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: Valoraciones finales
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

VALORACIONES FINALES

1.- Abordar el relato breve de Galdós a la luz de su novelística no ha sido nuestra opción, por varios motivos: primero, por el mero volumen del uno y de la otra (sin hablar del mérito artístico de esta última), la relación carecería de mayor interés, dada la innegable distancia entre ambos. En este caso, el cuento no sólo está ya predispuesto a ser percibido como secundario sino que corre el riesgo de quedar reducido a algo sin gran atractivo, casi desechable. Segundo, esa relación puede resultar lesiva para la entidad misma del cuento, ya que, en cierto modo, reincide en dos visiones rechazadas por la crítica literaria y por los autores de ahora y de entonces (Merino, Aldecoa, Cortázar, Mora, Baquero Goyanes, Clarín, Pardo Bazán, etc.): una, el cuento considerado como una especie de borrador para un tema ampliable como novela; la otra, el cuento como un paso previo para el escritor que desea ser novelista. Tercero: a veces esa opción se concreta en un análisis de los cuentos como adelanto de temas que van a aparecer luego en las novelas del autor en cuestión y que "ya estaban presentes" en esas primeras obrillas (lo cual a veces es cierto). Cuarto: examinarlos bajo tal perspectiva puede llevar a tratar esos textos casi por obligación, porque hay que estudiar toda la obra de un gran autor aunque ello implique cierta condescendencia hacia algo presupuesto como menor: una actitud que tal vez no facilite acercarse al texto a partir de lo que el texto mismo propone.

2.- Para abarcar la figura del Galdós creador de relatos breves es conveniente distinguir las dos facetas de la actividad creativa puestas de relieve por Pingaud[1], la de *escritor* (por su práctica de la actividad creativa) y la de *autor* (por su inserción en el circuito de difusión cultural). En cuanto escritor, Galdós posee una cantidad de ficciones reducida pero diversa y prolongada en el tiempo, además de una

---

[1] Dubois (1979:169-170).

visión teórica que sostiene las bases de dicha producción. En cuanto autor, su presencia es mucho mayor de lo que podría suponerse con una producción tan reducida: varios de sus cuentos han multiplicado sus apariciones en los medios de comunicación (particularmente *La conjuración de las palabras*, *La novela en el tranvía* y *La mula y el buey*) y algunos han sido traducidos, adaptados, reproducidos en fragmentos o incluidos en diferentes antologías.

Además, la "visibilidad" de Galdós en este punto se extiende también a sus prólogos de libros de cuentos, a sus críticas de artículos, a su actividad como jurado de premios, a los libros recibidos en su calidad de entendido en este campo, a las numerosas invitaciones para escribir cuentos, no siempre atendidas, etc. [2] Quizás tener en cuenta la presencia de Galdós en el mercado de bienes culturales ayude a una percepción más completa y matizada de su figura como creador de relatos breves.

3.- La narrativa breve galdosiana posee una unidad global en sus componentes formativos, entre los que destacaremos los siguientes (lista no exhaustiva, por supuesto):

3.1.- La transformación del personaje como uno de los ejes narrativos básicos, presentada a través de una considerable cantidad de variantes: la física *(Necrología*, *La princesa y el granuja*, *Rompecabezas*), la espiritual (*Dos de mayo de 1808*, *La novela en el tranvía*, la Diana de *Celín*), la reiterada (*Tribunal, Artículo*, *Pluma*), la real como en los casos anteriores o la pretendida (*Crónicas*, Zacarías Tropiquillos, *¿Dónde está mi cabeza?*) y la problematización de su ausencia (*Conjuración*, el sabio en *La mujer del filósofo*, *Pórtico*). La importancia dada a este punto lleva a que la vida interior del personaje sea en general descrita más que simplemente sugerida. Ello implica otra característica textual: los relatos galdosianos suelen ser de aliento amplio, relativamente extensos y de alguna complejidad

---

[2] Además de esa relación pública con el cuento literario habría que recordar otra, privada o profesional, menos visible: sus lecturas de formación, las obligadas por sus funciones de responsable en diarios y revistas (como la de pronunciarse sobre la publicación de los cuentos que se le sometían) y las derivadas de otras razones que se prolongaron en el tiempo, según lo demuestran "detalles" como el amable elogio de Galdós en 1903 a Pérez de Ayala (el entonces joven autor estaba recién llegado a Madrid) por un cuento leído en la *República de las Letras* (Ortiz Armengol 1996: 523). Posiblemente de allí partiera la posterior amistad entre ambos escritores.

estructural. Se trata de un punto de cierta trascendencia, sobre el que volveremos.

3.2.- De acuerdo con lo dicho sobre la importancia de la transformación del personaje, tenemos habitualmente una narración de actos y no una mera relación de acontecimientos. Ha habido actividad por parte de los actantes, actividad que ha traído consecuencias notables para su vida: en unas ocasiones les ha supuesto un trastorno grave y quizás definitivo("Manicomio"). En otras, ese trastorno les permitirá modificar su comportamiento de manera significativa (*Novela*). A veces ganarán en lucidez frente a sí mismos y a su posición en el mundo (*Princesa*). En varias otras, se resalta lo dramático de no haberse operado esa transformación (*Conjuración*), dramatismo que puede incluso desembocar en tragedia (*Pluma*). Además, dicha transformación puede venir de una sola vez (*¿Dónde está mi cabeza?*) o ser divisible en varias fases (en dos tiempos: alteración y recuperación, en *La novela*, con una serie seguida de modificaciones, en *Celín*); y también puede revestir un signo globlamente positivo (*Un tribunal*), negativo ("Manicomio"), mixto (*Princesa*) o ambiguo (de signo no claro, *Rompecabezas*).

3.3.- Una única acción por lo general concentrada espacialmente (lo habitual será un escenario realista, madrileño, explicitado o no). Más que un decorado, el escenario llega a funcionar como un auténtico signo, uno entre otros varios, del personaje: éste es percibido a través de él, ya sea por sintonía mutua (la catedral en *Necrología*, la calle en *Aquel*, la finca de Cubas en *Fantasía*) o por disonancia (*Necrología*, *La novela*, *¿Dónde está mi cabeza?*). Destaca más el segundo aspecto, problematizador de esa relación para sugerir la desorientación del personaje o lo irregular de su actuación. Incluso cuando se da la sintonía, ésta puede tener una fundamentación irónica (como en los ejemplos citados).

3.4.- Excepto en algunos pocos casos, más bien de la última etapa, una ambientación en un tiempo próximo al presente, reconocible en múltiples elementos, entre los que destacaríamos los de orden espacial (ríos y otros componentes geográficos, calles, edificios), así como objetos de uso (alimentos, prensa, medios de comunicación), hábitos socioculturales(el consumismo navideño, la venta de periódicos, la discusión en sociedades científicas), ciertas novedades (transporte, libros, corrientes de pensamiento), etc.

Todo ello permite hablar de una cronotopía bastante marcada, de una coherencia particular en la conexión espaciotemporal de los componentes narrativos presentados y de la consiguiente "credibilidad" o verosimilitud compositiva cara al lector potencial. Adviértase que, aunque la linealidad temporal es la referencia diacrónica dominante, se dan analepsis con cierta frecuencia y con valor explicativo. Los ejemplos, con nivel de intensidad diversa, son bastante numerosos y están presentes en todas las fases: *Viaje redondo*, "Manicomio", *Conjuración*, *Un tribunal*, *Mula y buey*, *Princesa*, *Fantasía*, *Celín*, *¿Dónde está mi cabeza?*, entre otros.

3.5.- Frecuencia del narrador-protagonista en cada una de las etapas (y cuando no lo hay: presencia intensa del discurso directo del protagonista o de un narrador que se activa como personaje (opina, matiza, ironiza, se extraña). Esa focalización narrativa parece destinada a dar un tono más directo, espontáneo, acaso familiar a la narración; en ocasiones busca incluso una cierta connivencia con el lector. En este sentido, no es casual la frecuencia con la que el narrador se dirige a su destinatario: recordemos los amables improperios de *Un viaje redondo* y de *Crónicas futuras* y el uso de fórmulas como "curiosos lectores", (*Aquel*), "lector impresionable" (*Mujer*), "¿creerá el pío lector que?" (*Princesa*), "para que se sepa hasta qué punto" y "¿a quién creeréis?" (ambos en *Novela*). El impacto sobre el lector es aún mayor cuando, después de haberse afirmado esa connivencia, se le revela finalmente que carecía de fundamento, como en la historia de las aventuras y desventuras de Tropiquillos.

4.- También hemos podido apreciar una considerable evolución en el conjunto de los textos, comprensible dada la prolongada andadura de la cuentística galdosiana (alrededor de treinta y cinco años). No obstante, podemos resumir las cinco etapas estudiadas en torno a dos períodos más generales, admitiendo lo relativo de tal agrupamiento y la posibilidad de que las obras fronterizas puedan "viajar" de uno a otro (ya comentamos el caso particular de *La pluma en el viento*, por ejemplo). El primer período abarcaría desde 1861 hasta 1872 inclusive. Se distinguiría, esencialmente, por una insistencia sobre todo en la observación y descripción de actitudes y comportamientos sociales muy concretos, insertos, ya en el plano argumental, en la vida española de la época. Es un período de claridad de opciones: los comportamientos aparecen perfectamente divididos entre asumibles y rechazables. Esa bipolarización se marca en la posición del narrador (y del autor implícito a través de él), que lleva de la mano al lector

para que comparta, sin vacilación, las opciones positivas. Igualmente destacan algunas limitaciones en la factura del texto, primordialmente en el dominio de los medios expresivos (precisión, concisión, elaboración, estilo), dominio que estará globalmente más logrado en el período siguiente.

El segundo período privilegia una temática más amplia, vinculada a asuntos de orden existencial: pasión, amor, dudas, paso del tiempo, intenso deseo de bondad y belleza, balance de la existencia, etc. Paralelamente, el documentalismo anterior, muy explícitamente ceñido a comportamientos concretos, cede el paso al simbolismo de este período, en el que la vinculación con la realidad y la posición del autor implícito suelen venir más bien sugeridas que explicitadas. Pero esa temática y ese registro discursivo no instalan el texto en un cómodo plano evasivo, general, transhistórico: el relato se articula, directa o indirectamente, con la vida española de la época, según hemos podido mostrar en páginas anteriores. Por otro lado, se asiste a una progresiva problematización de las alternativas, de las soluciones a las tensiones o conflictos que la realidad impone: la opacidad del mundo se vuelve más intensa y la desorientación de los personajes viene a ser la actitud que con mayor frecuencia se pone de relieve. En cambio, el dominio expresivo es más límpido y en sintonía más estrecha con la temática abordada (como ejemplo, cabe recordar la matización de lo dramático mediante lo humorístico, en particular con el recurso, cada vez más sabiamente administrado, a la ironía).

5.- Relacionada con el punto anterior viene la variedad argumental y compositiva de los relatos galdosianos. Hemos visto conexiones con el relato de viajes, de objetos, de locos, estacional, navideño, semicostumbrista, realista, de lo extraordinario (fantástico o maravilloso), etc. A propósito de esta última categoría, tenemos algunas reservas para integrar en ella relatos como *La novela en el tranvía* o *¿Dónde está mi cabeza?* Los textos dejan claro bastante pronto el carácter imaginario de los fenómenos descritos, los limitan a la mente del protagonista y oponen las percepciones de éste a las de quienes le rodean. Esas imaginaciones no tienen nada de extraordinario, dadas las explicaciones que se nos ofrecen para situarlas y comprenderlas (las malas lecturas y el desmedido esfuerzo intelectual, respectivamente).

Por otra parte, conviene distinguir un relato como *Una industria que vive de la muerte* y *El pórtico de la Gloria*, por ejemplo. El primero nos parece estar más conectado a la narrativa propiamente fantástica, dada la intervención de lo inexplicable y su imposición

como tal a los otros personajes y al propio lector. Al mismo tiempo, sugiere el pronto distanciamiento entre Galdós y Poe (que Galdós mismo dejó entrever en su ensayo sobre Bécquer anteriormente comentado): baste observar que la normalidad se impone a lo extraordinario y éste queda finalmente reducido a un estatuto ambiguo entre lo inquietante y lo burlesco. La opción estética galdosiana va a estar con frecuencia más próxima a lo maravilloso, como se manifiesta en *El pórtico*, en *La conjuración* o en *La pluma*, con la admisión de la "naturalidad" de lo extraordinario. Vista desde hoy, la etiqueta de fantástico resulta demasiado poco homogénea, al incorporar dos textos tan diferentes como los citados. Pero, en definitiva, lo que nos interesa resaltar aquí es la diversidad de registros que presenta el relato galdosiano (incluso dentro del marco, bastante impreciso, de lo fantástico).

6.- Los breves apuntes que conocemos de Galdós sobre el cuento literario no permiten afirmar que su visión teórica vaya rigurosamente en paralelo con sus creaciones ficcionales: no siempre se producen al mismo tiempo (incluso algunos corresponden a años en que Galdós ya no publica relatos), el tono del crítico está saturado de precauciones y de reticencias auténticas o retóricas, con frecuencia se trata de breves frases o párrafos, etc. Con todo, cabe distinguir dos ciclos, el primero marcado por el ensayo de "Observaciones", que corresponde en tiempo y en planteamientos al primer período de su cuentística (particularmente a la segunda etapa) y se manifiesta en notable coherencia con *Un tribunal literario*, *El artículo de fondo* y *La novela en el tranvía*.

El segundo ciclo arranca de la crítica de *Obras*, de José María Pinto (1888) y continúa hasta el último texto que hemos tratado: *Cuentos*, de Fernanflor (1904). Por lo tanto, abarca el segundo período de los relatos, a partir del final de la tercera etapa. Según dijimos al tratar la crítica literaria de Galdós, se aprecia una preocupación mayor por asuntos relativos a problemas humanos fundamentales como la duda, la pasión, el desengaño, etc. A esa preocupación del teórico corresponde el tipo de asuntos de los cuentos en este período, menos centrados en aspectos comportamentales realistas, directos y explícitos que en los vinculados a lo fantástico o a las interioridades de la persona. Se puede admitir así (con todas las reservas por lo escaso del material consultable) una correspondencia global entre el Galdós creador de ficciones y el Galdós que reflexiona sobre ellas.

7.- Galdós, por su edad y precocidad literaria, no figura entre quienes escriben cuando el cuento ya es un género literario estructurado y canonizado, al contrario de lo que pudo suceder a los que se incorporan a su cultivo en las postrimerías del siglo XIX. Galdós figura más bien entre los que poco a poco van construyendo los perfiles del género, dándole nivel literario, presencia mediática y espacio entre los lectores. Limitándonos al primer punto, hemos visto el recorrido realizado entre *Una industria que vive de la muerte* (1865) y *Rompecabezas* (1997): no sólo más de treinta años sino el paso del relato enmarcado, tutelado por el artículo en el que se inserta y precedido de múltiples precauciones oratorias, al relato compacto, estructurado, homogéneo, resaltado tipográficamente como tal.

En medio queda la apropiación del sistema del folletín para difundir sus textos (las diversas entregas de "Manicomio", *Un tribunal literario*, *La princesa y el granuja*, por ejemplo), la depuración expresiva que se advierte sobre todo en las últimas fases, la transición entre las varias etapas, la publicación autónoma en libro propio (a caballo entre la penúltima y última)... y también la conquista del término *cuento* que, lejos de ser anecdótica, resulta bastante reveladora. Retengamos algunos indicios: *Una industria* (1865) se subtitulaba "episodio musical"; *Necrología* (1866), "artículo"; *Crónicas* (1866), "entretenimientos"; la serie del "Manicomio" (1868), "soliloquios"; *Conjuración* (1868), "cuento alegórico" (vinculándolo al relato oral y a la alegoría, pero no al cuento literario propiamente dicho); *La mujer del filósofo* (1871), "fabulilla, retrato, cuadro de costumbres o historia"; *La pluma* (1872), "poem..."; *La mula y el buey* (1876), "cuento de navidad"; *La princesa* (1877), "cuento de año nuevo". A partir de entonces, no se registran denominaciones excepto en *Rompecabezas* (1897), "(cuento)".

Es decir, lo más llamativo en las primeras etapas es la continua vacilación terminológica, (culminada en *La mujer del filósofo* con cuatro denominaciones): la precisión aparece a partir de la tercera, justo cuando se confirma la madurez narrativa del creador. La evolución de la terminología no obedece sólo al trayecto recorrido por el autor sino también a las condiciones de aceptación y de recepción del cuento por la prensa, los críticos y el público: así pues, da la impresión de que la historia de la consolidación del género corresponde a la progresiva afirmación de Galdós como cuentista[3].

---

[3] Ver en Ezama Gil (1995a: 264-265) un panorama de la evolución de los términos en el siglo XIX.

8.- Tanto en su faceta de escritor como en la de autor, Galdós contribuye a la afirmación del cuento literario del siglo XIX pero con la salvedad de que él se mueve en una línea narrativa (relatos de desarrollo vasto, tematización de procesos, descripción amplia de personas y ambientes, etc.) que no va a ser la "canonizada" a partir, sobre todo, de la orientación pardobazaniana[4]: relatos muy cortos, de acción más bien puntual, de concisión enérgica, cuidando rigurosamente cada palabra, privilegiando la acción por encima de la caracterización, orientados hacia un efecto único, etc.

Pocos autores (la excepción de más talla quizás sea la de Clarín[5]) resisten con éxito a ese "modelo" y Galdós no se mantiene entre ellos, dado su escaso cultivo del cuento literario. Sin embargo, una cuentística como la presumible en su caso, con una unidad y evolución continuadas (al igual que en sus novelas), tal vez hubiera venido bien para alterar el panorama del relato finisecular. Éste manifiesta claros síntomas de agotamiento en particular con la reiteración de asuntos[6] y de recursos textuales y con opciones narrativas tales como el mantenimiento del realismo explícito y directo, sin mayor elaboración o el tono de simplismo moralizador que lastra buena parte de los relatos aparecidos en periódicos y revistas. Pero esto sería parte de otra historia, que no se llegó a producir...

9.- Los relatos galdosianos muestran una conexión continua y estrecha con la problemática de su tiempo, tanto en el plano de la génesis como en el de la realización textual: dicha problemática inspira la producción del relato y éste, a su vez, remite a ella mediante los componentes discursivos más diversos (lo que ha justificado nuestras referencias extratextuales en el análisis de los relatos). Pero esa conexión se asienta, en términos generales, en dos posiciones básicas, correspondientes a cada uno de los dos períodos antes señalados.

En el primero, la postura del autor es inequívoca en el contexto político y cultural del período: antes de la revolución de 1868, se trata de contribuir a socavar los obstáculos que impiden el cambio

---

4 Patiño Eirín (1999) ha trazado un breve y preciso cuadro de la teorización del cuento en la Pardo Bazán.

5 Por cierto, Alas es de los pocos que piden un reconocimiento claro para la novela corta, *nouvelle*, en relación con el cuento, afirmando que uno y otro "no son lo mismo" (Alas 1973: 95).

6 Ezama Gil (1992: 118-124).

demandado por la sociedad española representada esencialmente por sus clases medias[7]. Los enemigos son conocidos; sus estrategias, denunciadas. Después del triunfo de la septembrina, el impulso combativo no decae: se trata ahora de contribuir a superar valores y comportamientos percibidos como anacrónicos o peligrosos (aunque sean recientes, como el espiritismo). En el terreno del ensayo y de la confrontación directa de ideas, tenemos fundamentalmente los artículos y crónicas de *La Nación*; en el de la ficción breve, la mayoría de los relatos de este primer período, siendo de particular interés en este aspecto la serie del "Manicomio" y *Dos de mayo de 1808*. Aunque se explique por circunstancias evidentes de facilidad de publicación, obsérvese que la mayoría de los relatos se insertan en un periódico y participan así de su ambiente combativo y cuestionador.

En el segundo período, el Galdós-autor dispone de un circuito cultural más amplio, como lo demuestra la publicación de dos colecciones de relatos en libro, la reedición de varios otros, así como disponer de una tribuna periodística del prestigio de *La Prensa* de Buenos Aires. El ensayismo y las crónicas en una tribuna obviamente más distanciada que *La Nación* de la realidad concreta española y más conectada con la mundial guarda cierto paralelismo con el tenor más alusivo y de opciones más problemáticas de los relatos de este período. Bajo unos y otros subyace una visión del mundo mucho más inquieta que en el período anterior. Las cartas de *La Prensa* son elocuentes a este respecto: a partir sobre todo de 1887 Galdós se hace eco de la preocupante crisis general originada al inicio de la década (recesión económica, armamentismo, expansión colonial) y, en el ámbito español, el panorama no es menos grave: un campo que aguarda aún sus reformas, una industria y unas comunicaciones basadas en infraestructuras poco menos que estancadas, una enseñanza escasamente desarrollada, impuestos abusivos, un estado inoperante[8].

---

7 En este sentido, Galdós se integra dentro del gran movimiento de renovación que, desde ámbitos tan diferentes como el *Ateneo*, *El Fomento de las Artes* y la *Institución Libre de Enseñanza*, contribuyeron a dinamizar la reflexión y el debate de ideas antes y después de la revolución de 1868 (Villacorta Baños 1980: 29-80). Recuérdese a este respecto, la participación galdosiana, con artículos y obras de ficción, en la continuada polémica entre idealismo y realismo (López 1979: 53-61).

8 "Tenemos crisis agrícola, crisis industrial, crisis monetaria, crisis obrera, crisis política y la vida es una serie angustiosa de momentos críticos, que no sabemos a qué catástrofe nos llevará [...]. El mal es profundo y de remedio difícil. [...] ¿Quién examina aquí con detenimiento y maduro análisis los Presupuestos del

Según observa Lakhdari[9], en las cartas de 1890-1891 Galdós percibe que se abre una nueva era donde lo único más o menos probable será la confrontación entre la burguesía y las clases inferiores (lo que es tanto como afirmar la quiebra del sistema de la Restauración[10]). En estos años se produce una gran aceleración de la historia, que implica el final de las certezas anteriores. El mundo ha perdido su lisibilidad, se ha vuelto cada vez más opaco y el hombre moderno está obligado a actuar en medio de algo muy parecido a un caos en continuo movimiento. Si en Galdós vida y literatura se han caracterizado por estar singularmente unidas, es comprensible que esa percepción tan aguda de la sociedad finisecular se inserte también en sus textos, largos o breves, y tampoco extrañará la necesidad de advertir su vinculación con la realidad extratextual como condición para poder explicarlos.

10.- El progresivo abandono del cuento por nuestro narrador obedece a una amplia serie de motivos, entre los que figuran los siguientes.

Se puede establecer una relación entre la densidad de títulos del primer período y uno de los rasgos que lo caracterizan, el de una especial combatividad de Galdós para difundir sus ideas (literarias, artísticas, políticas) y también para consolidarse él mismo como actor cultural, es decir, fundamentalmente como *escritor* y como *autor*. En estos momentos, cuando todavía no se dedica a la novela, los cuentos son funcionales para ambos objetivos y le procuran ya algún reconocimiento, dado que los edita en publicaciones diferentes. En cambio, en el segundo período, Galdós, no sin dificultad, ha conquistado a su público y se consolida progresivamente con el

---

Estado cuando el ministro nos los presenta en las Cortes? Nadie" (carta a *La Prensa*, fechada el 8 de abril de 1888: Pérez Galdós 1923, IV: 118).

9 Lakhdari (1994: 554) ha estudiado en detalle esta fase del pensamiento de Galdós en combinación con su matizado análisis de *Ángel Guerra*.

10 Timoteo (1981: 207-208) ha resumido perfectamente el pacto que dio lugar al sistema de la Restauración:

> La Restauración se basa en un compromiso entre, de un lado, la aristocracia y grandes propietarios agrarios (residuos del viejo sistema estamental) y, de otro, una burguesía empresarial y financiera, apoyada en capital extranjero y separada de su clase de origen (la burguesía) para integrar una clase alta nueva [...]. Son las fuerzas de siempre, aliadas ahora con otras nuevas, las que mantienen el predominio social, cultural y económico.

El resultado fue que la élite dirigente, compuesta por estamentos del antiguo régimen y elementos de la burguesía empresarial, había acabado bloqueando la vida del país, al ser incapaz de emprender las reformas necesarias, e impedía que otros actores sociales las llevaran a cabo.

estatuto preciso del *autor* de los *Episodios* y, ya en segundo término, de un cierto número de novelas de tema actual. Galdós ha de confirmar y reforzar su estatuto en cada título y, en particular, al iniciar cada nueva fase de su producción.

Esa lucha no puede cesar sino que crece con la celebridad del autor, convertido poco a poco en un notable, controvertido (elección a la Academia), pero un notable (elección como diputado) de la Restauración. Ese estatuto, decisivo para quien vive de la literatura, se mantiene con la dedicación a los dos géneros citados: el cuento no tiene la categoría de género literario estructurado, asentado, canonizado por crítica y público (su consideración ha evolucionado lentamente desde entonces) y capacitado para procurar la consagración literaria a su autor. En este punto, la novela es demasiado rival para el cuento y, en el caso de Galdós, incluso para el teatro: la celebridad, entonces como ahora, suele implicar el encasillamiento en la categoría donde se ha obtenido el éxito. Al escribir cuentos, Galdós no reforzaba su estatuto de autor literario sino que incluso descuidaba el de autor de *Episodios* y novelas, "el suyo".

Si la condición autorial de Galdós y la consideración estética del cuento ya permiten explicar la escasa producción galdosiana en este campo, todavía se pueden añadir varios elementos más: en primer lugar, si admitimos la cuasi simbiosis entre periódico y cuento literario mantenida en la segunda mitad del XIX (ver el capítulo donde tratamos este apartado), podremos comprender también que la producción de Galdós se redujera sensiblemente al cesar su colaboración periodística: así como el trabajar para la prensa era un estímulo y a veces implicaba la obligación de escribir un relato breve, estímulo y obligación cesan al retirarse de esa actividad y consagrarse a otra de exigencia tan rigurosa como la del relato histórico.

En segundo lugar, recordemos que el cuento toma, en buena medida, una orientación que no es aquella en que Galdós, como alguien atraído por el "espectáculo del todo social"[11], se encuentra más cómodo: ya hemos hablado de sus preferencias por el cuento de ciertas dimensiones, en algún caso bordeando la novela corta, frente a la tendencia hacia textos más breves, de peripecia reducida y rigurosa condensación, capitaneada por la líder entonces del relato corto, la condesa de Pardo Bazán. La derivación del cuento toma también un cariz que tal vez no sedujo demasiado a nuestro autor como puede ser la persistencia del realismo, el mantenimiento de

[11] Fórmula de Miller (1998: 41) en su estudio comparativo sobre el relato en Alas y Pardo Bazán.

fórmulas estereotipadas y ciertos signos de banalización del género (derivados en parte de su aparente facilidad, lo que desencadenó una auténtica plaga de relatos en diarios y revistas por efectos de moda o como fácil recurso para rellenar espacios), tendencia y fórmulas que podían funcionar como condición de aceptación por el público, mientras que los intereses estéticos de Galdós se situaban más lejos de tal servidumbre.

Si admitimos este último punto, podemos suponer también que el abandono del cuento no necesariamente significa menosprecio por ese género literario por parte de Galdós: también puede implicar respeto por las características que, según su visión, el cuento debería conservar, al mismo tiempo que admitía su no disponibilidad para seguirlas, por las razones antes expuestas.

11.- De lo que precede se puede concluir que la cuentística galdosiana no se disuelve en una simple miscelánea de textos ocasionales y de elementos heterogéneos sino que, muy al contrario, es perceptible incluso una cierta configuración sistémica, no sólo en el interior de cada cuento, donde es más fácilmente perceptible (dada su brevedad, su asunto, su limitado número de peripecias, etc., se puede admitir sin mucha dificultad la entidad de un relato como un conjunto organizado de elementos en relación) sino entre los distintos textos analizados. Hemos observado así toda una serie de recurrencias entre distintas fases (ciertos recursos compositivos, algunas variantes temáticas, la narrativa de lo extraordinario). Igualmente, hemos podido comprobar el agrupamiento de los relatos en otros niveles de complejidad: las diferentes etapas y, en un plano superior, los dos períodos, con las conexiones internas propias de cada uno de ellos.

De ese modo ha aparecido un conjunto o "totalidad parcial", con abundantes elementos comunes y dotado de cierta consistencia propia, pero no cerrado ni inmóvil sino en una evolución bastante clara a través de los diversos aspectos puestos de relieve en las páginas anteriores. Por fin y como uno de los rasgos mas persistentes, se ha confirmado la estrecha articulación del sistema cuentístico galdosiano con "el exterior": la visión teórica del autor sobre el cuento literario, el resto de la obra de Galdós (aquí sólo aludido, ya que no era el objetivo de nuestra investigación), su relación con los medios de publicación, el ámbito de la cultura insular, madrileña y española, la sociedad y la problemática de su tiempo. Ese exterior funciona como una serie de capas sucesivas de sistemas englobantes que nos han permitido mostrar al menos parte del sentido del relato galdosiano.

También acabamos de referirnos a algunos factores que pueden haber contribuido a la interrupción y desaparición final del sistema. Más que en el propio conjunto de cuentos, los hemos visto situados en otros niveles, tanto vinculados al resto de la obra de Galdós como a su condición de escritor-autor y al campo literario en general.

12.- Finalmente, conviene cuestionar la noción de "obra menor", no sólo en relación con Galdós sino en términos generales y de operatividad metodológica. Con cierta frecuencia, bajo una aparente intención de urgencia clasificatoria se percibe más bien lo contrario: una descalificación por falta de perspectiva o de interés: bastaría recordar, en relación con nuestro autor, que tal vez sin el cuento no hubieran existido las "Observaciones" y sin ellas acaso no se habría materializado la novela galdosiana que hoy conocemos. Los relatos analizados son literariamente solventes, se mantienen por su propia entidad textual y constituyen un conjunto sustancialmente unitario dotado de una riqueza y diversidad considerables.

En resumen, diríamos que en un autor verdaderamente grande no hay "obra menor", puesto que la totalidad de su producción forma un todo articulado, coherente, un auténtico sistema dotado, eso sí, de facetas múltiples que constituyen una obra única. Sólo por necesidades de investigación cabe privilegiar, temporalmente, alguna de dichas facetas, ya que es al insertarla en el conjunto cuando cobra pleno sentido. Pero, a su vez, ese conjunto no queda suficientemente valorado si uno de sus integrantes no lo es y, al contrario, la personalidad y la significación de un gran autor cobran el relieve que merecen cuando cada uno de sus componentes brilla con luz propia y en armonía con el resto. Es lo que hemos intentado hacer aquí.