Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: ¿Una teoría del cuento literario?
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

¿UNA TEORÍA DEL CUENTO LITERARIO?

INTRODUCCIÓN

Galdós comentó o prologó cuentos literarios en diversas ocasiones: a propósito de los *Proverbios ejemplares* (1870) de Ruiz de Aguilera, de las *Obras* (1888) de Francisco María Pinto, de *Niñerías* (1889) de Tolosa Latour y de los *Cuentos* (1904) de Fernanflor, sin olvidar los comentarios puestos al frente de sus dos colecciones de relatos, en los volúmenes conjuntos de *Torquemada en la hoguera* (1889) y *La Sombra* (1890). No olvidemos tampoco que en su formación había contado con una significativa muestra de autores destacados en este tipo de creaciones: Hoffmann, Irving, Dickens, Poe, entre otros, una nómina que se acrecentaría significativamente con los años, según se puede comprobar en los fondos de su biblioteca[1].

Es proverbial el rechazo de Galdós a ejercer como crítico literario. Su discurso de recepción en la Academia Española (1897) se ha convertido quizás en la prueba más conocida de ello, pero la más "contundente" son sus dos prólogos a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*. En el prólogo del primer tomo (1881) anuncia que expondrá una serie de juicios críticos sobre esta obra al concluir la edición ilustrada. Llegado el momento (prólogo del tomo X,

---

[1] Efectuando una revisión de estos fondos, pudimos comprobar la presencia de una amplia lista de autores y textos. Mencionaremos sólo los primeros: Alas, Rafael Altamira, Balzac, Carrère, Daudet, Manuel Díaz Rodríguez, Dickens, Escalante, Fernández Flórez, Juan García Goyena, Théophile Gautier, Luis Grande Baudesson, Juan Guillén Sotelo, Hoffmann, Irving, condesa de Locatelli, Teodoro Llorente y Olivares, Lusiñan de Mari, Mestres, José Miró Folguera, Nodier, Pardo Bazán, Picón, Poe, Felipe Sala, conde de Sollohoub, Teodor, Valera y Jeanne Villar.
Conviene matizar tres cosas: parte de esos textos son regalos con dedicatoria, "faltan" autores representativos de la época (Alarcón en España, Maupassant en Francia, entre otros) y habría que añadir los textos leídos por Galdós por su actividad profesional en la prensa, por ser miembro de jurados de cuentos, por curiosidad personal, etc.

1885), Galdós se vuelve atrás afirmando que ejercer de crítico además de creador sería como repicar e ir en la procesión y que él, al contrario de otros, carece del "don maravilloso de practicar el arte y de legislar sobre él [...]. Sabe Dios que daría cualquier cosa por que me infundiesen algo de su aptitud, aunque no fuera sino para salir airoso en la ocasión presente; pero como no puede ser, me resigno"[2].

Quizás lo más destacable de esta cita sea la ironía del autor; más que confesar una pretendida ineptitud personal, se trata aquí de sugerir una tesis que sigue estando de actualidad: la incompatibilidad de las dos actividades[3]. Especialmente durante su juventud, Galdós ejerció de crítico no sólo literario sino también musical (en su prólogo a *Los condenados*, en 1895, lo presentaría como un error) y esa actividad se mantuvo con intermitencias a lo largo de casi toda su producción intelectual, mediante textos que soportan la comparación con los más inspirados de la época[4]. Por lo tanto, no cabe la explicación de la ineptitud sino más bien la de una opción personal que se manifiesta desde que el autor se consagra esencialmente a la creación literaria. Sólo en raras ocasiones faltará a sus propósitos[5], puesto que la mayor parte de las veces que emita estudios críticos se deberá a compromisos de amistad.

Como complemento a lo anterior se añade, en lo relativo a la crítica de autores contemporáneos, otra importante observación de Galdós, que no todos los críticos estarían dispuestos a suscribir: "La imparcialidad, tratándose de autores vivos, no existe ni puede existir", afirma en su prólogo a las *Obras* (1888) de Francisco María Pinto[6]. La amistad, la condescendencia, la simpatía o el menosprecio

---

2 Shoemaker (1962: 54).

3 En efecto, más de un siglo después el tema sigue acaparando la atención de críticos y creadores. En Marías (1999) se puede leer una de las manifestaciones más sensatas, lúcidas y no obstante, polémicas, de este debate.

4 Esa actividad queda patente a partir de los trabajos de Shoemaker (1962, 1972, 1973 y 1979), que han completado las lagunas de las llamadas *Obras Inéditas*, editadas por Ghiraldo entre 1923 y 1928.

5 Por ejemplo, el caso del extenso prólogo a *Vieja España* (1907), que no es un libro de ficción literaria y que se debe a un ofrecimiento de Galdós a José María Salaverría como estímulo para que lo compusiera, siendo Galdós un apasionado del relato de viajes (Shoemaker, 1962: 29). En cuanto a la ineptitud galdosiana, el mismo discurso de recepción (7 de febrero de 1897) es una magnífica prueba de lo contrario: dos semanas más tarde y en el mismo lugar, presentaría un matizado resumen crítico de la obra de Pereda.

6 Shoemaker (1962: 65). Trataremos más en detalle los aciertos que Galdós encuentra en las narraciones de este autor.

(en general, lo vinculado con las relaciones personales) actúan como mediadores de la función crítica, que se vuelve, de este modo, rigurosamente provisional. La opción de Pinto, según Galdós (que la practica igualmente) es la de proceder con benevolencia y elogiar en cuanto exista ocasión para ello; todo sin incurrir en el alarde vacío de conocimientos, evitando "el defecto de la mayor parte de los eruditos, que familiarizándose con el pensamiento ajeno, olvidan que deben tenerlo propio"[7].

De todo lo anterior se desprende al menos una consecuencia: el hecho de que la crítica literaria galdosiana y, especialmente, la referente al cuento, si es que existe, se halla dispersa en distintos textos y sin formar una unidad estructurada. Se tratará de una serie de reflexiones, más o menos precisas, que expresarán las convicciones del autor sobre el cuento literario en general y sobre su propia obra. En más de un caso, su pensamiento habrá que deducirlo a partir de un discurso no siempre directo y explícito, pero no por ello lo hemos de prejuzgar como superficial o carente de interés.

Concretando lo que haremos en las siguientes páginas: se tratará de observar conjuntamente dos puntos de la poética galdosiana del cuento literario: su percepción del cuento en general, como forma de expresión narrativa (será el aspecto de alcance más teórico) y la visión que él tiene de su propia cuentística. Este segundo aspecto se podrá dividir en dos que en alguna ocasión aparecerán casi como opuestos: la visión que él aparenta tener (la que enuncia literalmente) y la que podemos deducir analizando sus propósitos más en detalle pero sin olvidar los condicionantes paratextuales que pueden haber influido en su composición.

---

[7] *Idem*, pág. 64. Consecuente con sus principios, Galdós evitará la crítica negativa y, además, se levantará contra ésta denunciándola, por ejemplo, en el prólogo a *La Regenta* de Leopoldo Alas: esa crítica pesimista puede llevar incluso a la pérdida de confianza de los creadores y a su misma inhibición (Pérez Galdós 1973b: 1222).
Añadamos que el citado rechazo contra el alarde de erudición ya se encuentra en las críticas del joven Galdós: lo hace presentando a "[Federico] Balart" (*La Nación*, 22 de marzo de 1868), no sin admitir la erudición sabiamente empleada, pero acompañada de flexibilidad, ingenio y riqueza de estilo. La función esencial del crítico, lejos de hacer un proceso literario al autor, ha de ser la de mostrar lo oculto, lo trascendental de su texto (Shoemaker 1972: 466-468). No se puede afirmar que Galdós siempre alcanzase ese nivel pero sí hay textos en los que al menos se aproxima, por ejemplo, su comentario a "Las obras de Bécquer" (*El Debate*, 13 de septiembre de 1871), en el que al final enuncia lo que ha pretendido: llamar la atención sobre esa obra e indicar los caracteres generales del talento de su autor (Cazottes 1975).

Para ello nos vamos a centrar en una muestra representativa de textos no ficcionales (prólogos y comentarios), en los que aparecen elementos críticos vinculados con el cuento literario. A tal fin hemos practicado una triple restricción: no presentaremos aquí comentarios escritos a propósito de otros géneros como novela o teatro; aunque existen numerosos puntos comunes, caeríamos en una generalización demasiado amplia y en extrapolaciones acaso abusivas. Tampoco retendremos (excepto para alguna leve alusión) textos "generalistas" que contienen comentarios diversos (buena parte de los de *La Nación* y bastantes prólogos). Finalmente, no tomaremos en consideración documentos secundarios (entrevistas o escritos según los cuales Galdós habría realizado determinadas declaraciones[8]). Nos limitamos a textos escritos por el autor a propósito de relatos: es en ellos donde Galdós muestra haber reflexionado más sobre el tema y, aunque condensa su pensamiento en breves frases, leídas con alguna atención revelan fácilmente la riqueza de su contenido.

"OBSERVACIONES SOBRE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA" (1870)

Este texto ha sido valorado, sobre todo y con razón, como una especie de manifiesto galdosiano en torno a la novela[9]: Galdós presenta en él un panorama de la situación de este género en España, explica por qué es insatisfactoria y expone las bases y las características de la futura novela realista, que él mismo va a establecer y consolidar.

Pero no se debe olvidar que ese "manifiesto" se hace, curiosamente, a partir de una crítica de cuentos, los contenidos en *Prover-*

---

8 Pongamos por ejemplo, la entrevista realizada por Zamacois (1909) para la revista *Alrededor del mundo*. Entre las frases de Galdós aparece una pretendida cita textual: "Yo no sé escribir cuentos, no los he escrito nunca [...] Algunas veces lo he intentado y luego, sin procurarlo, el asunto fue creciendo y creciendo bajo mi pluma, y acabé por componer un libro". Al margen de que esto le hubiera podido pasar en más de una ocasión, no hay duda de que la primera afirmación es falsa. Por el contexto del reportaje, vemos que tal contestación (si se produjo en esos términos) obedece a la petición de Zamacois de que escribiera un cuento para una revista, petición rechazada por Galdós con dicha disculpa.

9 Para Laureano Bonet, que ha comentado agudamente el texto, es "sin duda uno de los documentos estéticos de la literatura española más importantes del siglo pasado" y demuestra que ya en 1870 Galdós "tenía trazado un plan creativo que seguirá con la máxima fidelidad, sobre todo en sus Novelas Contemporáneas" (Bonet 1990: 17 y 38).

bios ejemplares y *Proverbios cómicos*, de Ventura Ruiz Aguilera[10]. Si Galdós en 1870 tiene un concepto determinado de la novela y lo plantea a partir del cuento, esto puede significar, primero, que también posee una visión definida de las características del cuento literario (condición previa para que las intente trasladar y desarrollar en la novela); segundo, que considera ambas formas escriturales como pertenecientes básicamente a un mismo campo ficcional; y tercero, que la obra reseñada corresponde de algún modo a su visión del relato breve o, al menos, que en ella se recoge una serie de rasgos caracterizadores de dicha expresión literaria.

Lo que nos interesa aquí es comprobar el alcance del primer punto: si, aunque sea de forma indirecta y parcial, Galdós nos propone aquí una caracterización del cuento como eslabón entre el cuadro de costumbres y la novela realista. Quizás lo mejor sea empezar recordando sus propias palabras:

> De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento, que es aquel mismo cuadro con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquéllos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad[11].

A primera vista, el cuento sólo se diferencia del cuadro costumbrista en la acción, más relevante en aquél, y ambos pertenecen a un mismo campo literario: "el cuento, que es aquel mismo cuadro con un poco de movimiento". Pero este primer factor, ya en sí decisivo, se acompaña de varios otros. En primer lugar, el componente dramático que, a su vez, se puede dividir en dos aspectos: en el cuento ha de haber un conflicto o al menos una tensión entre sus personajes para que exista sensación de vida y movimiento en el mundo que ellos componen. Además, tiene entrada en él (ambición que lo acerca a la

---

[10] Sobre las relaciones personales e intelectuales entre ambos escritores se ha detenido con cierto detalle Brown en su ensayo de 1989.

[11] Pérez Galdós (1990: 113). El artículo apareció en el tomo XV, número 57, de la *Revista de España*, el 13 de julio de 1870, págs. 162-172, con el título "Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera". Ha sido editado varias veces por Bonet (1990: 105-120).

novela) desde lo sublime hasta lo grotesco y desde lo terrible hasta lo cómico: se trata de dos condiciones para lograr el principio de mímesis o ilusión de representación de la realidad.

En segundo lugar, con la alusión a la completitud se sugiere que el cuento contiene un pequeño mundo ficcional y una acción con sus varias fases y peripecias (por lo tanto, sin parcialidad ni fragmentarismo[12]). Igualmente, la noción de organismo completo supone alguna complejidad estructural en su interior (como cabe esperar de un ser acabado y entero: completo), por modesta que sea, y al menos cierta autonomía en relación con los cuerpos de los cuales se distingue. Podemos deducir que esa autonomía se ha de mostrar también externamente, con la separación física del cuento respecto a otros organismos que no son él mismo: es precisamente lo que sucede en los relatos galdosianos a partir de su segunda etapa (1870-1872), coincidente con la publicación de "Observaciones".

En tercer lugar, la brevedad está presente como imperativo doble: limitación espacial extrema (si comparamos con la extensión de la novela), pero que no exime de la obligación de representar (o al menos de sugerir) un mundo suficientemente consistente. Es la condición para que ese texto no se limite a un "ligero bosquejo de figura" (lo que es propio, según Galdós, del cuadro de costumbres) sino que constituya una figura perfectamente delimitada.

Tal parece ser el desafío del cuento en relación con la novela. Para ésta, la dificultad consiste en fundir en sí elementos de origen muy diverso a fin de lograr una unidad que, sin embargo, no debe ahogar la riqueza de sus múltiples componentes. En cambio ambos, frente al artículo de costumbres, comparten la característica de la

---

[12] Aquí tendríamos un principio relativamente caduco de la "preceptiva" galdosiana: una de las características del relato, al menos desde mediados del siglo XX, es precisamente ese carácter fragmentario y parcial (ver a este propósito Rueda, 1992). Baste recordar algunos ejemplos como *El baldío*, de Roa Bastos (donde ignoramos cómo se ha llegado a la situación planteada ni cuál ha sido -si es que se ha realizado- su desenlace), *La grieta*, de Peri Rossi (concentrado en el momento de duda del personaje sobre si está subiendo o bajando por una escalera) y, como caso tal vez extremo, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, de Elena Garro: una señora realiza sus confidencias a una criada, pero lo representado allí resulta ser sólo parcial: en otro cuento, *El árbol*, es la criada quien hace sus confidencias a la señora.
Debemos señalar que Galdós, así como evolucionó en sus planteamientos novelísticos, también muestra haberlo hecho en relación con el cuento. Así lo indica el hecho de que se alejara del principio mencionado en los relatos de su última etapa (1892-1897): *¿Dónde está mi cabeza?*, *El pórtico de la Gloria* y *Rompecabezas*.

"completitud": ser un cuerpo organizado, complejo (capaz de integrar lo cómico y lo patético) y con relativa autonomía respecto a los demás. Por algo tan esencial como es su estructura interna, el cuento se sitúa, de hecho, mucho más próximo a la novela que al texto costumbrista: Galdós lo expresa así al afirmar que el cuento representa "el primer albor de la novela", como indicando que ambos están en el mismo campo, el de la creación de mundos ficcionales, con todas las consecuencias que ello implica. No es casual que, líneas más abajo, Galdós califique los *Proverbios ejemplares* de Ruiz Aguilera como "colección de pequeñas novelas", antes de volver a referirse a ellas como cuentos.

Precisamente el comentario de esta obra le permite al crítico retomar dichos rasgos y desarrollarlos a partir de textos concretos. Aprecia en ellos la concisión, describiendo en "cuatro trazos", evitando los elementos gratuitos ("no hay en ellos ni digresiones ni superfluidades") y limitándose a muy pocos personajes en aras de la brevedad y de la eficacia: "escoger sólo las figuras necesarias, la más característica, sin usar segundos términos ni cosa alguna que esté de más; así es que los personajes se graban en la memoria del lector con gran viveza"[13]. Galdós no puede ser más explícito en cuanto a un componente básico del relato moderno, el de la triple economía, de situaciones, de expresión y de personajes, atendiendo, además, a otro factor fundamental: la eficacia, que se prueba en la medida en que los protagonistas quedan fijados en la mente del lector virtual.

Con todo, esa brevedad no impide la escenificación de un mundo amplio (si, como es aquí el caso, se trata de una colección de textos) y representado con fidelidad. Ese mundo es valorado en *Proverbios* por ser reconocible para los lectores: "es el que formamos todos nosotros en la vida ordinaria y real"[14]. Según ha de hacer la novela de costumbres defendida por Galdós, ese ámbito es sobre todo el de las clases medias urbanas (aunque admita la presencia, en segundo término, de aristócratas y de "alguna gente del pueblo"). La razón primera es que el relato debe ser producto de una fina observación de la realidad y la segunda es que, según una visión galdosiana aún estimulada por la revolución de 1868, ese sector era el más característico de la España de entonces. Así, Galdós observa con satisfacción que en los cuentos de Ruiz Aguilera domina la clase que domina igualmente en la sociedad real.

---

[13] Pérez Galdós (1990: 114-115).

[14] *Idem*: 115.

Los personajes que pueblan el mundo del libro comentado corresponden a seres y comportamientos existentes en la vida real. Galdós cita, por ejemplo, al politicastro ramplón, al don Juan ingenuo, al indiano presuntuoso, a la mujer vanidosa en el vestir, al marido celoso, etcétera[15]. Reparemos en que parece interesarle el tipo (vinculación del relato con el costumbrismo más clásico), pero no en sí mismo, como personaje más o menos pintoresco y popular, sino en función de sus vicios o defectos, idealmente reñidos (según la perspectiva del autor) con su estatuto social: su comportamiento inadecuado está en oposición con la función dinamizadora y protagonística del grupo social al que pertenece.

La clase de ambiente representado y la opción intelectual con que se aborda tiene, entre otras consecuencias textuales muy concretas, la de aportar un cuidado especial a la expresión. A Galdós le parece necesario y acertado en el libro de Aguilera el empleo de un lenguaje caracterizado por la naturalidad que se desprende de los diálogos, del uso de locuciones, de frases y de refranes populares, etc. La paradoja de la trabajada naturalidad en el lenguaje, que tanta confusión ha creado en ciertos lectores y teóricos literarios, galdosianos o no, aparece justificada, simplemente, en función de las características del personaje ficcionalizado.

La perspectiva autorial sigue el principio de *castigat ridendo mores*, evitando la severidad del moralismo intransigente o el pesimismo sin esperanza respecto a los problemas planteados: una actitud que Galdós, como sabemos, intentará hacer suya, no sólo en sus propios relatos sino también a lo largo de su inmensa producción literaria. Pero, esto ha de quedar en un plano de perspectiva intelectual, como trasfondo ideológico, y no dar lugar a tesis políticas, religiosas o de cualquier tipo: "Nada de abstracciones, nada de teorías; aquí sólo se trata de referir y de expresar, no de desarrollar tesis morales más o menos raras y empingorotadas; sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte".

Así pues, admitiendo la precisión de las ideas galdosianas en torno a la novela costumbrista, hemos de admitir también su percep-

---

[15] Recordemos que, con ocasión de sus colaboraciones de 1868 en *La Nación*, Galdós ya había representado alguno de estos comportamientos en relatos breves suyos y de manera especial en las figuras de su "Manicomio político-social": el don Juan, el fanático religioso o seudorreligioso (el neo, el espiritista) y el científico positivista. Igualmente, poco después (1871) daría a la imprenta su magnífica descripción del pensador estéril en *La mujer del filósofo*.

ción, nada elemental, sobre el cuento literario, al menos en dos planos: externamente en cuanto a su relación con géneros vecinos, como el artículo costumbrista y la novela; internamente, en cuanto a su extensión, a su estructura orgánica, a la selección de los materiales narrativos, a los personajes, al medio en que se han de desenvolver, a su forma de expresión, a la perspectiva intelectual de su autor. No es poco para alguien que fue considerado como escritor poco menos que espontáneo, de escasa elaboración intelectual, incluso por aquellos que, como Leopoldo Alas, podrían presumir de conocerlo[16].

Aquí no sólo se percibe la huella de autores como Hoffmann, Poe y sobre todo Dickens, referencias básicas en el relato breve moderno sino que quizás sucede incluso lo contrario a la creación espontánea: tal vez Galdós haya escrito muy pocos cuentos en comparación con la precisión de las ideas que mostraba poseer sobre los mismos.

OBRAS DE JOSÉ MARÍA PINTO (1888)

Ya hemos recordado el poco entusiasmo de Galdós por la crítica literaria en general y sus reparos a los prólogos en cuanto que, de un modo u otro, implican algunas dosis de ese ejercicio valorativo para justificar el interés del texto ante el potencial lector. Sin embargo, Galdós escribió más de treinta prólogos para obras de diversos géneros y en algunos, como en el caso presente, encontramos diversos elementos relacionables con la teoría del cuento literario.

Antes de nada, digamos que, si bien las 350 páginas del libro presentado se componen de ensayos y sólo de dos narraciones cortas (*Mariquita Príncipe* y *Un caso*; esta segunda, inacabada), los comentarios de Galdós, aun siendo breves, se centran sobre todo en ellas, por lo que su interés no es desdeñable.

Uno de los elementos que más encarece Galdós es "la sencillez del asunto", el construir una historia con un elemento mínimo, las cavilaciones pesarosas de un estudiante. Galdós se muestra, pues, muy sensible a la adecuación entre asunto y estructura textual, algo sobre lo que insistirá, como veremos más tarde al comentar los *Cuentos* de Fernanflor (1904) y, por consiguiente, prefiere que el relato breve evite problemáticas complejas, cuyo desarrollo tiene su lugar natural

[16] La observación es de Bonet (1990: 7), que se refiere a *Galdós*, conjunto de artículos de Clarín publicados en libro en 1912.

en la novela. Es una forma de marcar diferencias para cada uno de los dos géneros, precisando lo que conviene a uno y a otro, sin menosprecio para ninguno de los dos. No obstante, señalemos que el propio Galdós es autor de una de las más logradas irreverencias a esta jerarquía: en 1872 había tematizado nada menos que la problemática de la existencia humana en *La pluma en el viento*.

El segundo rasgo que hemos de señalar, por su relevancia en la propia obra breve de Galdós, es su interés por los asuntos de orden interno, por la acción más bien espiritual que material: es precisamente lo que admira en *Un caso*, centrado en la inquietud del protagonista ante la percepción de su descomposición externa y la amenaza de la muerte[17]. Quizás el comentarista ve una conexión entre ese tipo de cuento y el suyo propio: tanto antes como después de este año de 1888, los argumentos de los relatos galdosianos no se van a caracterizar por su peripecia externa sino, más bien, por privilegiar o acordar un papel central a la acción interior de los protagonistas. Pensemos en la serie del "Manicomio político-social" (1868), *El artículo de fondo* (1871), *La novela en el tranvía* (1871), *Fantasía de otoño* (1884) y *¿Dónde está mi cabeza?* (1892).

Tercer punto destacable es la armonía entre la observación fina (que Galdós cita varias veces) y la creatividad del autor: la síntesis viene a ser una sensación de autenticidad, de sinceridad, que termina cautivando al lector a pesar de toda la fantasía que el relato pueda contener. Por otro lado, en el caso presente esa *sinceridad* anda pareja con la *gravedad* de la historia, pero ello no impide la presencia de alguna nota de comicidad ("melancólico humorismo", dice nuestro autor) que compensa el tono general del relato y evita aquel tremendismo que Galdós ya había criticado en *Un tribunal literario* (1871), una forma de equilibrio artístico, por frágil que sea, que nuestro autor ha procurado introducir en su propia obra y apreciará en la de los demás[18].

El último elemento que comentamos es también de gran importancia, puesto que se refiere a la estructura compositiva del discurso narrativo. Galdós toca aquí un punto que parece constituir para él un aspecto esencial del relato corto, puesto que insistirá sobre el mismo en varias ocasiones: se declara opuesto a una intriga fabricada con

---

[17] El argumento es de carácter autobiográfico: el autor estaba gravemente enfermo y murió poco después (en 1885), a los treinta años, dejando sin concluir el texto.

[18] Ver lo que diremos más adelante sobre Dickens y Alas, a propósito de los *Cuentos* de Fernanflor.

artificios retóricos ya bastante trillados como los giros teatrales en la acción (típicos del relato romántico), las "casualidades estudiadas" y las "sorpresas previstas, resortes que ya no hacen efecto más que en los lectores de temperamento infantil"[19]. Con otras palabras, Galdós está aludiendo al efecto de verosimilitud, que está reñido con el empleo de materiales narrativos arbitrarios, introducidos en la ficción como cómodo recurso para solucionar conflictos o tensiones pero que restan coherencia y credibilidad a la narración, algo relativamente frecuente en los relatos que periódicos y revistas ponían en circulación como relleno de sus columnas o atendiendo a la demanda del público.

De acuerdo con los principios anteriores, concluye nuestro crítico definiendo lo que el "supremo secreto del arte" es para él: "causar viva emoción con medios sencillísimos, naturales, informados en la existencia común". Si bien esa tesis es aplicable a la novela, puesto que sus medios siempre resultan escasos ante la complejidad y dinamismo de la realidad, más aún lo es al cuento literario por su brevedad y limitación intrínseca de recursos. Además, dado el contexto de estas palabras, suponemos que Galdós está pensando en el cuento más que en la novela. Importa, pues, destacar el alcance de esta afirmación, de engañosa simplicidad: lograr un determinado efecto disponiendo de abundantes medios tiene sin duda su valor, pero conseguirlo a partir de recursos voluntariamente limitados reviste un mérito particular, distingue al cuento de la novela y viene a constituir el núcleo central de su valor artístico.

Es en esa difícil tensión, superada con éxito, donde sitúa Galdós el valor estético del cuento literario. Se puede decir todo menos que el autor de la afirmación citada era poco exigente con la estética del relato breve.

TORQUEMADA EN LA HOGUERA (1889)

En este caso Galdós no se refiere a obras de terceros sino a la suya propia. Ello condiciona la estructura (y acaso la misma, breve, extensión) del texto: todo parece estar orientado a captar la benevolencia del lector potencial ante la primera selección de cuentos breves que el autor le presenta, así como a prevenir sus críticas de la

---

[19] Ver el prólogo en Shoemaker (1962: 62-65). La cita se encuentra en la página 63.

mejor manera posible: adelantándose a ellas, explicitándolas y editando sus relatos a pesar de todo.

Galdós publica la primera edición en volumen de *Torquemada en la hoguera* y los siete textos que lo acompañan en 1889. Su prólogo, de apenas dos páginas y fechado en junio de ese año, viene precedido de un página que el lector ve necesariamente, situada a la izquierda, frente a la primera del prólogo. Aparece allí, destinada a la publicidad, la relación de las "Obras de B. Pérez Galdós": sus doce "Novelas españolas contemporáneas", sus veinte "Episodios Nacionales", además de *La Fontana de oro* y *El Audaz*. En cada caso se cita la relación, impresionante, de reediciones: siete para *Marianela* y *Trafalgar*, seis para *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La corte de Carlos IV*, *Bailén*, al menos tres para el resto de los "Episodios", etc.

Galdós tiene ya asentada una imagen de escritor de largo impulso, de obras serias, realistas, con un proyecto literario sistemáticamente realizado y recompensado con el favor del público. Ahora, para acompañar la primera entrega de la serie de Torquemada, ofrece una gavilla de textos breves y destina casi todo el prólogo a hacerse perdonar esa pequeña travesura, esa falta de seriedad para con sus lectores habituales editando unas "obrillas" de escaso mérito: como si se sintiera ya prisionero de su propia imagen y del compromiso implícito adquirido con su público.

En su *captatio benevolentiæ*, Galdós procede en tres tiempos. Primero, se apresura a afirmar que tenía el propósito de no sacar de nuevo esos textos y sólo los ruegos de sus amigos le han hecho cambiar de opinión. Que haya habido ruegos es muy probable, pero casi todos los relatos ahora reunidos habían aparecido varias veces (ver nuestro estudio de cada uno de ellos) en prensa y revistas: tal vez la acogida que tuvieron fuera incluso uno de los estímulos para esa nueva edición.

A continuación, el autor se refiere con temor al "juicio del público" y de "mis lectores": el público que adquiría un libro de Galdós no tenía necesariamente que coincidir con el que compraba un periódico o revista donde se incluía un breve texto del autor. Pero al menos parcialmente sí debía de coincidir, si juzgamos por la cantidad de veces que la prensa publicaba fragmentos de obras de inminente aparición o anuncios de próximas publicaciones suyas. Precisamente en "los chicos de la prensa" ha de estar pensando aquí Galdós, por su función de intermediarios ante el público en general.

Finalmente, se adelanta a sus posibles críticos[20] enunciando errores textuales que ellos podrían fácilmente detectar ("el desaliño, trivialidad, escasez de observación e inconsistencia de ideas que en ellas han de encontrar aun los que las lean con intención más benévola"[21]) y, además, anuncia que ha puesto la fecha de composición de los textos para que se le perdonen los fallos en función de su antigüedad. La justificación es válida sólo a medias: por ejemplo, *La conjuración de las palabras* (12 de abril de 1868, *La Nación*, el más antiguo de los seleccionados) había tenido numerosas apariciones en periódicos y revistas antes de 1889 y, en cuanto al desaliño, si éste es meramente lingüístico o estilístico, Galdós se preocupa muy seriamente de corregirlo, según lo demuestra la gran cantidad y el tenor de las variantes que introduce en esta edición respecto a la primera[22].

En el plano de la creación literaria, tal vez lo más relevante de este prólogo sean los cuatro "errores" que Galdós se apresura a señalar. Estamos en un momento en que el peculiar naturalismo español ha producido novelas del calibre de *La de Bringas* (Galdós, 1884), *La regenta* (Alas, 1885) y *Los pazos de Ulloa* (Pardo Bazán, 1886), faltando aún por llegar *Insolación* (Pardo Bazán, 1889), *El gusano de luz* (Rueda, 1889) o *Dulce y Sabrosa* (Picón, 1891), entre otras obras. En unos años dominados por novelas consagradas a un análisis extenso e intenso de la problemática inserción del individuo en la realidad social que lo condiciona, relatos como *La mula y el buey* o *La princesa y el granuja* podían parecer indignos del autor de *La desheredada* (1881), la primera gran producción naturalista española.

Incluso se diría que también lo es el mero hecho de elevar una colección de cuentos a la categoría de libro publicable. Galdós, que ya en *Fortunata y Jacinta* (1887) se había despegado del naturalismo estricto, quizás alude irónicamente a esa presión ambiental aparentando algún desconcierto sobre el género de sus composiciones: "[...] no me atrevo a clasificar[las] ahora, pues, no pudiendo en rigor de verdad llamarlas novelas, no sé qué nombre darles". Pero el libro es

---

20 Galdós emplea la expresión "guardia crítica", que recuerda, por su tono militar y belicoso, al ejército de los Criteriotas, de tan nefasta actuación en *El pórtico de la Gloria* (1896) y cuyos rasgos pueden corresponder a los críticos de la prensa (ver nuestro estudio de ese relato), contra los que Galdós habría de reaccionar firmemente en su prólogo a *Los condenados*.

21 Pérez Galdós (1889: II).

22 Véase nuestro análisis de dichas variantes en Peñate Rivero (1989a: 51-69).

publicado y Galdós, al adelantarse a sus críticos, está enunciando (en forma negativa, como precaución retórica) características textuales presentes en sus cuentos. Sin duda que él no las considera todas como elementos indispensables, canónicos, de esta forma literaria, pero tampoco nos parece que las perciba realmente como errores sino más bien como componentes defendibles (no en vano los somete de nuevo a la atención del público).

En efecto, con el vocablo "desaliño", el autor no se refiere tanto a la acumulación de descuidos estilísticos o estructurales sino a algo mucho más matizado: se trata del envoltorio exterior del texto, que ha de atraer por su sencillez formal frente a la complejidad estructural, estilística o lingüística. Galdós lo ha evocado en el comienzo de su prólogo con la expresión "sello de infancia", factor según él, fundamental (incluso más que la brevedad), para vincular estos textos al género cuentístico: "Algunas podrían nombrarse cuentos, más que por su brevedad, por el sello de infancia que sus páginas llevan". Prueba también de la percepción positiva que él tiene de este rasgo es que, en el prólogo a los *Cuentos* (1904) de Fernanflor, Galdós retomará esta misma idea para referirse a una parte de las narraciones de su prologado: "En algunas resplandece la ingenuidad infantil, que es la tradición del género"[23].

Por su parte, la noción de "trivialidad" alude a asuntos sin gran novedad, ya conocidos y carentes en principio de mayor importancia. Los argumentos, según la óptica naturalista aquí insinuada, deberían ser serios, de trascendencia evidente, que impresionen al lector por su gravedad. Pero, según ya vimos en el Galdós de "Observaciones", no hay que confundir continente y contenido: el primero ha de servir, al menos en el cuento literario, para hacer pasar el segundo de manera desapercibida, a través de una anécdota sencilla, incluso ligera o risueña, y aparentemente sin trascendencia, tal y como había logrado Ruiz Aguilera con sus *Proverbios* (se trata de un ejemplo, no de un modelo y menos ahora, a finales de los años ochenta).

La "escasez de observación" surge dos veces en tan breve prólogo, la primera adelantando el escaso "estudio de la realidad" que contienen las páginas siguientes. Se percibe aquí como una advertencia sobre los inevitables límites de los textos breves al pretender tocar un dominio que la novela naturalista, por sus características propias, está mejor capacitada para desarrollar. Más significativa aún es la posible evolución que esta alusión supone en este punto respecto

[23] Pérez Galdós (1904: X).

a "Observaciones": allí se valoraba este aspecto en la obra de Ruiz Aguilera como una de sus cualidades mayores. Ahora Galdós parece más mesurado sobre las competencias del género cuentístico para tratar argumentos de ese tipo (lo cual incluso podría ser uno de los motivos que explicaran su reducido cultivo del cuento literario y su práctico abandono a final de siglo).

Pero, leyendo en clave irónica ese "fallo" compositivo, se puede pensar que Galdós nos sugiere un cambio de perspectiva: ya no atribuye al cuento literario una misión tan directa y rigurosamente pegada a la realidad, de observación tan precisa de ella como en "Observaciones". Aquí estamos más en la línea de suscitar una viva emoción con la historia narrada, según percibimos en el prólogo a *Obras* de José María Pinto. Esa actitud se manifiesta de forma elocuente en los relatos de su tercera (1876-1889) y cuarta etapas (1892-1897) como narrador, con un abandono, cada vez más pronunciado, de los escenarios, ambientes y personajes realistas (lo cual coincidirá, curiosamente, con una penetración más aguda en el interior de los protagonistas y una descripción más precisa de su complejidad).

En cambio, la "inconsistencia de ideas" sí parece mantenerse próxima a lo visto en "Observaciones" en torno a la perspectiva autorial: el cuento debía evitar la explicitación de teorías y tesis, dado que se trataba sólo de describir para que luego el lector sacara sus propias conclusiones. En esos dos tiempos se concretizaba la dinámica artística del relato breve. Pues bien, aquí nos hallamos en una misma línea de pensamiento, sólo que, de nuevo, el autor presiente que sus posibles críticos van a percibirlo como una limitación y se adelanta a ellos para desarmarlos. No deja de ser curioso el mecanismo que se puede sobreentender en esta forma galdosiana de actuar: es como insinuar que quienes piden profundidad y gravedad conceptual al cuento, en realidad se quedan en su superficie: no perciben lo que el relato breve, por sus propias características, no ha de dar y pasan de largo junto a lo que sí puede ofrecer.

Así pues, las cuatro nociones, aquí apenas citadas por Galdós, se refieren a cuatro componentes del cuento literario: estructura formal, argumento, problemática (estudio de la realidad) y perspectiva autorial. Ver a nuestro autor fijándose de nuevo en ellas hace suponer que sigue considerando esos puntos como centrales en el relato breve en cuanto género narrativo. Galdós es sensible a ellos hasta el punto de prever que las posibles reacciones de sus lectores van a girar a su alrededor. Opta por explicitarlas pero no por compartirlas: de ahí su

referencia irónica a las mismas y, sobre todo, su decisión de volver a publicar, a pesar de todo, esos textos.

LA SOMBRE, CELÍN, TROPIQUILLOS, THEROS(1890)

El prólogo de esta obra, firmado en junio de 1890, acude al mismo recurso que el anterior (al mediar sólo un año entre ellos, suponemos que obedece a motivos semejantes): adelantarse a la posible reacción del lector desorientado por la nueva incursión de alguien, encasillado como gran novelista, en el campo de la ficción corta. En este caso la táctica no es disculparse de la escasa calidad de las "obrillas" insistiendo en las fechas de composición: aquí se hallan relativamente próximas (*Celín* había aparecido el año anterior). La disculpa ahora es admitir de entrada como poco brillante el resultado de una nueva travesura, la pretensión de cultivar la literatura fantástica: anuncia que se trata sólo de "divertimientos, juguetes, ensayos de aficionado"; por un lado, mero pasatiempo sin trascendencia; por otro, obras carentes de la madurez, rigor y solidez propias de un autor experto.

Es decir, Galdós se apresura, al menos formalmente, a dar la razón al lector que juzgue, quizás de antemano, esos textos como fallidos. E incluso "argumenta" a favor de éste, primero, afirmando que él acierta menos al tratar las cosas soñadas que las reales y, después, terminando el prólogo con la conclusión siguiente, que más bien parece un *Mea culpa*, con propósito de no reincidir. La alusión a Ícaro y al castigo de sus pretensiones de volar cada vez más alto supone admitir el fracaso de una empresa para la que el autor no está dotado:

> Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay de manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. El pícaro *natural* tira y sujeta desde abajo, y al no querer verle, más se le ve, y cuando uno cree que se ha empinado bastante y puede mirar de cerca las estrellas, éstas, siempre distantes, siempre inaccesibles, le gritan desde arriba: "*zapatero a tus zapatos*"[24].

---

[24] Pérez Galdós (1890: [8-9]). Notemos que las observaciones emitidas por Shoemaker (1962: 22) sobre la paginación de este prólogo (situándolo entre las páginas 7 y 11) están equivocadas o, mejor dicho, corresponden en realidad a la segunda edición del libro, en 1909.

Antes de llegar a lo que nos importa realmente de este prólogo, notemos, primero, que el "pecador" no se enmendaría, dado que sus tres relatos siguientes, *¿Dónde está mi cabeza?* y, sobre todo, *El pórtico de la Gloria* y *Rompecabezas*, persistirán obstinadamente en el "error" (lo mismo que su narrativa extensa, con un pecado tan soberbio como *El caballero encantado*); segundo, que no es la primera vez que Galdós edita relatos vinculados a lo fantástico o a lo maravilloso: lo había hecho un año antes incorporando nada menos que cuatro textos (tantos como ahora) a la edición en volumen de *Torquemada en la hoguera*: *La pluma en el viento*, *La mula y el buey*, *La conjuración de las palabras* y *La princesa y el granuja*[25]; tercero, la justificación de ser advenedizo en un género literario para dejar de cultivarlo es un argumento que el propio Galdós rechazará de la manera más explícita cuando se lo hagan notar a propósito de su incursión en el teatro, según lo demostrará pocos años después en su prólogo a *Los condenados* (1895)[26].

Lo que importa más aquí es destacar que en esa conclusión hay, no toda una poética sobre lo fantástico, pero sí un componente esencial de ella: su relación (distancia, negación, homología) con la realidad. Quizás en algún momento Galdós llegara a considerar lo fantástico como una forma sencilla y gratificante de escapar a la literatura realista o naturalista con su obligación programática de estudiar a fondo la realidad y exponerla con arte. Si eso fue así, el "fracaso" de nuestro autor no consistió en escribir mediocres relatos de literatura fantástica (los textos están ahí para probarlo) sino en comprender algo esencial, referente al núcleo mismo de ese tipo de expresión literaria (es decir, no hubo tal fracaso sino una manifestación de sagacidad artística). En resumen, se trataría de lo siguiente: la literatura fantástica no es una escapatoria del mundo real, de ese mundo que la novela naturalista aspira a representar con gravedad y rigor. Lo fantástico está "genéticamente" compuesto de realidad, ésta

---

[25] No es pensable que el autor ignorara el carácter fantástico de esos relatos: baste recordar que en la biblioteca del joven Galdós figuraban, ya en 1865, *Contes posthumes* (edición francesa de 1856) de Hoffmann: uno de los máximos representantes del género, además de varios ejemplares de los cuentos de Edgar A. Poe (Pérez Vidal 1987: 214, 217).

[26] De su encendido alegato, bastará con recordar aquí sólo estas frases: "Los que de otro campo hemos venido y carecemos de abolengo dramático, no por eso nos detenemos tímidamente en el dintel de la casa de Talía, ni menos pedimos un pase a quien ya lo querría para sí. Provincianos somos, ciertamente; pero hasta ahora ninguna ley dispone que sólo los cortesanos pueden entrar en la Corte" (Pérez Galdós, 1971: 319).

se halla forzosamente inscrita en él y, por lo tanto, el relato fantástico nunca es pura evasión.

Es más, la distancia, retórica, que se toma frente a lo real funciona, de hecho, como un sistema eficaz de ampliar el horizonte para contemplar mejor el mundo. Ante esta situación, la opción galdosiana no es soslayar tal percepción (no es tampoco abandonar el relato fantástico) sino, más bien, admitirla y aprovecharla. Buena parte de sus textos breves (y no sólo de ellos, como sabemos) se han acogido, y continuarán haciéndolo, al recurso de lo fantástico. Así, para Galdós (que no impone su percepción como teoría absoluta) lo fantástico es un modo de expresión literaria no sólo apto para tratar la realidad sino inevitablemente forzado a hacerlo, aunque no con los medios habituales, directos, explícitos de la narración realista.

Se trata de una intuición fundamental y de consecuencias muy concretas para nuestra investigación, puesto que nos obligará a reflexionar en cada caso (y no sólo en los cuentos declaradamente fantásticos) sobre la conexión o conexiones plausibles entre el relato breve galdosiano y las circunstancias históricas en las que se produce y a las que alude directa o indirectamente.

Indiquemos para terminar, que este prólogo ha podido ser interpretado como una confesión del autor sobre su incapacidad para este tipo de relatos. Sin embargo acudiendo de nuevo a la ironía galdosiana, nosotros proponemos una lectura en sentido contrario: Galdós "confiesa" sus límites pero al mismo tiempo nos propone un conjunto de textos muy solventes que los desmienten con claridad y que, además, vienen después de otra serie editada sólo un año antes. En realidad, estamos ante una estrategia del autor en su larga marcha por la conquista del público[27]: en cada nueva fase de su evolución, en cada nueva propuesta narrativa, en su empeño por imponerse como dramaturgo, Galdós debió luchar por conquistar un público, por ampliarlo y por mantenerlo fiel a pesar de las nuevas orientaciones que imprimía a su obra y que con frecuencia desorientaban a sus lectores. En este caso, la opción empleada fue la de petición de benevolencia. Lamentablemente, si en algún momento pudo ser eficaz, acabó volviéndose contra su autor al ser tomada al pie de la letra.

---

[27] Esa lucha ha sido descrita por Botrel (1994) en un luminoso ensayo sobre este punto.

CUENTOS DE FERNANFLOR (1904)

Galdós escribió este prólogo para los *Cuentos* de Fernanflor a instancias de Miguel Moya, director de *El Liberal*. Moya debió insistir varias veces hasta obtener el texto galdosiano para resaltar de esa manera el libro de Fernanflor, fallecido en 1902, cuando era presidente del consejo de administración del periódico que había contribuido a fundar[28].

El prologuista define el cuento como "la máxima condensación de un asunto en forma sugestiva, ingenua, infantil, con la inocente marrullería de los niños terribles, que filosofan sin saberlo y expresan las grandes verdades, cándidamente atrevidos a la manera de los locos, que son realmente personas mayores retrollevadas al criterio elemental y embrionario de la infancia"[29].

Esta definición puede hacer pensar que el cuento literario es para Galdós algo básicamente simple, elemental, carente de elaboración, sin mayor trascendencia y, como tal, digno de poca atención. No obstante, es necesario aplicar toda una serie de correctivos a esa primera impresión. El primero de ellos es que Galdós da esas notas definitorias en función del libro en el que aparecen: en efecto, buena parte, no todos, de los cuentos de Fernanflor tienen un tono casi infantil en algunos casos (*El Padre Eterno*, *La oruga*, *La nochebuena de Periquín*), amable, sereno y sonriente en muchos de ellos (*La maceta*, *La escalera*, *¡Funerales extraños!*, *El baile de máscaras*, *¡Mientras haya rosas!*), evitando por lo general el tremendismo, incluso en desenlaces con suicidios y muertes descritas o evocadas (*La escalera*, *En alta mar*, *Las cartas de Rosa*)[30]. Galdós, por el tipo de

---

28 Recordemos que Isidoro Fernández Flórez fue uno de los iniciadores de *El Liberal*, tras romper con *El Imparcial* en 1879. Las reiteradas demandas de Moya se encuentran en su correspondencia con Galdós conservada en el Museo Canario (ver cartas del 6 de abril, 22 de mayo y 17 de junio de 1904: abril y mayo fueron precisamente los meses de la redacción del episodio nacional *O'Donnell*). El prólogo lleva fecha de junio de 1904.

29 Pérez Galdós (1904: VII-VIII).

30 Sólo encontramos un ejemplo de tremendismo sórdido en *El número 6*, donde un padre, con una gran frialdad y determinación entierra vivo al que ha robado y golpeado a su hijita. En el polo opuesto (y más en la línea de los otros cuentos) tendríamos *La nochebuena de Periquín*, donde evita el desenlace fatal, más esperable: "Sin duda que un novelista de oficio hubiera creído que lo mejor hubiera sido dejar a Periquín sobre la nieve, para que muriese hecho hielo. Pero la verdad es que Periquín no murió helado, pues dos soldados vinieron por él y se lo llevaron [...]" (Fernández Flórez 1904: 39).

texto que lee, por el gusto que ha sentido en la lectura, por la amistad de largos años que le unía al autor fallecido y por su tradicional amabilidad con sus prologados, adapta sus propósitos a la sencilla poética que parece desprenderse de esos textos[31].

La segunda matización se encuentra en las palabras mismas de Galdós, el cual distingue entre la apariencia exterior, la *forma* (vocablo que él mismo emplea) y la densidad posible del contenido (filosofar, expresar las grandes verdades). Ese envoltorio exterior no es mero "desaliño" (estamos cerca de lo expresado por Galdós con este término en el prólogo de 1889 a *Torquemada en la hoguera*) sino el resultado de una estrategia para proponer, como dirá el mismo prologuista páginas después, "imágenes rapidísimas de la existencia, mirada por sus lados más interesantes, la duda, la pasión, la fe"[32], problemas, como se ve, muy de fondo y no aptos para una literatura meramente escolar. Aún más, Galdós sitúa el relato de Fernanflor, al igual que el resto del publicado en los periódicos del momento, como formando parte de la función más alta y estimulante de la prensa, función que tiene muy poco de infantil: "Es el despertador de los pueblos dormidos y el acicate contra perezosos del entendimiento"[33].

El tercer correctivo es que Galdós, a la hora de pronunciarse sobre los cuentos de Fernanflor, tiene en mente a los dos más notables representantes, según él, del despegue del cuento en la España del siglo XIX: Fernán Caballero y Antonio de Trueba, dándole una extensión y una estructura que repetirían los autores siguientes pero limitándolo a planteamientos muy elementales (el infantilismo aquí estaba incluso más en el contenido que en la forma). Y destaca a continuación que la obra de su prologado pertenece a una fase posterior y más madura del relato, haciendo intervenir más decididamente

---

[31] Debemos añadir que Galdós matiza sus propósitos, pues llega a distinguir cinco grupos, bastante elementales, entre los relatos de Fernanflor (en página X) y sólo el primero de ellos destaca por "la ingenuidad infantil, que es la tradición del género" (sobre esta observación, ver lo que indicamos a continuación a propósito de Fernán Caballero y de Trueba); otro tiene que ver con la representación del mundo de los mayores; el siguiente, con la relación entre adultos y niños; el cuarto, con el poder de la mujer; el último, con el estudio psicológico del alma humana.

[32] Pérez Galdós (1904: XI). En su prólogo a *Niñerías* (1889), de Tolosa Latour, Galdós se había expresado en términos muy generales pero que pueden ser aplicados al libro que nos ocupa y al cuento literario en conjunto, al referirse a "esa ligereza de concepto que tan bien suele encarnar a veces la solidez de los principios" (Pérez Galdós 1973b: 1257).

[33] *Ibidem*: IX.

las pasiones humanas, reduciendo el candor escolar que era una de sus marcas habituales y manteniendo, a pesar de todo, su brevedad. Éstas parecen ser para Galdós condiciones decisivas en el desarrollo del cuento como género en el momento actual: "De este modo, el género se engrandecía, aumentaba en valor literario y en eficacia moral"[34].

Notemos, por un lado, un leve bosquejo de periodización histórica, dicho como de paso, pero revelador del interés con que Galdós seguía la evolución del género[35]; por otro lado, la importancia del factor didáctico, como un ingrediente constitutivo del cuento literario; ya sabemos que pertenece al conjunto de la obra galdosiana (no sólo a su creación literaria sino también a su basta obra ensayística), pero es digno de resaltar que lo pida, de forma explícita, también en textos tan breves, de apariencia superficial y a veces con una anécdota argumental muy poco cercana a la realidad habitual. En cualquier caso, es un elemento que a los ojos de Galdós dignifica al relato breve situándolo, en este punto, a la altura de géneros más complejos y valorizados como la novela o el teatro. Adviértase también que lo dicho aquí se relaciona con lo observado anteriormente en el prólogo de *La Sombra*, sobre la necesidad de conectar el relato breve galdosiano con la realidad en la que se inserta, motivo por el cual nuestro análisis deberá tener en cuenta este factor como rasgo esencial de su explicación.

Al margen de esas matizaciones, que nos ayudan a precisar la percepción galdosiana del cuento literario, debemos señalar una observación que, en tono de amigable reproche, dedica Galdós a Fernanflor: el prologuista apunta que algunos cuentos habrían dado lugar a obras más extensas, novelas o dramas si el autor no se hubiera empeñado en tratarlos con la estructura de relato corto, en su "terco propósito de brevedad". Esto no significa necesariamente que Galdós perciba un buen cuento como una simple maqueta de novela o como una novela reducida. Se puede considerar también que nuestro autor distingue claramente entre asuntos o problemáticas adecuados para su expresión en el relato breve o propios más bien para su desarrollo en un texto de mayor amplitud, matización y complejidad: hay

---

[34] Pérez Galdós (1904: IX).

[35] No cabe pedir aquí a Galdós un exquisito rigor historiográfico sobre el cuento español del siglo XIX (algo que no llegaría hasta 1949 con el estudio imprescindible de Baquero Goyanes): él trata más bien de destacar el aporte de su amigo Fernanflor al cuento y tal vez por eso olvida al resto de la impresionante lista de colaboradores del *Semanario Pintoresco español* (1836-1857) o la de *El Museo Universal*(1857-1867) y nombres tan representativos como Alarcón, Bécquer, Ochoa, Pardo Bazán, etc. (Baquero Goyanes 1949: 180-188).

materias pertinentes para una u otra forma de ficción y no para ambas.

A este respecto, no es casual que, a la hora de citar y de elogiar algunos textos, Galdós prefiera precisamente los que se concentran en una acción particularmente reducida y enunciada con especial brevedad (emplea los términos de *instantánea*, *bosquejo* o *cuatro rasgos de pluma* para referirse a ellos). Así sucede, por ejemplo, en *El beso*: toda la acción se concentra en el lapso de tiempo transcurrido entre la inclinación de los dos protagonistas para recoger una cajita del suelo, el beso del galán y su inmediata desaparición. Por lo tanto, Galdós está distinguiendo aquí, perfectamente, los dos géneros tan diferentes de ficción, al igual que lo hace cuando insiste en la brevedad, la concisión, la sobriedad expresiva y la posibilidad de ser leído en una sentada, como elementos del discurso periodístico que Fernanflor ha sabido trasladar, con gran maestría, al cuento literario.

Hemos de mencionar también un rasgo al que se refiere Galdós, aunque de forma dispersa, comentando la obra de su prologado: a las cualidades antes enumeradas (y que para Galdós caracterizan el cuento literario) hay que añadir el acierto con que Fernanflor dosifica en algunos textos una calidad resaltada por Galdós tanto en el cuento literario como en la novela: la combinación de elementos opuestos. En una obra que debe presentar la vida, el patetismo y lo sublime deben estar tan presentes como el humor y lo grotesco.

A esa combinación alude Galdós cuando comenta en *La escalera* "nada más gracioso que el suicidio final" (la joven se suicida con la escalera que pensaba utilizar, con el mismo fin, su pretendiente despechado). Situaciones parecidas están presentes en *Mientras haya rosas* y sobre todo en *¡Funerales extraños!*, donde los afligidos amigos e incluso la viuda del difunto ríen comentando sus triunfos profesionales (había sido un *clown* famoso en toda Europa). Vimos que Galdós celebraba la necesidad artística de ese equilibrio en 1870, en los *Proverbios* de Ruiz Aguilera, pero incluso antes, en 1868, lo había observado en el campo de la novela inglesa refiriéndose a su admirado Dickens[36] y, según sabemos, se tratará de una característica común al conjunto de la ficción galdosiana.

---

[36] En "Dickens" (*La Nación*, 9 de marzo de 1868), después de destacar cualidades como la pintura de escenas, la exactitud en los bosquejos de la naturaleza y la precisión de los tipos humanos allí descritos, añade: "Encontraréis siempre lo patético y aun lo terrible suavemente hermanado con lo cómico y aun con lo grotesco" (Shoemaker, 1972: 453); y luego menciona esas mismas cualidades en *Pickwick Papers*, novela que acaba de traducir para *La Nación*. No es difícil suponer la influencia de Dickens en la distanciación de Galdós con Poe,

Finalmente, es de destacar también que Galdós termine su prólogo resumiendo la función del arte literario y, lo que es más importante, incluyendo en ella el cuento literario; todavía más, es a partir del cuento literario como evoca dicha función. Esas composiciones, aun siendo tan sintéticas, tienen como finalidad descubrir diferentes aspectos de los componentes esenciales de la existencia: "los dolores, las penas, el infinito anhelo del bien y de la belleza y los no menos grandes desengaños y contratiempos que componen la vida"[37]. Si la literatura tiene una finalidad artística, el cuento literario, integrado en la primera, participa con pleno derecho en la segunda. Tal vez ahí resida para Galdós la dignidad fundamental de este género literario.

Resumiendo brevemente nuestro recorrido por los textos comentados, podemos retener los puntos siguientes: primero, Galdós no aborda el cuento literario de una forma "espontánea" sino que tiene una visión precisa de su especificidad como género, de sus características estructurales, de sus contenidos posibles, de sus variantes, de su transformación y de su función artística.

Segundo: la visión del cuento en Galdós no es única e inmutable sino que evoluciona desde un primer período, en el que insiste sobre todo en la observación atenta de actitudes y comportamientos sociales muy concretos, hasta el segundo, centrado más bien en problemas generales de la existencia (pasión, duda, desengaño, anhelo de bien y de belleza).

Tercero: el hecho de tener identidad propia no separa al cuento de la novela en ciertos planteamientos básicos, ya sean de tipo estructural (la combinación, ya citada, de lo dramático con lo humorístico) o ideológico (la función aleccionadora de la obra de arte en general).

---

oficializada cuando dice preferir la alucinación becqueriana a "la fiebre dolorosa y tétrica de Edgardo Poe" (en "Las obras de Bécquer", artículo de *El Debate*, 13.XI.1871, recogido por Cazottes 1975; cita en pág. 145). Cardona (1996) ha examinado detalladadmente este artículo así como la presencia de Dickens en *La Fontana de Oro*.

Recordemos también que, incluso a propósito de una obra tan marcada por el naturalismo como *La Regenta*, Galdós encuentra, entre sus cualidades más sobresalientes, la combinación de la gravedad con la gracia expresiva, puesto que así seduce más la expresión de la verdad (Pérez Galdós 1973b: 1224).

[37] Pérez Galdós (1904: XIII). Empleando un lenguaje sencillo y familiar, Galdós termina su texto concluyendo que los cuentos de Fernanflor (y tal vez la narrativa breve en general) son como "imágenes chicas de cosas grandes".

Cuarto: Galdós, con toda su modestia (estratégica, según vimos), pretende situar sus relatos en el conjunto de su obra artística (es decir, ser considerado *también* como autor solvente de cuentos literarios) y dentro de la historia general del cuento español.

Quinto: como ya hemos sugerido, existe una correspondencia general entre los planteamientos teóricos de nuestro autor y sus propias creaciones. Pero por ahora sólo se trata de una hipótesis que el análisis de los diferentes relatos habrá de poner a prueba.

Si relacionamos lo visto hasta ahora con el título de este capítulo, podemos concluir que, desde luego, no estamos ante una teoría en el sentido fuerte del término: un sistema formado por un corpus de leyes coherente y suficientemente explicativo del conjunto al que se aplica; ese sistema debe tener valor predictivo y ha de ser verificable con los hechos empíricos[38]. En Galdós tenemos una serie de reflexiones, más o menos explícitas en su forma, que expresan las convicciones del autor sobre el cuento literario en general y sobre su propia obra en relación con esa forma de expresión artística. Ahora bien, puestas en relación, muestran su origen en una documentación seria, su pertinencia, su cohesión interna, su coherencia con la historia literaria y su capacidad evolutiva; es decir, revelan a un autor en posesión de una auténtica visión teórica, amplia, informada y apta para pronunciarse con solidez (aunque lo haga con cortesía) sobre la producción cuentística de su época[39].

---

[38] Ver a este respecto Grawitz (1981: 431-432) y las precisiones dispersas por todo el texto de Durand y Weil (1989).

[39] Quizás falte puntualizar que la visión teórica de Galdós aquí expuesta saldría bien parada de la comparación con las existentes en la literatura española de la Restauración (ver el panorama expuesto por Ezama (1995a).