

# TEORIA Y PRACTICA DEL AFAN. GALDOS LEIDO EN *LOS JUEGOS DE LA EDAD TARDIA*, DE LUIS LANDERO.<sup>1</sup>

*Insula*. N° 561, sept. de 1993. 34-36.

Quizá debiera comenzar esta conferencia con una confesión previa de intenciones, o al menos con una declaración de las ideas que -a modo de cartas de la baraja con que voy a jugarla- la han hecho posible como conferencia.

Y una de estas primeras ideas se presenta bajo la forma de desconfianza hacia otra idea, esta última de profundo arraigo en la escritura de la Modernidad, especialmente desde que el Simbolismo la convirtiera en un dogma, el surrealismo la asumiera como base de su poética, y un cierto postestructuralismo se empeñara en afirmarla para poder después negarla. Me refiero a la idea de que el lenguaje consciente es el escenario de la autoridad, el vehículo privilegiado de la opresión. En algún otro sitio he escrito que el lenguaje es un arma de doble filo, como casi todo, y que si transmite lo que nos domina también se deja penetrar por la protesta, los sueños, las dudas, el silencio, el desorden... El lenguaje es el medio natural, ecológico, en el que el ser humano configura su condición humana, la riqueza de uno y de otro -su polivalencia- se limitan y estimulan.

Por ello me siento muy cercano -y es la segunda de las ideas de que, aquí, creo partir- de un Bajtín para quien el lenguaje desorganiza la autoridad del texto y libera voces alternativas y que concibe la novela como la forma más plural de la escritura. "La novela - escribe Bajtín- es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico, plurivocal [...] El estilo de la novela es una amalgama de estilos [...] Gracias a su plurilingüismo y a su plurivocidad, la novela *orquesta* todos sus temas, todo su universo significante, representado y expresado [...]"

---

<sup>1</sup>. De este trabajo se publicó un resumen-anticipo -con algunas diferencias notables respecto al actual- en la revista *Insula*, N° 561, de septiembre de 1993. El trabajo fue preparado inicialmente como conferencia para el Seminario cuyas actas ahora se publican.

el postulado de la verdadera prosa novelesca es [...] la diversidad de los lenguajes sociales y la divergencia de las voces individuales que resuenan en ella."<sup>2</sup>

Julia Kristeva tradujo parte de las ideas de Bajtín por medio de un concepto que ha tenido una notable resonancia crítica, el concepto de intertextualidad, que convierte a todo texto, y más aún al de la novela, en una permutación de textos: "en el espacio de un texto - escribe- múltiples enunciados procedentes de otros textos se entrecruzan y neutralizan"<sup>3</sup>.

En la escritura contemporánea el lector es más consciente que nunca del espesor genético de los textos a que se enfrenta, de la multiplicidad de voces que los constituyen, de que cada texto atesora su propio patrimonio cultural, la presencia más o menos transformada de otros textos a los que ha elegido -a veces de forma no programada- como interlocutores.

En la escritura de final de milenio el escritor es más que nunca un lector que transmite a otros lectores su personal experiencia de una cultura, de una tradición literaria en permanente estado de gestación, en permanente productividad. La escritura se hace escritura sobre la escritura y, al hacerse así, adquiere caracteres de lectura, pero también de crítica. Si la *Divina Comedia* -como escribe George Steiner en *Presencias reales* - es una lectura de *La Eneida* y el *Ulysses* de Joyce "una experiencia crítica de la *Odisea* ", los grandes textos de nuestra cultura "hacen del texto pasado una presencia real" (pp. 24-25). "No tenemos guía más convincente a Ingres que ciertos dibujos y pinturas de Dalí. Nuestro mejor crítico de Velázquez es Picasso" (p.31). Y podríamos seguir la cadena: nada como el Equipo Crónica para leer a Picasso cuando lee a Velázquez: he ahí sus Meninas.

Para Karl Georg Faber el crecimiento cuantitativo de la historia, es decir, el hecho de que cada momento de la historia añada nuevos acontecimientos al pasado, significa que se da al mismo tiempo "un cambio cualitativo en la suma total del pasado", de ahí que cada generación esté obligada a reescribir la historia<sup>4</sup>. Si es así en el terreno de la historia, donde jugamos con acontecimientos, ¿qué no ocurrirá en el terreno de la escritura, donde jugamos con textos? Cada nuevo texto que aceptamos incorporar a nuestra enciclopedia de lectores la reordena y modifica. Hoy no podríamos leer el *Amadís de Gaula* sin las connotaciones lectoras que le incorporó el *Quijote*, como no podríamos leer el *Quijote* sin sus derivaciones

---

2. *Esthétique et théorie du roman* . París, Gallimard, 1978, 87-90.

3. *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Eds. du Seuil. 1969, 52.

4. *Theorie des Geschichtswissenschaft*, Munich, Beck, 1971, 39, cifr. Fokkema e Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX* , Madrid, Cátedra, 1981, 169.

sobre *Madame Bovary*, *La desheredada*, o *La Regenta*, y cuando en el mercado literario aparece una novela como *Los juegos de la edad tardía* (1989), de Luís Landero, reconocemos de un solo golpe la cadena textual entera, ahora sin embargo transformada a la par que recuperada, perpetuada tanto como prolongada más allá de sí misma, con nuevos ingredientes, acompañada de otras voces y de otros compañeros de viaje.

Eliot pensaba que la literatura occidental formaba un orden simultáneo, Einstein había afirmado algo muy parecido del tiempo, al abolir la rígida frontera entre el pasado, el presente y el futuro de las cronologías lineales, y Proust noveló las posibilidades mismas de esta nueva concepción del tiempo, de esta espacialización de lo temporal.

Por eso tal vez Persse McGarrigle, un joven profesor de literatura de la Universidad de Limerick, protagonista de la novela *Small World* de un no tan joven profesor de teoría literaria, David Lodge, al confesar que está realizando su tesis sobre Shakespeare y T.S.Eliot debe precisar, para asombro de quienes le escuchan, que no es la influencia de Shakespeare en T.S.Eliot lo que le interesa, sino la de T.S.Eliot sobre Shakespeare. Y añade: "Es que lo que yo trato de demostrar (...) es el hecho de que no podemos evitar leer a Shakespeare a través del prisma de la poesía de T.S.Eliot" (*El mundo es un pañuelo*, Barcelona, Versal, 2ª ed. 1989, 77-78).

Déjenme decirles que, a mi modo de ver, y por primera vez después de muchos años, casi tantos como los que nos separan del exilio y de la inmediata posguerra, de Max Aub o de Luís Buñuel, por poner dos nombres propios, comenzamos a leer a Galdós a través o por medio de las novelas de última hornada. Incapacitada para superar el silencio - el desprestigio incluso - a que la desterraron simbolistas y modernistas, su voz no ha conocido más circulación que la habilitada en los subterráneos de la literatura española por la Vanguardia, la generación del 27, los novelistas de la generación de los 50 o - y muy especialmente - los novísimos. Podrán suscitarse excepciones, que sin duda las hay, como podrá argumentarse la reivindicación de su obra en las universidades, y muy especialmente en el hispanismo internacional, estimulado sin duda por aquellos profesores emigrados o exiliados que no tuvimos en España ( F.Ayala, J.Casalduero, J.F.Montesinos, R.Gullón, A. del Río...), pero va a ser muy difícil levantar la constatación, pesada como una losa de plomo, de que el discurso de Galdós no ha sido interlocutor privilegiado de los novelistas españoles contemporáneos, perseguido por aquella doble maldición que aun le afecta, la del realismo y la de la escritura social, de manera que todavía hoy, cuando la reivindicación del realismo parece salir de las

catacumbas de la modernidad, esa misma reivindicación es proclamada -en no pocas ocasiones- a la defensiva, abrigada de toda clase de explicaciones, de justificaciones, de preámbulos.

Y sin embargo en los últimos años han aparecido una serie de novelas que presuponen el discurso galdosiano, lo acomodan textualmente a sus propias necesidades, lo convierten en "presencia real". Se podría hablar de la recuperación de una novela contemporánea, de dimensión histórica, en el Eduardo Mendoza de *La verdad del caso Savolta* o *La ciudad de los prodigios*, de la renovación del costumbrismo por Luís Mateo Díez, de la voluntad de recuperación de un mundo social completo y del trasvase de personajes y situaciones entre novelas en el Antonio Muñoz Molina de *Beatus ille* y *El jinete polaco*, se podría hablar incluso en términos más puntuales de *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Manuel Vázquez Montalbán, como crónica de una transición que fue, sobre todo, un período de vacación moral, a la manera de aquella otra transición posrevolucionaria de 1868 que Galdós dejó reflejada en *La de Bringas*. Pero probablemente ninguna otra novela de los últimos treinta años ha ido tan lejos en su recuperación del discurso galdosiano como *Los juegos de la edad tardía* (1989), de Luís Landero.

### **1.- *Los juegos de la edad tardía***

Landero dota a su novela de una estructura diáfana, a la manera de esas arquitecturas novelescas de la segunda mitad del XIX. Dividida en tres partes, las dos primeras alimentan la evocación de lo sucedido al protagonista, Gregorio Olías, desde "el lejano día en que llegó a la ciudad en un tren nocturno de carbón", cuando apenas tenía nueve o diez años, hasta la mañana de un cuatro de octubre en que un Caudillo envejecido y enfermo visita la ciudad y en que Gregorio Olías, ya bien cumplidos los cuarenta y seis años, se dispone a escapar de la casa donde ha vivido doméstica y amansadamente los últimos veinticinco años de su existencia.

En la primera de estas dos partes, que podría titularse *Los juegos de la edad adolescente*, Gregorio asiste como espectador al final de la vida imaginaria de su tío y protector Félix Olías, poseído de una rara enfermedad, el afán, consistente en "desear lo imposible", en "complacerse en no malgastar la inspiración en empresas menudas y perecederas", enfermedad cuya teoría y práctica elabora otro pariente, el abuelo de Gregorio, en un notable discurso:

"- ¿Puede haber algo más grande que lo que no hay? ¿Puede haber algo que exceda al afán? (...) No permitáis nunca que se cumpla el afán, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros" <sup>5</sup>.

También asiste Gregorio como espectador a su primer amor, vivido con un premonitor e incipiente afán.

Pero Félix Olías enloquece y muere víctima del afán, y Alicia, su primer amor, se escapa en moto con el amigo más íntimo de Gregorio, de manera que esta primera e iniciática parte acaba con la adolescencia de Gregorio y con su escaldada renuncia al afán y a los ensueños. Casado con Angelina y asumida su condición menestral, Gregorio "rompió definitivamente con la indigencia del pasado y se entregó a un presente donde la dicha excluía la intervención de la memoria"(76).

En la segunda parte la memoria del narrador recupera esos veinte años de una felicidad doméstica en los que naufraga hasta perder su identidad Gregorio Olías. "Es como si yo fuese mi propio superviviente" (154), cavila. Y sin embargo el diálogo telefónico a larga distancia con otro personaje, Gil Gil y Gil, igualmente derrotado por la inanidad, así como la vergüenza ante su propio presente, un día aciago en que se vio obligado a compararlo con el de aquel amigo que le birló a Alicia, y finalmente la horrorizada constatación de que ha atravesado ya la mitad de la cuarentena, son factores que van a despertar en él un afán tempestuoso. Ante los desenterrados versos infantiles, que recupera de una caja de zapatos en un armario trastero, se dirige a sí mismo una reclamación estremecedora: " ¡Dios mío!, se dijo, pensando en el adolescente, '¿qué ha sido de ti?, ¿qué he hecho contigo?'"(152) Su conclusión no puede ser más devastadora: "'Soy viejo y estoy acabado', se dijo. 'Soy un impostor y soy un naufrago'" (154).

La sublevación del afán arroja a Gregorio Olías en brazos de la ficción. Derrotado por la realidad se autoinventa como héroe de ficción, ofreciéndose en espectáculo telefónico a un admirado interlocutor, el tres veces Gil, quien colabora tan crédulo como entusiasta -desde su exilio de la ciudad- en la magnificencia del nuevo personaje, Augusto Faroni, pastiche asombroso elaborado por el afán de Gregorio Olías con retazos de Humphrey Bogart, de Don Quijote, de los galanes de novelas rosa, de Lord Byron y de los tebeos de detectives de la posguerra.

---

<sup>5</sup>. *Los juegos de la edad tardía*. Barcelona, Tusquets, 6ª ed. 1990, 50.

La tercera parte se inicia cuando esta ficción entra en crisis. La repentina noticia de la llegada a la ciudad de ese espectador hasta ahora remoto pone en peligro esa obra de arte de la ficción juglaresca que Gregorio Olías ha creado para Gil-tres-veces, reinventando la ciudad, los acontecimientos y transformándose a sí mismo de Gregorio Olías, un pusilánime empleado de una mediocre empresa familiar, de estatura anónima, cuarentón, que no bebe alcohol, no sabe idiomas, no ha viajado nunca, no ha acabado el bachiller, y a quien su suegra llama "cataplasma" y acusa de no valer ni para tener hijos, en Augusto Faroni, un atlético y bello poeta veinteañero, de aire romántico, gabardina de cuello subido, sombrero ladeado, gafas oscuras, pantalón blanco y zapatos de color canela, célebre en medio mundo, y especialmente en el *Café de los Ensayistas*, donde supuestamente se reúne la flor y nata del arte, la literatura, la filosofía y la ciencia de la ciudad, valiéndose de la distancia que separa a uno y otro lado del teléfono al fabulador y a su fascinado auditor y de un largo período de gestación, nada menos que nueve años de conversaciones telefónicas.

Con la llegada de Gil a la ciudad, para conocer a su idolatrado Faroni, para visitar el soñado *Café de los Ensayistas*, y para recuperar un sitio en esa ciudad que durante tanto tiempo y desde tan lejos ha añorado como a un paraíso perdido, la ficción entera construida por Olías amenaza una ruina inminente. Al comenzar la tercera parte, esa mañana del 4 de octubre desde la que ha estado evocando todo lo ocurrido hasta ahora, Gregorio Olías escapa de su casa, de su familia, de su trabajo, y corre a esconderse en la habitación anónima de una pensión para no ser localizado y descubierto por Gil en su sórdida realidad. Es entonces cuando la novela abandona la evocación, relanza la intriga y elabora un tan extenso como complicado desenlace. Un *Epílogo* breve, agrídulce, cervantino, pondrá punto final a la historia.

Esta estructura tripartita, que conduce desde los juegos iniciáticos de la adolescencia, pasando por la dormición de la identidad y el tumultuoso despertar del afán bajo forma de juegos de la edad tardía, hasta llegar a su resolución en una fuga hacia adelante que no sabría reconocer la ficción sin concederle sus derechos a la realidad, ni viceversa, conduce también desde la memoria hasta la intriga y, al hacerlo, recupera plenamente, felizmente, la pasión de contar, intercala numerosos episodios independientes, fábulas peregrinas<sup>6</sup>, personajes fugaces,

---

<sup>6</sup>. Como la del día en que el diablo visitó al tío Félix en su quiosco (25), o aquella otra en que el padre obligó a aprender algo nuevo al tío Félix, cuando era niño (28), o la de los siete días del génesis del abuelo de Gregorio (49), o la de los amores de la madre de Angelina con su

episódicos<sup>7</sup>, de un carácter notable, obnubilado, casi todos ellos poseídos por una u otra forma de delirio y casi todos partícipes del mismo afán de su creador, el afán fabulador, la ansiedad narrativa<sup>8</sup>. Los personajes de Landero, como los de Galdós, pertenecen a ese último escalón que N. Frye (*Anatomy of Criticism* ) distinguía en la escala de personajes que desciende desde los dioses de los relatos cosmogónicos hasta los antihéroes ironizados de la novela contemporánea. Todos ellos están contemplados desde arriba, con la distancia que establece la ironía: el personaje es más pequeño que el mundo, como diría el joven Lukacs de *Teoría de la novela* siguiendo a Hegel. Pero si Gregorio Olías recuerda muchas veces al Bonifacio Reyes de *Su único hijo* , Luís Landero no lo pondera con la inicial crueldad de Clarín, sino con un humor más cercano a Galdós y a Cervantes, que hace compatible la distancia con la comprensión y hasta con la ternura. El lector, para el que el personaje resulta creíble, a pesar de su estatura humorizada, no identificará su juicio con el de éste pero se sentirá inevitablemente atrapado por él en su sensibilidad.

Un tiempo de crónica, que conduce al lector a través de los años, las estaciones, los días, incluso los minutos, y que si trastoca la disposición temporal de la trama respeta escrupulosamente la temporalidad de la intriga; una referencialidad densa en alusiones a la España de la dictadura; la complacencia del autor en escenas costumbristas como la de la verbena, o la capacidad satírica del narrador, especialmente divertida cuando apunta al personaje de la suegra, son otros tantos factores de una poética realista. A ellos habría que añadir el propósito de no violentar los límites de la verosimilitud referencial. Es bien cierto que estamos muchas veces al borde de lo fantástico, pero lo fantástico no llega a producirse, permanece a la orilla misma de la novela como una posibilidad, como una ausencia vecina, inmediata si se quiere, pero ausencia al fin y al cabo. Tal vez no haya prueba más definitiva de lo que digo que la historia del supuesto diablo don Isaías: cuando la novela llega al extremo mismo de su conflicto y Gregorio Olías aparece acorralado por una ficción que le ha conducido aparentemente hasta el crimen, y todo lo que el lector puede esperar es la acción de

---

capitán de zarzuela (68-69), o como la del padre de Gil que llevaba todos los días a su familia a contemplar accidentes de tráfico.

<sup>7</sup>. El padre de Gil, el pintor Cávila, el padre de las tres hijas que buscaba la flor de la piñata, Antón Requejo, fundador de la orden universal de los cornudos y soldado de la partida de la porra, son algunos casos bien característicos.

la policía y el derrumbamiento del castillo de naipes de la imaginación, interviene el diablo. El golpe de azar, la incursión en lo mágico podría haber salvado a Gregorio Olías sin distorsionar demasiado la coherencia de la novela, dado su carácter de juego, y Luís Landero está a punto de caer en la tentación. Pero afortunadamente para la profundidad de ese juego que es la novela, no lo hace: ese diablo cuya sombra ha estado planeando a lo largo de toda la novela sobre el tío Félix primero y sobre Gregorio Olías después, como un ángel de la guarda que conoce todos sus afanes<sup>9</sup>, no es tal diablo, sino un Don Isaías viejísimo, mezcla indisociable de filántropo y de misántropo, que ha dedicado su larga vida a observarles y, llegado el caso, a echarles una mano. No hay pues desenlace mágico, Gregorio Olías y Gil y Gil tendrán que encontrar la manera de sellar un pacto entre la imaginación y la realidad, pues si la pura imaginación los conduce a la catástrofe, la realidad desnuda provoca la dormición de la identidad. Esta vez tendrán a su favor, a la hora de sellar un tal pacto, la solidaridad de sus respectivos ensueños, la decisión de compartir sus soledades.

Esta poética realista recupera para la novela el escenario en que la situara Cervantes, su fundador, y al que Galdós le imprimiera el sello de la modernidad: el escenario donde dirimen su conflicto la realidad y la ficción, el deseo y las constricciones sociales, el individuo y el medio, la felicidad doméstica y el asentimiento al propio destino, la mansa resignación que conduce lentamente hacia la muerte y el loco hálito de la aventura. Un realismo al que el humor, la ternura, y la capacidad metafórica de la palabra convierten en lúdico y poético a un tiempo, verdadera alternativa tanto del realismo mágico como del realismo sucio, y al que la creación conjunta de un personaje de ficción, el de Faroni, entre el fabulador Olías y el auditor -no menos fabulador- Gil, proporciona esa profundidad metanovelesca que ya estaba también en el *Quijote*: la metáfora misma de la creación de la novela por la colaboración de autor y lector.

He citado a Galdós y a Cervantes, y no es casualidad. La ciudad de Landero es galdosiana, lo son las casas, los ámbitos familiares, la cursilería ambiente, el tiempo de crónica, el narrador omnisciente, la madre de Angelina y Angelina, y Antón Requejo parece un homenaje y a la vez una réplica de Don José Ido del Sagrario. No es Galdós, de todas formas,

---

8. En esta novela fabula Luís Landero, pero fabulan también, y de manera no menos portentosa, Gregorio Olías, Gil y Gil, Antón Requejo, la madre de Angelina, el abuelo, el tío Félix, el tendero de ultramarinos, y hasta el supuesto diablo don Isaías.

9. No muy distinto es el papel que cumple Augusto Miquis respecto a Isidora Rufete en *La desheredada*.



el único intertexto, ni siquiera el más decisivo. De todas las voces novelescas presentes en *Los juegos* es la de Cervantes y el *Quijote* la más poderosa<sup>10</sup>, como en el propio Galdós, por otra parte, y no son pocos los recursos y los motivos que proceden del taller de García Márquez<sup>11</sup>

No obstante la historia que elabora Landero rezuma aromas galdosianos por muchos de sus rincones, y es lo que hoy quisiera poner de relieve. No es que debajo de la novela de Landero exista lo que Genette llamaría un determinado "hipotexto" galdosiano, y mucho menos lo que un historiador positivista describiría como una fuente concreta. Se trata más bien de un discurso novelesco en el que se reconocen las sutiles vibraciones de otro, la manera de explorar la realidad a que uno y otro apelan. Aún así, y contemplado el discurso galdosiano desde la mirada de Landero, no resulta difícil distinguir, en la marea novelesca galdosiana, algunas novelas que contaron los episodios del afán. Una de ellas, en concreto, *La desheredada*, bien podría haber sido titulada como *Aventuras y desventuras de Isidora Rufete o las locuras del afán*.

## 2.- *La desheredada*.

---

<sup>10</sup>. Además de las numerosas referencias y alusiones al texto cervantino, pueden recogerse fácilmente multitud de personajes y situaciones procedentes del *Quijote*: el tío Félix enloquece de afán con la ayuda de sus novelas de quiosco y los tres libros que le transmite el diablo; Gregorio Olías escapa a la terrible crisis de su identidad, que amenaza con el suicidio, gracias a las ropas con que se disfraza de Augusto Faroni, como Don Quijote de caballero andante; Faroni se enamora de Marilyn tan imaginariamente como Don Quijote de Dulcinea; el relato que Antón Requejo hace de su vida, intercalado en la novela a la manera cervantina, es una réplica del discurso de Don Quijote a los cabreros; Angelina y Gil desempeñan respecto a Faroni la misma función que Sancho Panza respecto a Don Quijote, Angelina más prosaica, Gil progresiva y crecientemente faronizado; las invenciones que Gregorio perpetra ante Angelina para ocultarle la realidad prosaica que ella se empeña en afirmar, son plenamente quijotescas, y evocan el reiterado recurso a la intervención de seres desconocidos, externos, dotados de poderes extraordinarios para hacer parecer lo que no es y para perturbar las acciones del protagonista; es cervantino el humor omnipresente en la novela y, por no alargar más esta nota, podría haber sido quijotesca la retirada final de Gregorio Olías y de Gil y Gil a una granja en una pequeña aldea como pastores y hortelanos, si Don Quijote y Sancho hubieran cumplido el deseo de hacerse pastores una vez retirados de la vida demasiado atribulada del caballero andante.

<sup>11</sup>. La inflación narrativa, el sentido de fatalidad y de irrupción del destino, el carácter sorprendente, imaginativo, casi mágico, de muchos episodios, motivos como el del olor a gallinas dormidas que acompaña la vida de Gregorio Olías o como el de las mariposas azules que sobrecoronan a Antón Requejo, etc.

También en *La desheredada* nos encontramos con una estructura diáfana: dos partes de igual extensión y una secuencia de capítulos que alterna escenas y entreactos, secuencias simples y secuencias compuestas, se reparten y distribuyen el material narrativo de la historia de Isidora Rufete. En la primera parte desde que, recién llegada a Madrid, se dispone a poner en práctica su afán en un universo social en el que se entremezclan las capas populares y marginales que representan la Sanguijuelera y Mariano, la humilde clase media de Miquis y los Relimpio, la mesocracia burocrática de los peces, la alta aristocracia de la marquesa de Aransis, un universo social completo, en definitiva, el de una urbe moderna que emerge en plena sustitución revolucionaria del Antiguo por el Nuevo Régimen. En la segunda parte, a medida que los obstáculos que el medio hostil contraponen al afán de Isidora y que la van lastrando lenta pero inexorablemente hasta hacer naufragar su destino, despojándola del afán, de la identidad y de la dignidad moral que la sustentaban. Como lectores asistimos a la consumación de una tragedia sin muertes, pero con horror parejo al que producen las grandes catástrofes morales.

Un *Principio que es el final de otra novela*, la hipotética novela de Tomás Rufete, y un final abierto, en el que la protagonista se desvanece en dirección a un destino desconocido, por más que presentido, proporcionan a la historia de Isidora ese mismo aire de *tranche de vie*, de tajada vaciada en el fluir de la vida, que tienen *Los juegos de la edad tardía*, que también comienzan con el final de otra novela, la del tío Félix, y acaban con el abandono de los protagonistas a un destino previsible tan sólo a corto plazo.

*La desheredada* desarrolla, entre otros muchos conflictos, el indiscutiblemente central del afán. La mayor parte de los mejores personajes están presos del afán. Don Tomás Rufete, quien "nunca se contentaba con su suerte, sino que aspiraba a más y más" y a quien se le achaca "el afán de engrandecimiento", llega a exclamar: "Yo tengo que llegar a donde debo llegar, o me volveré loco"<sup>12</sup>. Joaquín Pez, el marqués viudo de Saldeoro, se cree preso del afán "de lo ideal" y condenado irremediabilmente a fracasar en un mundo mezquino de intereses: "Es verdad que faltó a la moral, pero ¿por qué? Porque no he sabido poner freno a mi fantasía; porque no he podido cerrar y soldar mi coprazón, vaso riquísimo que cuanto más se derrama, más se llena...He querido a muchas mujeres; he hecho mil disparates; he derrochado una fortuna. ¡Desventajas de la constante aspiración a lo infinito, de esta sed,

---

12. Cito por Madrid, Alianza Editorial, 1967. Las citas corresponden a las páginas 26, 30, y 27.

Isidora, que no se satisface nunca"(313). Melchor, el niño mimado de los Relimpio, es impulsado por toda su familia a creer que "había de ser pronto un personaje, una notabilidad" (127), por lo que, incapaz de resignarse con su suerte, se dedica durante toda la novela a idear planes y arbitrios nuevos que el narrador califica de "delirios y extravagancias" (140). Don Santiago Quijano-Quijada, el tío de Isidora, es un falso canónigo que vive entre primas y sobrinos, en la Mancha, "dedicado a la caza, a la gastronomía y a la lectura de novelas" (236), y que alimentó la niñez de Isidora con el afán que la conduciría al infortunio: "¡Cuántas veces, en las noches del invierno, él la embelesaba diciéndole que sería marquesa, que tendría palacio, coches, lacayos, lujos sin fin y riquezas semejantes a las de *Las mil y una noches* ! El la había enseñado a no trabajar, a esperar todo de una herencia, a soñar con grandezas locas, a enamorarse de fantasmagorías [...Fue] un maestro contra la realidad, el apóstol de todo lo extravagante, ficticio y convencional que engendra en su estado morbosos el pensamiento humano".

Don José de Relimpio es otra víctima del afán. Cuando su mujer le apostrofa:

"- Hombre inútil, hombre muñeco... El día en que me casé contigo debió el Señor haberme llevado de este mundo. ¿Para qué sirves tú, como no saea para comer?

- Soy tenedor de libros - respondía don José" (124).

Un tenedor de libros que se encierra en su cuarto con "el libro *Mayor* , el *Diario* , el de *Cuentas corrientes* , el de *Efectos a cobrar* , el de *Facturas* , y otros voluminosos mamotretos" (125) que rellena pacientemente de números, aunque no tenga nada que contar y la economía de su familia - a la que él no contribuye en nada - sea una economía de estricta subsistencia.

Un afán demediado mas no extinguido de viejo galán, que se contempla en cuantos espejos o afines le salen al paso, antecedente directo del Don Frasquito Ponte de *Misericordia* <sup>13</sup>, revive en él en contacto con su adorada sobrina, a la que va a servir de padre a la vez que de platónico y marchito enamorado, una y otra vez herido en lo más profundo de su dignidad de galán por las turbias aventuras de ella, en las que debe colaborar como alcahuete y mensajero. Su sufrimiento acabará por conducirle a otra forma -no menos afanosa- de quimera, la de retar en duelo a los amantes de Isidora, a los que percibe como una mezcla

---

<sup>13</sup>. Y también de Benina, pues se ofrece a pedir limosna para alimentar a su sobrina y al niño (357). Asimismo la retórica amorosa de Relimpio evoca la de Almudena.

confusa de caballeros mancilladores del honor de indefensas doncellas de los folletines y de dragones secuestradores de doncellas de los cuentos de hadas y novelas de caballerías:

"- Os mataré a todos, os haré polvo. Soy el defensor de la virginidad ultrajada, de la inocencia perseguida, de la casta paloma..." (398), declama en una ocasión. Y en otra, dirigiéndose a Isidora: "¡Hurí, hurí..., nadie osará ya mancillar tu blancura! Los dragones todos fueron vencidos por el fuerte brazo de tu caballero, a quien perteneces y que te pertenece." (454)

D. José, en un sutil desdoblamiento entre la lucidez y la locura, llega a descubrir el mecanismo que desencadena su quimera, el champagne, y al hacerlo llega a dominarla, a utilizarla en su propio beneficio:

" - Cierta día unos amigos me hicieron tomar champagne. ¿Qué creerás? Hubo en mí una revolución, me entró el mareo, y con el mareo pasé a ser otro distinto, quiero decirte que fui otro hombre, fui un caballero, un joven, un héroe, qué sé yo...¿No es cosa buena ser algo por espacio de diez minutos? Luego he repetido la toma<sup>14</sup>, y los efectos han sido los mismos. Concluye todo por un sopor tan breve como profundo, y en seguida vuelvo a mi ser natural, ¡ay!, a la miseria humana, a la realidad asquerosa, a la vejez caduca..."

Una vez dominada la quimera, se muda de enemiga en amiga, y el recurso a ella se hace posible siempre "que me entra la gran tristeza". Entonces vuelve la maravillosa experiencia: "¡Ser algo durante diez minutos!"

Mariano Rufete, el hermano de Isidora, se inicia en la novela despojado de afán. "¿Qué aspiración tienes tú?", le preguntó un día su hermana. "Yo no quiero ser nada -repuso él con apatía" (203). Lo único que deseará locamente, a lo largo de su breve vida, será el dinero, pero lo hará con un instinto primario, sin involucrar la imaginación, con la tosca convicción de que el ser se da únicamente bajo la forma de la posesión. No obstante un día sufrió un ataque de epilepsia y, al recuperarse, "encontróse con una gran novedad en su cerebro: tenía una idea; pero una idea grande, clara, categórica" Esta idea, hermana gemela del afán, anticipa la idea, "la pícaro idea", de Fortunata, aunque aquí se trate de la idea temible de un magnicidio, del rencoroso afán de exterminar al supremo responsable.

Pero el personaje en el que se despliegan con mayor complejidad la teoría y práctica del afán es Isidora Rufete, *quimerilla*, como la llama su tía (40). La historia de su afán es el eje de

---

<sup>14</sup>. D. José sufre efectos muy semejantes a los de otro D. José, Ido del Sagrario, cuando come carne, pero a diferencia de éste llega a controlar y suscitar sus propios ataques.

fuerza de toda la novela y se presenta, además, en su forma más radical: la convicción de no ser quien se aparenta ser ni pertenecer al mundo en que se sobrevive ni "merecer compartir las penas y la miseria"(29) de quienes se llaman sus parientes. Ella es la exiliada (118) de "una patria perdida" (344), por ello su más innegociable pulsión es la de recuperar su condición original:

"Si yo no fuera ante el mundo lo que debo ser, o mejor dicho, lo que soy ante mí, resultaría una injusticia, una barbaridad..."(116).

Cuando visita el palacio de Aransis no experimenta una revelación sino un reconocimiento, la evidencia de que todo aquello que se expone a su mirada es inevitablemente suyo: "-¡Todo es mío!" (161).Y cuando se deja fascinar por el lujo de los escaparates y de las gentes adineradas de Madrid: "Su pobreza no le parecía desgracia, sino injusticia, y el lujo de los demás mirábalo como cosa que le había sido sustraída, y que, tarde o temprano, debía volver a sus manos" (184).

La reivindicación de esa condición original "es el principal móvil de mi vida", y a él supedita incluso el amor, el único amor de su vida, el de Joaquín Pez (307).

Por eso, cuando la ley rechaza la legitimidad de su idea y la acusa de falsificación, ella duda de la ley, de la sociedad entera, de Dios, antes que de sí misma: "-Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella" (440). Y cuando no tiene más remedio que elegir entre la libertad y su idea, se despide de ésta como quien se despide de sí misma: "Libertad, pues, y adiós para siempre la ilusión de toda su vida, el sostén y fundamento de su ser moral; adiós nobleza, marquesado, fortuna." (453).

Al final del proceso: "Ya no creía en sí misma, o lo que es lo mismo, ya no creía en nada" (458). Modifica incluso su manera de hablar, de vestir y de moverse, esa elegancia sobria y serena que la había caracterizado. Como si en ella se hubiese operado una mutación biológica, para adaptarse a los nuevos rumbos de su vida, aparece ahora enflaquecida, desgarrada de habla y gestos, marcada por un chirlo para la definitiva fealdad de su destino: "- Te diré...Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: 'Ya no necesito para nada la dignidad ni la vergüenza'. ¿Tú te enteras?...Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla" (465).

Con la derrota de Isidora asistimos a la *disolución*<sup>15</sup> de una identidad. Ella consistía en su afán, condenado éste a la extinción, comienza preguntándose: "¿Soy o no soy?" (438), y acaba declarando a Miquis: "-Yo me he muerto" (468). Y a D. José Relimpio: "- Ya no soy Isidora. No vuelva usted a pronunciar este nombre." (477)

Isidora Rufete representa junto a Ana Ozores la identidad sacrificada por la evolución de la especie, y pone de relieve esa crisis de credibilidad en un posible entendimiento entre el afán del Yo y las constricciones de la realidad que supuso el naturalismo<sup>16</sup>. Habrá que esperar a Fortunata, y más allá a Bonifacio Reyes y a Benina para que se reabran por un momento las puertas a un afán posible aunque amenazado, el de la regeneración del sujeto por el espíritu.<sup>17</sup>

Pero el conflicto del afán personal con el medio social no sólo arrastra consigo el de la identidad sino también el de la imaginación. En Isidora, como en Gregorio Olías, el afán se manifiesta por medio de una imaginación irrefrenable. "Tenía, juntamente con el don de imaginar fuerte, la propiedad de extremar sus impresiones, recargándolas a veces hasta lo sumo" (38). La imaginación de Isidora opera de una forma esencialmente anticipatoria y dramática, de manera que le representa como reales y necesarias situaciones hipotéticas y, aún más, improbables, e le lleva a incorporarlas a su vida como una segunda vida, al igual que hace Gregorio Olías con su apócrifo Faroni: "Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba potente, construída por la imaginación. // En aquella segunda vida, Isidora se lo encontraba todo completo, sucesos y personas. Intervenía en aquéllos, hablaba con éstas. Las funciones diversas de la vida se cumplían detalladamente, y había maternidad, amistades, sociedad, viajes, todo ello destacándose sobre un fondo de bienestar, opulencia y lujo. Pasar de esta vida apócrifa a la primera auténtica, érale menos fácil de lo que parece" (59-60).

En la formación de esta vida imaginaria tienen un papel decisivo las muchas novelas que Isidora, heredera del síndrome quijotesco de Emma Bovary, ha leído en su vida. "El viento de la novelería" (451) recorre Madrid y el discurso galdosiano como recorre *Los*

---

15. *Disolución* es el título del penúltimo capítulo. Ni que decir tiene que el tema de la identidad es asimismo clave en *Los juegos de la edad tardía*, donde Gregorio Olías, insatisfecho con su identidad civil elabora la identidad de Augusto Faroni como la de sus posibilidades imaginarias. Si Isidora se transforma en marquesa, Gregorio lo hace en poeta romántico, crea un apócrifo a la manera de Machado, o un heterónimo a la de Pessoa..

16. De esto he hablado en *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia, Bello, 1976.

17. Tema desarrollado en mi edición de L.Alas, Clarín, *Su único hijo*. Madrid, Cátedra, 1990.

*juegos de la edad tardía*. Isidora cree producto de la experiencia lo que es producto de la lectura, y así le dice a su tía: "- No se haga usted la tonta. ¿Es la primera vez que una señora principal tiene un hijo, dos, tres, y viéndose en la precisión de ocultarlos por motivos de familia, les da a criar a cualquier pobre, y ellos se crían y crecen y viven inocentes de su buen nacimiento, hasta que de repente un día, el día que menos se piensa, se acaban las farsas, se presentan los verdaderos padres?... Eso ¿no se está viendo todos los días?" A lo que la sulfurada tía replica: "- En sesenta y ocho años no lo he visto nunca...Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas" (54) <sup>18</sup>. Y es que para Isidora la historia de su origen noble "no es caso nuevo ni mucho menos (...) los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...!"(116)<sup>19</sup>.

Sin embargo a Isidora, alias marquesa de Aransis, le separa una diferencia determinante, en cuanto al uso de la imaginación, de Gregorio Olías, alias Augusto Faroni. Ella, que fabrica imaginativamente una vida paralela a la cotidiana, no la cuenta, no la transforma en relato, se limita a actuarla, y aunque muchos de sus conciudadanos la escuchan ninguno, ni siquiera el adicto Don José Relimpio, se transforma en el lector fiel de sus ficciones, como Gil Gil y Gil hace con Faroni, aunque alguno, y muy especialmente Mariano y Don José traduzcan la ficción del modelo en ficciones propias, como Gil Gil y Gil se traduce a sí mismo en Dacio Gil Monroy a imitación de la metamorfosis de Gregorio Olías en Augusto Faroni.

El acta de acusación contra la imaginación y la novelería del Galdós naturalista de esos años arrastra consigo un conflicto complementario, que atraviesa su novela no menos que la de

---

<sup>18</sup>. Como novela interpretan la historia de Isidora todos cuantos la escuchan. "Esto es novela", dirá Don Manuel Pez: "Logomaquias [...] admitámoslo en las novelas; ¡pero en la realidad...!"(180). Todos menos el tío canónigo, buen lector de novelas, promotor de las fantasías de Isidora (236-238), unas fantasías que la hacen sentirse a ella misma "interesantísima [...] un tipo novelesco" (403) y a identificarse con María Antonieta presa en la Conserjería en manos del populacho (403), o "al subir al cadalso" (223).

<sup>19</sup>. Con *La desheredada* Galdós levanta el acta de acusación contra la novela romántica, contra el folletín, contra esos maestros de la anti-realidad - "maestro contra la realidad" llama el narrador a D. Santiago Quijano-Quijada, refiriéndose a su educación de Isidora - que son los novelistas contemporáneos. Joaquín Pez toma la palabra del autor para esta acusación que introduce de lleno la novela en el territorio del manifiesto y de la preceptiva polemizante: "Los novelistas han introducido en la sociedad multitud de ideas erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos a presidio" (386) Sobre la relación de *La desheredada* con las novelas de folletín vid. Alicia G. Andreu, *Galdós y la literatura popular*. Madrid, SGEL, 1982.

Landero: el de la necesidad, y a la vez la imposibilidad, de entendimiento con la realidad. *La desheredada* es un muestrario tan rico de inadaptaciones como *Los juegos de la edad tardía*. De hecho toda la novela parece cruzada por una frontera feroz, la que separa a los "realistas" bien asentados en su entorno social de los inadaptados poseídos por la imaginación. No es que la perfecta asimilación a la realidad sea contemplada por Galdós de manera indiscriminadamente positiva. Hay dos tipos de adaptación que Galdós no perdonó nunca: el de los parásitos del aparato estatal (Sánchez Botín -ese "afanador de naciones", como lo llama Miquis-, D. Manuel Pez y su prolífica descendencia de enchufados, o a menor escala el Comisario de la Beneficiencia) y el de los advenedizos de tortuosa moralidad (Melchor Relimpio, Gaitica, o el propio Sánchez Botín, cuyo encumbramiento tuvo mucho que ver con la especulación sobre la miseria de los soldados de Cuba). Un tercer tipo de adaptación es el conformismo femenino, que Galdós considera sin adhesión pero con respeto: es el de la Marquesa de Aransis (capaz como su antecesora Doña Perfecta de sacrificar a su propia hija en aras de las ideas recibidas), el de Doña Laura, la esposa de Relimpio (bisabuela de la Angelina de Landero), o el de la Sanguijuelera, que odia a todos los Rufetes precisamente por ser una "maldita ralea de chiflados" (56) que ha arruinado a su familia.

Al otro lado de la frontera están los inadaptados, aquellos a los que Miquis y Galdós lanzan una acusación temible, la más temible de todas para el Galdós de esta época, la de su desconocimiento de la realidad (215). Son los Rufete, desde Tomás hasta Mariano, un clan familiar muy próximo al de los Olías, pero también Joaquín Pez, la oveja negra de los aprovechados Peces.

En Isidora la inadaptación a la realidad **reviste características complejas, que no es cuestión de analizar aquí. Baste indicar la posibilidad de que** cuanto le acontece podría ser interpretado, si uno asume su punto de vista -y a medida que la novela transcurre uno lo asume cada vez más- como el lento e inexorable asedio de la belleza por la fealdad<sup>20</sup>: desde el sórdido manicomio en que muere Tomás Rufete hasta el navajazo de Gaitica, pasando por lo que sólo es feo física pero no moralmente, como los postizos del taller de ortopedia o la catadura de oso de Juan Bou, la fealdad es una marea que va anegando la novela hasta ahogar en ella a una horrorizada Isidora.

---

<sup>20</sup>. La fealdad reviste en muchas ocasiones características de mediocridad (estética, social, económica...), y eso acerca aún más el afán de Isidora al de Gregorio Olías, asediado por la



Desde el punto de vista de Miquis, no exento ni de fascinación -inicial- ni de afecto, el diagnóstico es muy diferente: Isidora tiene un buen fondo y una clara inteligencia, "aunque ofuscada por desvaríos y falsas apreciaciones de la vida" (438). Lo que se convierte, al final de la historia, en una "imperfectísima condición moral", correlato de una terrible enfermedad degradatoria, que la ha conducido "a la perdición" (463). Desde el punto de vista del Narrador -quien tan identificado se siente con Miquis- Isidora ha querido subir a una "escabrosa altura" y lo ha hecho con "alas postizas", incapaz como era de "echarlas naturales", como es obvio, pero también de tomar una escalera (483).

En la frontera misma que divide el campo entre adaptados e inadaptados, entre fantásticos y posibilistas, Galdós busca, como lo busca Landero, un pacto tan difícil como improrrogable. En Landero el pacto tomará la forma de una huida hacia adelante, a partir de la doble imposibilidad de conformarse con la realidad y de nutrirse únicamente de la ficción. En el discurso galdosiano el pacto está netamente decantado del lado del realismo, del realismo de Juan Bou (el "Obrero-Sol"<sup>21</sup>), del realismo de Emilia y Juan José (que representan la laboriosa -y virtuosa- puesta en práctica de la ideología de la domesticidad), y sobre todo del realismo de Miquis, que irá definiendo de manera incontestable, a lo largo de la novela, un modelo de vida que cuenta con la adhesión del autor: formación científica, honestidad, trabajo riguroso y profesionalizado, ironía bondadosa y festivo sentido del humor, compromiso con la realidad y con la vida, comprensión de la mezquindad humana y caridad activa, criticismo con respecto a una España atrasada y llena de vicios sociales, fidelidad al pueblo del que se forma parte <sup>22</sup>, sensata vocación por los términos medios, decidido apostolado de la institución familiar y del matrimonio, aunque para él -como para Gregorio Olías- vayan aparejados a la renuncia a la juventud y al placer (361ss).

Toda otra serie de conflictos de gran relieve en *La desheredada* tienen escasa o ninguna relevancia en *Los juegos de la edad tardía*. Son conflictos como el de la honradez y los agobios económicos en la mujer (Isidora, Rosalía Pipaón, Fortunata..), como el del viejo y

---

insoportable vulgaridad de su vida tanto como por la asfixia del tiempo que pasa sobre su mediocridad.

21. Sus aparentemente enloquecidas ideas socialistas son un puro desahogo doctrinario sin programa práctico que las respalde, pues su único programa de acción consiste en el trabajo serio, la sólida gestión empresarial, la honradez profesional.

22. "Somos hijos del pueblo", le replica en una ocasión a Isidora: "Los ríos más orgullosos van a parar a la mar, que es el pueblo" (71).

la niña - tan cervantino, tan dieciochesco, tan galdosiano- , o como los derivados de aquella nueva movilidad social que generó el capitalismo y la división del antiguo tercer estado en las clases sociales modernas<sup>23</sup>. Se trata de conflictos representativos del siglo XIX, que hoy han desaparecido o adquirido nuevas formas. Tampoco en la novela de Landero quedará sombra de aquel otro conflicto trascendente, metafísico, entre la Ciencia, "el supremo bien" (73), y la Miseria, "la forma sintética del mal" (388), ni ese riquísimo entrecruzamiento de la historia y la vida privada, que proyecta los hechos de Isidora Rufete sobre el inestable devenir de una España posrevolucionaria, de una España que se deshace y se rehace dramáticamente, como la propia Isidora, entre la abdicación de Amadeo de Saboya y la consolidación de la Restauración por medio del cerebro de Cánovas, la sonrisa del rey Borbón y la mano alzada de los militares, y en la que los niños de los arrabales -en una de las más estremecedoras escenas de la novelística de Galdós- representan con juguetes y sangre la tragedia cainita de la guerra civil. A Landero le basta con situar su acción en ese clima generalizado de sordidez, provincianismo y prohibiciones que fueron los casi cuarenta años de paz, bajo la mirada vigilante de un Caudillo que pesa sobre toda la novela. El desenlace, con la huida de Gregorio Olías y Dacio Gil al pequeño pueblo donde deciden comenzar una nueva vida, coincide con el declive del General, y basa en su desaparición física buena parte de sus expectativas: "¡Quédese conmigo! -incita Gil a Olías-. Aquí no te van a encontrar. La tierra está lejos del pueblo. Estaremos un año o dos allí metidos, y luego, si quieres, podrás llamar a tu mujer. Además, he oído que el General está enfermo y que no durará mucho. Luego, las cosas serán distintas." (368).

Pero las diferencias no afectan tan sólo a los conflictos constitutivos de los respectivos mundos novelescos, aunque si hay algo determinante de un mundo novelesco son los conflictos que es capaz de representar, afectan también al propio tratamiento de los conflictos.

---

<sup>23</sup>. Joaquín Pez, Melchor Relimpio y Mariano Rufete son casos bien representativos del desajuste entre las expectativas de riqueza inculcadas en la infancia y desarrolladas por el crecimiento económico y las posibilidades materiales de consumo que la vida social les depara a ellos. En cada uno de los tres el desajuste se resuelve de forma distinta y paradigmática: en melchor por medio de la ascensión fraudulenta, en Joaquín gracias a esa "alta vagancia" o "mendicidad azul" que teoriza Miquis (246-247), en mariano por medio del discurso del rencor y de la acción directa. *La desheredada*, como todo el universo novelesco galdosiano, se llena de encumbramientos y quiebras espectaculares, de afanes de aparentar más de lo que se tiene, dando forma a la variadísima casuística de la cursilería, de procesos de confusión de las costumbres, de la apariencia externa o de las creencias que tratan de encubrir artificialmente la desigualdad entre las clases, de consolidación de una tosca, difusa, sentimental conciencia de la injusticia social, de sus causas y de los modos de acabar con ella.

En la novela de Landero el afán del protagonista y de su feligrés, su ansiedad de ficción, es obligado a entenderse con la realidad, pero no destruído: se le concede la posibilidad de ese refugio final en el idilio rural, se le otorga una tregua. En la novela de Galdós, en cambio, sólo el final de *Nana* es más cruel que el de Isidora: el afán es destruído, la identidad de Isidora disuelta, su biografía entregada a la prostitución. Se trata del análisis naturalista, al fin y al cabo. La historia de Isidora está marcada por sus antecedentes familiares, por el ámbito simbólico de la Mancha que los cobija, y el afán tiene una fácil derivación hacia la enfermedad y la locura: Tomás Rufete muere loco, Mariano se hunde inexorablemente en la epilepsia, hasta Don José Relimpio será atrapado, en su senilidad, por trastornos de la imaginación y la memoria. En cuanto a Isidora, Miquis la trata siempre como a una enferma (357), y el narrador la analiza, en paralelo a la vez que en contraste con su hermano, como un caso de desvarío moral:

"Diríase que la Naturaleza quiso hacer en aquella pareja sin ventura dos ejemplares contrapuestos de moral desvarío; pues si ella vivía de una aspiración insensata a las cosas altas (...) él se inclinaba por instinto a las cosas groseras y bajas" (279).

Galdós vierte sobre su novela una abundante anotación de campo, estudios y observaciones sobre los manicomios, los suburbios y la vida picaresca, los talleres precapitalistas y los incipientemente capitalistas, la cárcel de mujeres, etc. Su discurso se deja impregnar de alusiones a la herencia, a la fisiología, de análisis que relacionan enfermedades físicas (el raquitismo) y comportamientos criminales (93-94), de referencias a la influencia del medio social sobre el carácter (210, 365), de detalles naturalistas <sup>24</sup>, pero sobre todo de un determinismo radical, que condena a Isidora y a Mariano, víctimas de la confluencia fatal de la genética y el medio, víctimas de la especie, víctimas en última instancia de "la lucha por la existencia", esa irrefutable "ley de las leyes" (254).

Si el Naturalismo diferencia ambas novelas, no las diferencia menos su concepción del Realismo, el alcance de su universo social. La novela de Landero establece su dialéctica en torno a la pareja Gregorio Olías- Gil Gil y Gil y a los personajes imaginarios que entre ambos son capaces de crear, completados por la esposa, la suegra y el tío de Gregorio, y por una constelación -insólita para la novelística actual- de personajes menores, la mayoría efímeros y extravagantes. Su universo social se reduce a las capas más humildes de una clase trabajadora de servicios, no industrial, el universo de lo que en otro tiempo se llamaron los horteras. La

novela de Galdós extiende sus intereses realistas a la sociedad entera madrileña, desde la alta nobleza y el alto funcionariado del estado, hasta el lumpenproletariado de las Arganzuelas, y lo hace por medio de una nómina extensa de personajes representativos de las diferentes clases y sectores sociales, coprotagonistas decisivos para la acción: Tomás, Isidora y Mariano Rufete, José y Melchor Relimpio, Augusto Miquis, la Sanguijuelera, Santiago Quijano-Quijada, la marquesa de Aransis, Joaquín Pez, Juan Bou, José Sánchez Botín, incluso el mismísimo Gaitica. Galdós no podía evitar ser el heredero de Balzac, quien en el *Avant-propos* de 1842, reconocía su pretensión de ser "l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal", de pintar "les deux ou trois mil figures saillantes d'une époque", y de "surprendre le sens caché dans cette immense assemblage de figures, de passions et d'événements"<sup>25</sup>. Landero, por el contrario, instalado en el relativismo contemporáneo y en el reconocimiento de los límites del novelista en un mundo al que la Modernidad ha dividido en múltiples mundos especializados, a menudo tan complejos como incomunicados, asume únicamente la responsabilidad de expresar la imagen del mundo que puede ser captada desde la situación personal e imaginaria de unos pocos, y cercanos a su sensibilidad, personajes. Su innominada ciudad de provincias, rica en escenas y ambientes galdosianos, carece sin embargo de urbanismo, es ámbito mucho más que espacio material, al contrario de ese detalladísimo Madrid de *La desheredada*, cuyo plano de calles y plazas, de palacios e iglesias, de cárceles y manicomios, de descampados, museos y parques, podemos reconstruir siguiendo los pasos de los personajes.

Landero replica la extensión y la precisión de la mimesis realista galdosiana, que multiplica en esta novela los recursos y experimentos novelescos capaces de producir verosimilitud, con una mimesis diferente, una mimesis consciente de que la novela no puede reproducir la realidad, ni siquiera a modo de experimento, en condiciones de laboratorio fisiológico, como quería Zola, sino por medio de un modelo interpuesto, de una imagen especialmente ficticia que sin embargo asume la obligación de ser representativa de una realidad, de unas experiencias, de una idea del mundo. La novela en Landero es sobre todo novela, y la ficción es sobre todo ficción, de ahí que se multipliquen los procedimientos metanovelísticos. La novela, en Landero, ha perdido lo que hoy parece ingenuidad demiúrgica

---

24. "Los carros de la carne con las movibles cortinas de cuero chorreando sangre" (230).

25. H. de Balzac, *Avant-Propos de La comédie humaine*, en *Oeuvres Complètes. Premier volume. Première Partie. Etudes de Moeurs*. Paris, imprimé par Béthune et Plon, 7-32.

del realismo galdosiano pero que entonces fue ambiciosa totalización explicativa de un mundo, pero gracias a esta pérdida Landero ha sido capaz de preservar para la lectura contemporánea el gesto esencial galdosiano, su realismo.

**JOAN OLEZA**

**Universitat de València**

**Junio de 1993**