistas (De Torre: 1943) y de los narradores cercanos a los planteamientos estéticos de Ortega ha sido vívidamente relatado por Francisco Ayala (Ayala: 1989, 1990). Por el contrario, la revalorización de su figura fue propiciada por la Guerra Civil, el inhumano exilio y el dramático clima de enfrentamiento de la Guerra Fría como demuestra Alonso García en su análisis del cambio de posición de los miembros de la revista *Cruz y Raya* (1985). Sin embargo, el desprecio renació en los años setenta como muestran palpablemente las palabras de Muñoz Molina:

Las primeras veces que viajé a Madrid llevando ya una novela con mi nombre en la portada descubrí que era imprescindible admirar a Juan Benet y desdeñar a Pérez Galdós. Que se llamara Pérez era algo que daba mucha risa (Muñoz Molina: 2016).

Aunque han pasado bastantes años, muchos de esos presupuestos críticos se mantienen y la baja estima de su obra continúa estando presente en la mente de algunos creadores y de

bastantes lectores actuales. El rescate académico que se ha hecho en las últimas décadas no ha calado en muchos ámbitos de nuestra vida cultural. Ejemplo claro de esta postura es la que ha mantenido Javier Cercas. En un artículo publicado en 2009 exalta la figura de Larra pero reniega no solo de Galdós sino de toda la creación literaria del XIX español:

no digo que Larra fuera un genio, pero me gusta imaginar que su muerte prematura le privó de demostrar que lo era y que, en medio de la desolación literaria del XIX español, representa la posibilidad frustrada de una literatura equiparable a la francesa o la inglesa; hechas las sumas y las restas, fue, en todo caso, el mejor prosista de su siglo —mucho mejor que Clarín, muchísimo mejor que Galdós— (Cercas: 2009).

El autor de *Soldados de Salamina* personifica una corriente de opinión para la que no existen, por citar algunos interesantes frutos, las leyendas de Bécquer, ni los cuentos de Alarcón, ni la autobiografía epistolar de Gómez de Avellaneda, ni las novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán, etc. El panorama narrativo del XIX es desolador y de ese desierto no merece salvarse ni siquiera algún título de Galdós o Clarín. Admitiendo que Cercas está escribiendo un trabajo periodístico y que debe generalizar, parece un despropósito crítico tirar a la papelera la producción de cien años y, además, mantener, inconscientemente, que toda la narrativa de Balzac o Dickens, por nombrar a un indiscutible creador francés y a otro inglés, se mantiene al mismo nivel mientras que toda la narrativa española del XIX es deplorable. Cualquier atento lector sabe que todas las novelas de doña Emilia o don Benito no poseen la misma calidad, pero tampoco las de Balzac o Dickens.

He traído a colación la opinión de Cercas porque muchos tópicos sobre la narrativa del XIX en general y sobre la de Galdós en particular siguen vigentes. Me parece que estos nacieron en los años setenta, momento en el que muchos narradores batallaban contra el realismo social y la figura de Galdós se asociaba injustamente con esa corriente estética. Como el maestro de muchos novelistas fue Juan Benet, me veo obligado a detenerme en su crítica a don Benito porque es posible que ahí se halle el origen del rechazo aún vigente a la novela galdosiana.

Como se señalaba antes, no parece que el creador de los *Episodios Nacionales* fuera muy apreciado en la década de los setenta. Ese distanciamiento de su obra no era una posición exclusiva y personal de Juan Benet sino que estaba bastante generalizado. Por ejemplo, dos respetadas personalidades académicas como Julián Marías o José María Valverde no mostraban especial admiración. El primero afirmaba:

En cierto sentido, Galdós no escribía bien. Es sabido que la generación del 98 miró con cierta aversión a Galdós: no acababa de gustarles. Esto nos parece hoy injusto, pero hay que entenderlo. ¿Por qué pasaba así? La generación del 98 representó en la literatura española el restablecimiento de lo que

llamo ‘calidad de página’. Es la calidad intrínseca de una página suelta, su eficacia como tal; el fulgor que tiene una página aislada, independientemente del valor de la obra en su conjunto. Hay obras con calidad de página, que en conjunto no pasan de mediocres o están frustradas; hay en cambio obras muy valiosas cada una de cuyas páginas carece de intensidad y fulgor. Este es el caso de Galdós. Su obra tiene valor altísimo, pero una página suya suelta rara vez nos conmueve, casi siempre es un poco trivial (Marías: 1975, 88).

Por su parte, Valverde encontraba en los *Episodios* dos graves deficiencias: «su falta de sentido de arquitectura de grandes dimensiones y la carencia de un estilo propio, suficientemente dinámico y poético a la vez» (Valverde: 1969, 287, III). En el fondo y con otras palabras, tanto Marías como Valverde sostienen que Galdós carece de un estilo elevado y que su prosa es desaliñada. Como se ve por los dos casos citados, en el contexto de los años setenta en el que se movía Benet, su posición era bastante común: Galdós como novelista tenía pocas pretensiones literarias. Sus análisis críticos podrían ser silenciados porque el autor de *Volverás a Región* reconoce en una carta dirigida a Pedro Altares que

mi aprecio por Galdós es muy escaso, solamente comparable —en términos cuantitativos— al desconocimiento que tengo de su obra, a la que en los últimos años me he acercado, tras un primer contacto obligado por la fama de su autor, tan sólo para cerciorarme de su total carencia de interés para mí (Benet: 2012, 137).

Aunque no hace la menor referencia a los títulos que leyó, es necesario detenerse en sus ideas porque, como se ha indicado, han sido, y tal vez sean aún, muy influyentes.

Para él las causas de la gloria del novelista canario son extraliterarias. Por una parte, hay una

clase de patriótica convicción —incluso compartida por aquellos que han renunciado a vivir en un país influyente pero todavía alimentan la esperanza de que pueda producir genios—, que no podía sufrir que España no contribuyese a la gran corriente naturalista con un nombre señero, es la responsable no sólo de haber elevado a Galdós a un altar ridículo, sino también de ese desmedido afán por encontrar al gran hombre de letras que nos redima de la insoslayable decadencia (Benet: 2012, 140).

Dejando a un lado el implícito y discutible argumento de que el declive económico y político de un país acarrea inevitablemente la decadencia literaria, es evidente que Benet piensa que la admiración hacia Galdós es fruto de una operación nacionalista que necesita encontrar genios en un siglo que solo produjo mediocridades, generalización que después repetiría Cercas.

Por otra, su encumbramiento ha sido producto ideológico de la izquierda a la que

nunca le importó gran cosa que el instrumento de Galdós fuera de punta gruesa. A la izquierda española (cuando no sospecha de todo instrumento de punta fina como un útil que sirve a la reacción) eso le trae un tanto sin cuidado porque se entiende que —desde hace muchos años— la literatura española es, toda ella, cosa suya (Benet: 2012, 143).

Así que la admiración hacia nuestro novelista solo se debe a que, de alguna manera, Galdós siempre se identifica con posiciones sociales y políticas progresistas por lo que acaba preguntándose si

¿Será ésa la principal razón para que escritores tan manoseados como Galdós o Unamuno estén siempre en el candelero? Porque si para el crítico literario se trata de casos sobreseídos —y de los que ya no es posible extraer una enseñanza inédita—, en cambio para el sociólogo —afanado en una clase de estudio cuya perseverancia y prodigalidad constituyen el mejor índice de su futilidad— siguen y seguirán siendo inagotable materia de investigación (Benet: 2102, 144).

Los autores de *Niebla* y *Fortunata y Jacinta* poco interés literario tienen y solo son materia de investigación para el sociólogo. El valor que se ha asignado a las novelas de Galdós es resultado de un montaje de la crítica de izquierdas que lo ha convertido en un representante de la literatura progresista. El rechazo no puede ser más radical: si algún burgués se acerca aún a las novelas de don Benito es porque acepta una imposición social que le obliga a conocer determinados autores y obras. Los *Episodios* nada nuevo pueden enseñar a los nuevos escritores más allá de los aspectos documentales, históricos o sociológicos que contengan. Las obras galdosianas son terreno exclusivo de investigación para la Sociología o la Historia. Su valor y su interés literario son nulos. En cierto sentido, una obra tan poliédrica como la galdosiana puede dar lugar a lecturas reduccionistas como la de Benet tanto para denigrarla como para ensalzarla. Así don Antonio Maura en una carta citada por Bravo Villasante (1988) de 23 de junio de 1899 al propio escritor subraya sus aspectos cívicos y alaba sus fines didácticos:

Son los *Episodios Nacionales* una de las más afortunadas creaciones de la literatura española de nuestro siglo...; han enseñado verdadera historia a muchos que no sabían, no han hecho daño a nadie, y han educado a la juventud en el culto de la Patria. Si en otras obras ha podido el señor Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso, y logró, no ser más que novelista español (Bravo Villasante: 1988, 142).

El político establece los dos adjetivos con los que comúnmente se han descrito estas novelas: educativas y patrióticas. Los valores pedagógicos y el amor a la historia patria son los que les dan valor. Los literarios se doblegan a ellos. Es posible que algunas afirmaciones de los propios narradores de los *Episodios* puedan dar pie a ese tipo de interpretaciones. Así en *Un voluntario realista* se lee:

El concertado desarrollo de esta narración que es menos novela de lo que creerán muchos, exige que no digamos más de las buenas madres de San Salomó [...] Otros personajes nos llaman en lugar no apartado del siniestro, allá donde suena la bronca trompeta de la historia anunciando los sucesos que se escriben en unos libros muy serios y que también han de tener un hueco importante en este que lo es de entretenimiento (Pérez Galdós: 2006, 492).

Que el narrador asegure que el texto que leemos tiene menos de novela de lo que podamos pensar, nos induce a creer que tenemos en las manos uno de rigurosa historia que se escribe para la instrucción de los españoles. Sin embargo, esta declaración y otras similares en los *Episodios* van cargadas de ironía y en este caso son refutadas en las últimas palabras del párrafo donde se afirma que ni son libros serios ni tienen otra misión que entretener. En otras palabras, sus evidentes fines educativos están al servicio de los literarios sin los que se convertirían en simples tratados históricos.

La conclusión de Benet es clara: a Galdós le faltan los tres atributos que son propios del gran escritor:

1) que siga siendo un motivo de gozo para la clase culta; 2) que sea un acicate y fuente de inspiración para el escritor posterior y 3) (y última) que se conserve como inagotable objeto de estudio para el profesor de letras. Y ni qué decir tiene que yo pongo las dos primeras muy por encima de la última, que es la única que en el caso de Galdós se cumple hoy en día (Benet: 2011, 140).

En el contexto de los años setenta la crítica al novelista canario implicaba un ataque al realismo social y a los análisis literarios marxistas, que Benet personificaba en Georg Luckács. Cree que en su estudio sobre la novela histórica (Luckács: 1955) el crítico marxista húngaro se fija en títulos de escasa calidad literaria pero de gran valor sociológico porque estima que la importancia de una obra proviene de su interés documental y de elevarse como testimonio de los conflictos sociales más que de sus méritos estéticos. El valor estético de una obra es indisoluble de su valor como documento en el que se reflejen los conflictos sociales de un momento histórico. Para Benet eso ocurre en las novelas de don Benito, quien deslumbrado en un primer momento por Balzac intentará realizar un informe catastral y sociológico de la sociedad de su tiempo. A mi entender, junto a los tópicos de la falta de estilo y de una estructura narrativa sólida, se apunta así la otra carencia (Maura veía ahí su mayor virtud) que casi siempre se achaca a Galdós: sus fines como creador no eran de orden literario y estético sino ideológico y político. El lector que se sumerge en los *Episodios* no va a encontrar gran literatura sino documentos que le ayudarán a comprender la historia de España. De nuevo la generalización y el desconocimiento vencen a la lectura reposada y al sentido crítico. Cualquiera que se haya adentrado en la compleja selva de estas cuarenta y seis novelas sabe que todas se encuadran en distintos tiempos y espacios de la España del XIX pero,

además de advertir las diferencias de todo tipo que existen entre los diversos títulos de las series, reconocerá que la ficción y la historia se relacionan y mezclan de diferente manera en cada una de las obras. En unas los hechos y personajes históricos tienen mayor protagonismo que los de ficción mientras que en otras ocurre exactamente lo contrario. En determinados volúmenes el argumento se pliega a lo ocurrido históricamente y en otros prima la invención. Alguien hablaría, si eso es posible, de verosimilitud histórica frente a los momentos en que los que lo se cuenta es fruto directo de la imaginación del escritor. Por otro lado, un atento lector también reparará en que Galdós ha empleado materiales de diferentes géneros narrativos por lo que catalogar, sin matices, los *Episodios* de novelas históricas es otra simplificación más que se sobrepone a la lectura particular de cada episodio concreto.

Siguiendo las indicaciones de Benet me adentraré en *El terror de 1824*, episodio de la *Segunda serie* editado en 1877. Lo haré como si no existieran los numerosos y excelentes estudios dedicados a los *Episodios* y en concreto a esta obra (Ayala Aracil: 2012, Espeleta Aguilar: 2013, Gimeno Casalduero: 1978, Gullón: 1979, Herrero: 1972, Millares García: 2013, Navascués: 1983, Penas: 2013, Navascués: 1983). También eliminaré las referencias a los objetivos cívicos y didácticos implícitos en la novela y en la serie porque estos solo encuentran, en esto hay que estar totalmente de acuerdo con Benet, su justificación en los literarios. La lectura, además, se hará desdeñando cualquier información histórica. Es decir, como si el conocimiento previo de Fernando VII o Riego no influyera en el disfrute de la novela. Puede parecer esta actitud un auténtico sinsentido pero no lo es si pensamos que en el relato se han convertido en sujetos que, más allá de ser figuras históricas, cumplen un papel en una obra de ficción. Por eso, es posible mantener que se puede disfrutar del texto aunque se desconozca la historia de España del XIX. Piénsese que lo mismo puede ocurrir en una representación de, por ejemplo, *Enrique V* o *Fuenteovejuna*. Hay espectadores que se implican en lo que sucede en la escena sin conocer los documentos, crónicas y leyendas que inspiraron a Shakespeare o a Lope. Tampoco necesitan haber leído *Enrique IV* o *Las alegres comadres de Windsor* donde aparecen algunos personajes del citado drama de Shakespeare. En otras palabras, Riego o Fernando VII en *El terror de 1824* son seres de ficción como lo son Solita o Sarmiento porque cumplen una función en un texto literario y en él adquieren un papel literario. Tampoco importará si están inspirados en personas reales como es el caso de Patricio Sarmiento (Espeleta: 2011), protagonista central del relato. Su personalidad se asociará exclusivamente a los hechos, diálogos, monólogos y reflexiones del propio texto.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que estas obras no son serios tratados históricos sino novelas de entretenimiento como afirmaba en una cita anterior su autor, entendiendo el

término en su significado más amplio y noble. Así creo que hay que leer la afirmación que aparece en el Epílogo a la Segunda Serie donde Galdós indica que ha escrito novelas históricas de costumbres ya que

Lo que comúnmente se llama *Historia*, es decir los abultados libros en que solo se trata de casamientos de Reyes y Príncipes, de tratados y de alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de las gentes (Pérez Galdós: 2006, 949).

Es fácil relacionar estas palabras con el concepto de intrahistoria unamuniano pero también muestran que los relatos no se plegarán a la vida de los poderosos sino que estarán poblados de las aventuras de mujeres y hombres comunes cuyas vidas debe imaginar el creador a partir de la documentación libresca, de los testimonios de personajes reales participantes en los sucesos históricos, de la observación personal y de sus propias experiencias. Se inscribe así nuestro novelista en la línea de los dramaturgos antes citados quienes en un corral de comedias o en El Globo llevaban a la escena dramas o comedias inspirados en la historia o en la leyenda nacional pero cuyos argumentos están poblados de imaginativas intrigas e interesantes personajes que buscan, en todo momento, que los espectadores se sientan atraídos por sus acciones y pasen un agradable rato de entretenimiento más allá de la profundidad de sus psicologías o de los profundos conflictos plasmados en la escena. El espectador y el lector pueden conocer y tener más o menos información sobre las historias librescas o legendarias que inspiraron a Lope o a Shakespeare pero lo decisivo es que esta información se ha integrado de forma orgánica en las creaciones escénicas y sustenta las tramas, los personajes y los conflictos de ficción. Algo parecido ocurre en los *Episodios* donde la Historia con mayúsculas se mezcla con las historias individuales y de ficción de los numerosos personajes que los pueblan. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Vicente Llorens:

Naturalmente, Galdós no tiene más remedio que inventar a esos españoles sin historia conocida. Ellos son lo ficticio, más también lo histórico. Como han mostrado los críticos de los *Episodios* desde Casaldueiro a Hinterhäuser, tanto los personajes como la intriga novelesca, la ficción literaria en suma, tiene un carácter representativo, simbólico. Tan destacado que, en realidad, la realidad inventada por Galdós llega a ser más significativa que la historia hecha (Llorens: 1974, 131).

A riesgo de caer en la simplificación ya que no puedo analizar como se merece una creación tan compleja como *El terror de 1824*, me centraré en los aspectos que más claramente cuestionan las afirmaciones de Juan Benet. Alguien podría preguntar las razones por las que se ha seleccionado este título. Evidentemente se podría haber elegido cualquier

otro pero en este caso los motivos son claros: *El terror de 1824* es una de las más conseguidas novelas de la Segunda Serie y, quizá, sea esa la razón por la que se han detenido en ella tantos críticos como señalé antes. Además, puede ser leída como un *Episodio* aislado ya que en ella los dos personajes que son el eje de la serie (Gabriel Monsalud y Carlos Navarro) prácticamente han desaparecido del relato.

EL DIÁLOGO CON OTRAS CREACIONES

Iniciada la obra, el primer personaje que encontramos es Patricio Sarmiento, un viejo que habla de forma afectada y pomposa. Más aún, alude y parafrasea textos clásicos como *Las coplas a la muerte de su padre*:

Aquellos adalides de la libertad, que arrancaron a la madre España de las garras del despotismo, aquellos fieros leones matritenses, que con sólo un resoplido de su augusta cólera desbarataron a la Guardia Real ¿qué se hicieron? ¿Qué se hizo de la elocuencia que relampagueaba tronando en los cafés, con luz y estruendo sorprendentes? (Pérez Galdós: 2006, 183).

Sarmiento recrea las palabras de Jorge Manrique, y más tarde de otras obras conocidas, convirtiéndose en un individuo ridículo y risible. Los guardias del puesto donde ha ido a recabar noticias de su hijo Lucas se mofan de él pero su figura adquiere dimensiones dramáticas cuando el lector conoce la muerte de este. Esta ambivalencia de sensaciones continúa durante toda obra porque, mientras grita por toda la ciudad los ideales de la doctrina liberal y se le toma por un desquiciado, sabemos que su locura le libra de la implacable represión absolutista. Esa pérdida de la razón lo convierte, y cualquier lector o crítico lo advierte, en un Don Quijote decimonónico. Como dos heroicos fantoches, Alonso Quijano y Patricio Sarmiento gritan y lanzan por los campos de España o por las calles de Madrid unos discursos que, en muchas ocasiones, no parecen las palabras de unos perturbados sino las de unos auténticos sabios. Ambos perciben las injusticias y con sus ideales se enfrentan a una realidad que en nada se parece a la que reconstruyen en sus mentes.

Como las influencias cervantinas han sido suficientemente señaladas solo apuntaré que Sarmiento no diferencia la lengua hablada de la escrita. Si el personaje cervantino maneja términos en desuso de las novelas de caballería, el galdosiano apela, como maestro, a las palabras de la mitología clásica y, como enemigo del absolutismo, al vocabulario de la prensa

y a los discursos de otros liberales¹. Sarmiento deambula oponiendo al habla de las calles de Madrid otra libresca, muy alejada de la cotidiana, construida por él a partir de citas de los libros, diarios y revistas que ha leído. Además, sus literarios parlamentos entran en conflicto con las reglas sociales vigentes porque él acomoda la realidad a sus deseos. El caso más palpable es su interpretación de la muerte de su hijo. Esta ha sido provocada por el agotamiento, el hambre y la enfermedad pero el padre la iguala a la de los héroes homéricos pese a que un compañero de Lucas cuestione su visión:

Heroísmo ha habido: no me lo niegues, porque yo conozco muy bien la raza de leones de que viene mi hijo, yo sé qué casta de bromas gastamos los Sarmientos con el enemigo en un campo de batalla. Si por modestia callas las acciones homéricas en que tú has tomado parte, haces mal, que al fin y al cabo todo se ha de saber, y si no ahí están los historiadores que en un abrir y cerrar de ojos desentrañarán lo más escondido (Pérez Galdós: 2006, 193).

Las evidentes similitudes con el héroe cervantino se amplían porque Cide Hamete Benengeli aquí es sustituido por unos hipotéticos historiadores que tendrán como misión en un futuro cercano contar la vida de Patricio Sarmiento. Como Alonso Quijano, también parece recobrar la razón cuando se enfrenta a la muerte pero inmediatamente, como aquel, recae en la fantasía. Si el personaje cervantino muere soñando con lo pastoril, el galdosiano pide a Solita que busque en casa sus apuntes y los entregue a los historiadores que documentarán su vida. Desea adquirir la categoría del héroe clásico y ser el modelo del liberal que se ofrece gustoso al martirio siempre que de su nombre quede memoria escrita. Por eso, en sus últimas indicaciones pide a Solita que rescate sus apuntes autobiográficos:

Como los historiadores han de empezar desde mañana mismo a revolver archivos y libros, yo te encargo que los saques de apuros. Mira tú; el apunte en que constan esos datos está escrito a lápiz... Me parece que lo puse debajo de un hule de la cómoda. Búscalo bien por toda la casa, y entrégalo a esos señores (Pérez Galdós: 2006, 350).

No muere cuerdo, como pudiera parecer, sino pidiendo que sus proezas sean grabadas en el libro de la Historia.

En *El terror de 1824* también oímos ecos de *El rey Lear*². Nuestro liberal recibirá ayuda y consuelo de Solita, la hija de un conservador al que negó un vaso de agua. La joven guarda cierto paralelismo con Cordelia, la repudiada pero la única hija que amparará a Lear cuando

¹ No deja de retomar las palabras de otros en ningún momento y, hasta cuando sabe que se acerca su final, como Pablo Iglesias, liberal ajusticiado en 1825, repite: «Reputo el saco como una vestidura de gala y el gorro una corona de laurel» (Pérez Galdós: 2006, 359).

² Es bien conocida la admiración de don Benito por el genial dramaturgo británico. En su viaje a Gran Bretaña no dejó de visitar su lugar de nacimiento. El interesado puede leer sus impresiones en *La casa de Shakespeare* (Pérez Galdós: 1955).

este ha perdido todo el poder. Lo único que la guía es el cariño y el respeto hacia su padre. El viejo rey erraba al valorar el amor de sus hijas, y Sarmiento también deberá reconocer el error que cometió al no dar un vaso de agua a un absolutista. Cordelia y Solita serán la única ayuda y apoyo de los dos viejos. Don Patricio, al ver la bondad y el desinterés de la joven, encontrará en ella la única esperanza que le queda en la Tierra y el único amparo frente a la muerte:

Mi destino, mi glorioso destino me reclama ahora, y no puedo ir, porque sin ti soy un miserable y no tengo fuerzas para nada. Contigo al suplicio, a la gloria, a la inmortalidad, a los Campos Elíseos; sin ti, a la muerte oscura, a la ignominia. Sola, Sola de mi vida, ¿en dónde estás? Dímelo, o revolveré toda la tierra para encontrarte (Pérez Galdós: 2006, 289).

Lear finalmente conocerá la honradez y bondad de Cordelia, la única de las hermanas que se atrevió a contradecirle, y llorará amargamente su muerte. Por su parte, don Patricio no dudará en sustituir en la horca a Solita, la hija de un enemigo político con el que se portó de forma despiadada. Las dos muchachas son los únicos consuelos de los dos viejos en sus horas finales.

No acaban ahí las referencias literarias. Desde el capítulo VIII al XII, tras la ejecución de Riego y el encierro de Sarmiento en casa de Soledad, la novela se emparenta con la comedia de enredos amorosos. Ecos del Moratín de *El sí de las niñas*, autor que se cita en el capítulo XI³, son evidentes en el intento de casar contra su voluntad a la joven Elena Cordero. Esta, por su decisión e independencia, tiene más parentesco con la Rosina de *El Barbero de Sevilla* que con la sumisa Francisca moratiniana ya que no acepta ninguna imposición en asuntos amorosos y se opone firmemente a los deseos de unos padres que intentan casarla con Romo quien, por momentos, se parece a un ridículo don Bartolo. No sería nada extraño que alguien tan amante del teatro como Galdós tuviera en mente obras de este tipo que tanto éxito obtuvieron en el siglo XIX. En todo caso, Galdós ofrece una variación sobre el muy tratado asunto de los amores del viejo y la niña que tanto predicamento tuvo en la escena de los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, estos cuatro capítulos se convierten en un amable interregno que nos aleja, por momentos e inteligentemente, del clima de asfixiante represión que se extendía por Madrid pero, al mismo tiempo, demuestran a las claras cómo las garras del absolutismo destruyen el pacífico ambiente familiar de los Cordero y atestiguan que el implacable terror del gobierno de Fernando VII llegaba a todas partes. Este apunte de comedia costumbrista de

³ «Dejamos a D. Patricio como aquellas *estatuas vivas de hielo*, a cuya mísera quietud y frialdad quedaban reducidas, según confesión propia, las heroínas de las comedias tan duramente flageladas por Moratín.» (Pérez Galdós: 2006, 253).

enredo demuestra, además, que el novelista está utilizando materiales literarios de varios géneros y que la lectura pasará por diversas etapas: desde ligeras amables escenas domésticas a situaciones dramáticas y violentas.

Un primer acercamiento a *El terror de 1824* contradice la opinión de Benet porque el personaje de Sarmiento no es un caso clínico ni sociológico sino un quijotesco héroe, cercano en su desgracia a Lear, envuelto involuntariamente en peripecias amorosas propias de la comedias de enredo y cuya vida está regida, como los héroes de la tragedia clásica, por un destino que predice y anuncia una muerte segura. Admitamos que Galdós actuó como un topógrafo que quiso levantar acta de la sociedad española, pero era un topógrafo muy leído ya que creó una novela histórica que en poco o en nada se parece a una crónica o a un estudio sociológico, sino que apela y se inscribe en una compleja tradición literaria.

LA REALIDAD DEFORMADA

El capítulo dedicado a narrar los antecedentes de la ejecución de Riego es un catálogo de horrores solo comparable a los *Desastres de la guerra* de Goya. No cuenta objetivamente el ahorcamiento del caudillo liberal, su decapitación y su descuartizamiento; no se limita a narrar cómo un trozo de su cuerpo fue expuesto en Madrid y los otros tres se repartieron por Sevilla, Málaga y San Fernando sino que el narrador enfatiza y parece tan preocupado en contar los preparativos de la construcción de la horca como en la ejecución. Los funcionarios encargados de ello, Pipaón y Romo, se toman su labor con calma. Además de construir el patíbulo, organizan la entrada de Fernando VII en Madrid y se quejan de que tienen pocos materiales para realizar su trabajo ya que algunos elementos son usados para realizar unos arcos triunfales en honor del rey. La escena se completa humorísticamente cuando sabemos que se buscan doscientas lindas señoritas para el desfile y, además, uno de los funcionarios se queja de que es objeto de continuas recomendaciones. Aunque Galdós narre hechos históricos, ofrece al lector una imagen de la realidad tan deformada como la que ofrecen Quevedo en *El Buscón* o Goya en *Los disparates*. El tío verdugo de Pablos y los operarios encargados de montar el patíbulo en la Plaza de la Cebada se ven a sí mismos como simples profesionales que realizan las labores propias de su oficio de la mejor manera posible. Para estos empleados públicos hay pocas diferencias entre organizar una ejecución y la entrada triunfal del rey en Madrid. Las cuestiones morales no afectan a su trabajo y, quizá, sean un estorbo. El narrador no se limita exclusivamente a levantar acta notarial de la ejecución de Riego sino que provoca en el lector una mueca triste y amarga. El humor negro más que la

exposición histórica es el instrumento galdosiano para atacar la pena de muerte y criticar la degradación moral que conlleva. Su ataque a la pena capital no es un conjunto de argumentaciones humanitarias o éticas. El rechazo a tan cruel castigo se aborda desde el plano literario y estético.

El mismo tono deformante y humorístico contra las prácticas represivas de la Década Ominosa se repite en muchos momentos del relato. Así en el capítulo XX don Francisco Chaperón despacha con suma ligereza las causas e impone frívolamente terribles castigos: por defender la república, horca; por irreverencias a una imagen de la Virgen, horca; por expresiones subversivas embriagado, horca; por no haber delatado a su marido, diez años de galeras, etc. El retrato y caracterización del personaje, como descubrirá todo atento lector, deben tanto a la observación y a la documentación como a la tradición literaria, en este caso de raíz quevedesca. Del mismo tono son las descripciones de las diversas dependencias carcelarias. Así en el capítulo XIV las oficinas son pintadas como

un infierno de papel sellado compuesto de legajos en vez de llamas y de oficinas en vez de cavernas, donde tiene su residencia una falange no pequeña de demonios bajo la forma de alguaciles, escribanos, procuradores, abogados, los cuales usan plumas por tizonas, y cuyo oficio es freír a la humanidad en grandes calderas de hirviente palabrería que llaman autos (Pérez Galdós: 2006, 272).

No actúa el narrador como un topógrafo ni como un perito sino que pinta con humor negro los ambientes. Esta deformidad recuerda tanto a Quevedo como anticipa el esperpento de Valle⁴. No hay que indicar que el narrador adopta una visión absolutamente personal y subjetiva. Tan subjetiva que, en ocasiones, habla como su personaje⁵. También podría ser calificada con este adjetivo la narración de la actitud de Riego ante la horca, como se ha señalado tantas veces, antítesis del comportamiento heroico de Sarmiento. No se le concede el menor atisbo de valentía y se recoge la versión menos decorosa de su ahorcamiento, pese a que los historiadores no se ponen de acuerdo en este punto ya que los testimonios directos de la ejecución provienen exclusivamente de fuentes fernandinas poco fiables. Si Galdós estuviera escribiendo un tratado histórico, se le podría acusar de poco objetivo porque debería haber indicado que existen diversas opiniones sobre el comportamiento del caudillo liberal ante el patíbulo, pero, como solo escribe un relato de base histórica, emplea la documentación que conviene a su novela a riesgo de ser acusado de parcial.

⁴ El término esperpento aparece en varias ocasiones en las novelas galdosianas con el sentido tradicional de algo estrafalario o extravagante, y en el prólogo del drama *Los condenados*. Al asunto dedica un interesante artículo José Amor y Vázquez (1977).

⁵ Como don Patricio suelta a cada instante la palabra chilindrana, el narrador también dice: «Aquel mismo día ¡por vida de la Chilindrana! ¡cuán amargas horas pasó el pobre don Patricio!» (Galdós: 2006, 288).

Muy poco objetivo se muestra Galdós y, como su maestro Cervantes, hace uso también de un humor más humano y menos cruel en cualquier momento y lugar. Aunque las acciones estén centradas en los terribles días de la Década Ominosa, esto no impide que encontremos muchas páginas divertidas. Sirva de ejemplo la descripción de los hijos de Cordero donde la ironía pinta el clima de hipocresía moral en el que crecen los niños:

En aquel tiempo las familias discurrían el modo de congraciarse con el bando dominante, y uno de los sistemas más eficaces durante el trienio había sido vestir a los niños de milicianos nacionales. Cambiadas radicalmente las cosas, D^a. Robustiana, que quería estar en paz con la situación, siguió la general moda vistiendo a los borregos de frailes. Los domingos Primitivo y Segundito salían a la calle hechos unos padres priores que daban gozo (Pérez Galdós: 2006, 238).

También hacen sonreír los nombres de los personajes. No es accidental llamar Cordero a una afable familia de la pequeña burguesía mercantil; ni al honrado padre de la misma, Benigno; ni a una joven huérfana que tiene pocas relaciones familiares y sociales, Soledad; ni a un cortesano, Bragas de Pipaón, ni a un bondadoso fraile trinitario, Alelí aunque en esta ocasión la aromática y delicada flor se escriba sin hache, etc. Por el contrario, la descripción de algunos personajes históricos supura sarcasmo y asco. Así el cuadro de Fernando VII

era el más feo de toda la casa, y comido de polilla, no presentaba a la admiración del espectador más que los ojos y parte del cuerpo. Lo demás era una mancha irregular con grandes brazos al modo de tentáculos. Parecía un gran cefalópodo que estaba contemplando a su víctima antes de chupársela (Pérez Galdós: 2006, 298-299).

Galdós puede ser acusado de notario de la sociedad de su tiempo pero un notario que busca, en todo momento, el placer de sus lectores. Para ello no duda en utilizar todos los recursos literarios y narrativos posibles. Se le puede achacar que algunos *Episodios* están lastrados por amplias partes expositivas en las que el narrador informa de hechos desconocidos por los lectores y así estos puedan comprender la trama narrativa. En esas ocasiones adopta un tono profesoral como ocurre en bastantes momentos de esta segunda serie de *Episodios*, especialmente en *Los Apostólicos*. Escritor y narrador sienten la necesidad de que los lectores conozcan los acontecimientos históricos que están novelando e introducen en la novela fragmentos expositivos cercanos al ensayo. No es el caso de *El terror de 1824* ya que toda la documentación histórica de la que el autor pudo hacer uso se integra orgánicamente en las vidas de unos personajes pertenecientes al campo de la imaginación.

HISTORIA Y FICCIÓN

A mi entender la vigencia de muchas novelas galdosianas no reside en que hayan sido adaptadas al teatro, al cine o al cómic sino en que sigan siendo disfrutadas hoy por sus propios valores estéticos. Como es evidente, novela, teatro, película o cómic hacen uso de lenguajes artísticos y técnicos muy diferentes, por lo que el argumento de una gran novela de don Benito puede dar lugar a una película vulgar o a un interesante montaje teatral dependiendo de cómo haya sido adaptada, de qué postura ha adoptado el director frente al material existente y de los recursos (actores, decorados, vestuario, iluminación, etc.) a los que haya recurrido⁶. El valor de la obra galdosiana, hay que estar de acuerdo en ello con Benet, reside, si existe, en ser fuente de placer para el lector actual⁷. En su caso, no solo para el lector culto, como él quería, sino, siguiendo la estela cervantina, para individuos de toda clase y condición.

Su permanencia también se halla en el empleo de técnicas narrativas similares a las que emplean creadores actuales. Es evidente que Galdós para la escritura y elaboración de los *Episodios* se documentaba tanto de forma oral como escrita. Sin embargo, en los más conseguidos esa investigación libresca o personal se pone al servicio de la ficción. La historia con mayúscula es interpretada a partir de la vida y de las peripecias de personajes vulgares que pertenecen al mundo de la ficción⁸. De esta correspondencia entre la historia y la ficción son muy conscientes el narrador y el autor a lo largo de las 46 novelas⁹ y se convierte en un complejo juego en el que el lector acaba sabiendo que la imaginación doblega en casi toda ocasión al documento.

De la misma forma que actuó Galdós, en nuestros días actúan Rafael Chirbes, Alan Moore, Antonio Altarriba o Alberto Rodríguez para pintar en *Crematorio* (2007) la corrupción ligada

⁶ Piénsese en las innumerables versiones a que han dado lugar los viajes de Ulises. Las recreaciones poéticas, las obras de teatro, las músicas, las películas, los tebeos o los videos juegos solo poseen un lejano hilo narrativo que las semeja a *La Odisea*. Esas obras, más allá de una cierta base argumental, poco tienen que ver con el genio de Homero.

⁷ Aunque no tenga ningún interés para Benet, el valor y la vigencia de una obra artística también residen en la información histórica y en la experiencia humana que sean capaces de transmitir. No puedo desarrollar mínimamente un asunto tan complejo pero quede consignado que toda obra literaria nos acerca a otras formas de sentir y vivir que pueden estar lejanas en el tiempo o en el espacio.

⁸ Para un análisis sobre las relaciones entre Historia con mayúscula, relación de hechos acaecidos en el tiempo, y la historia como relatos inventados por el hombre es muy esclarecedor el artículo de Laureano Bonet "Giner, Altamira, Galdós: Historia, historias, novelas" (2017).

⁹ Sirva de ejemplo el inicio paródico de *Los Apostólicos* donde el narrador se dedica a investigar 'científicamente' los orígenes de un personaje imaginario: «Tradiciones fielmente conservadas y ciertos documentos comerciales, que podrían llamarse el Archivo Histórico de la familia de Cordero, convienen en que doña Robustiana de los Toros de Guisando, esposa del héroe de Boteros, falleció el 11 de diciembre de 1826. ¿Fue peritonitis, pulmonía matritense o tabardillo pintado lo que arrancó del seno de su amante familia y de las delicias de este valle de lágrimas a tan digna y ejemplar señora? Este es un terreno oscuro en el cual no ha podido penetrar nuestra investigación ni aun acompañada de todas las luces de la crítica» (Galdós: 2006, 547).

a la burbuja urbanística que destruyó inmisericordemente la costa levantina, para relatar los espantosos asesinatos de Jack el Destripador en *From Hell* (2001), para analizar la amarga vida de un anarquista durante la guerra civil y el exilio en *El arte de volar* (2009) o descubrir las conexiones del caso Paesa en *El hombre de las mil caras* (2016). Los cuatro, ya construya una novela en el caso de Chirbes, filme una película en el de Rodríguez o escriban el guión de un cómic en el de Moore y Altarriba, han hecho uso de una documentación más o menos rigurosa para dar sentido y verosimilitud a sus ficciones. Pero estas, como indica Moore en la introducción del volumen citado¹⁰, son empleadas como un bisturí para hacer la autopsia de un acontecimiento histórico. Bastantes narradores proceden hoy de la misma forma que Galdós en la escritura de *El terror de 1824*. Saben bien, como el autor de los *Episodios*, que sus obras no tienen solo valor por recoger, con mayor o menor fidelidad, hechos reales de la sociedad valenciana del desarrollismo último, del Londres victoriano, de los hombres y mujeres que sufrieron la guerra y el exilio o de la corrupción asociada a las cloacas del estado. Sucesos, tan espantosos como la represión absolutista de Fernando VII, son presentados en estas obras como ficciones que buscan captar la atención y el interés de los espectadores y de los lectores. Don Benito hoy haría suyas las palabras de Moore quien asegura que su creación

no es historia. Es ficción. Aunque implique un misterio histórico importante, más que intentar descubrir al asesino intenta descubrir qué ocurrió (...) Esto tan solo responde a intereses narrativos y, en cierto modo, no nos importa si fue él quien lo hizo o no. Nos interesa más el intento de examinar en todo detalle la anatomía de un acontecimiento humano fenomenal (Moore: 2001, 6).

Benet, evidentemente, se muestra injusto con la narrativa galdosiana. Sin embargo, su crítica no debería caer en el vacío. Como he señalado antes, no todas las novelas de los *Episodios* poseen la misma categoría literaria por lo que las cuestiones que plantea deberían seguir interrogándonos. En otras palabras, la crítica académica debería cuestionarse si no se ha centrado más en los aspectos sociológicos e históricos que encierra esta novelada Historia de la España del siglo XIX y, en cierto sentido, ha abandonado el análisis de los valores estéticos que atesora, valores que son los que mantienen su vigencia.

¹⁰ La documentación en el caso de *From Hell* es tan exhaustiva que Alan Moore se ve en la obligación de incluir sesenta y cuatro páginas al final del tebeo con explicaciones y notas. Pese a ello, galdosianamente, afirma que su obra no es un libro de historia sino de ficción.

BIBLIOGRAFIA

ALLENS W. P., “Galdós y Valle Inclán: A propósito de un texto olvidado”, *Anales galdosianos*, año XIV, 1979, pp. 104-118.

ALONSO GARCÍA, M. J., “Valoración del siglo XIX en general y de Pérez Galdós en particular, en la revista *Cruz y Raya* (1933-1936)”, *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano*, tomo I, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 99-136.

ALTARRIBA, A., *El arte de volar*, Barcelona, Norma, 2009.

AMOR Y VÁZQUEZ, J., “Galdós, Valle, esperpento”, *Actas del Primer Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

AYALA ARACIL, M^a. A., “Tiranía frente a libertad: *El terror de 1824* de Benito Pérez Galdós”, *Crítica hispánica*, 34. 1, 2012, pp. 73-88.

AYALA, F., *Las plumas del Fénix*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 341-345.

— “Mi Galdós”, *IV Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de Gran Canarias, 1990, pp. 11-16.

BENET, J., *Ensayos de incertidumbre*, Barcelona, Random House Mondadori, 2012.

BONET, L., “Giner, Altamira, Galdós: Historia, historias, novelas” en *La Historia en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2017, pp. 201-216.

BRAVO VILLASANTE, C., *Galdós*, Madrid, Mondadori, 1988.

CERCAS, Javier, “Una lección de Larra”, *El País*, 4 de octubre de 2009.

DE LA NUEZ TORRES, R., “La vida y la obra de Galdós en *Luces de Bohemia*”, *IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 368-375.

DE TORRE, G., “Apogeo, ocaso y revalorización de Galdós”, *La Nación*, Buenos Aires, 1943.

EZPELETA AGUILAR, F., “El personaje maestro de escuela como víctima política en la novela de Galdós: el caso de Patricio Sarmiento”, *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*, Ed. de Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2011, pp. 303-311.

GIMENO CASALDUERO, J., “Terror de 1824: la transfiguración de Romo”, *Actas del II Congreso Internacional Galdosiano*, vol. 1, 1978, pp. 135-154.

GULLÓN, R., “El terror de 1824 de Galdós”, *El comentario de textos. 3: La novela realista*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1979, pp. 143-202.

HERRERO, J., “La Ominosa Década en los Episodios Nacionales”, *Anales Galdosianos*, Año VII, 1972, pp. 107-115.

LUKÁCS, G., *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlín, 1955. Traducción española: *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1966.

MARÍAS, J., *Literatura y generaciones*, Madrid, Austral, 1975.

MILLARES GARCÍA, E. J., “El sentimiento trágico de la vida en *El terror de 1824* de Galdós”, *Galdós, los fundamentos de una época. X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2013, pp. 410-416.

MOORE, A., *From Hell*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2001.

MUÑOZ MOLINA, A., “Educación de adultos”, *El País*, 28 de octubre, 2016.

NAVASCUÉS, M., “Patricio Sarmiento: trayectoria de un liberal exaltado en los Episodios nacionales”, *Hispanic Journal*, 4. 2, 1983, pp. 135-144.

NOGUERA LÓPEZ, J., *La última víctima de la Inquisición. El maestro de Ruzafa*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1932.

PENAS, E., “*El Quijote*, fundamento en la creación de personajes galdosianos en la segunda serie de los *Episodios nacionales*”, *X Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, 2013.

PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios Nacionales. Segunda Serie (II)*, Cabildo de Gran Canaria, vol. 5, ed. Yolanda Arencibia, 2006.

— *La casa de Shakespeare en Obras Completas*, Madrid, Editorial Aguilar, Tomo VI, 1955.

RODRÍGUEZ, A., “Aspectos de un tipo galdosiano: El maestro de escuela, ayo o pasante”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1980, pp. 341-360.

VALVERDE, J. M., *Breve Historia de la literatura en Obras completas*, Madrid, Editorial Trotta, 1999.