

GALDÓS POETA¹

Flaqueza versificante

Una cosa es el novelista, y otra el poeta, según Mikhail Bakhtin. El novelista usa, explora, revienta, la compleja sedimentación del idioma, el entretejido de idiolectos, de épocas expresivas, de posiciones enunciadoras a partir del lugar, de clase social, o, incluso de intención retórica, en una palabra, la heteroglosia inherente al lenguaje (Bakhtin: 1988: 264, 296). Mientras tanto, el poeta ejerce una constante labor de depuración de todos esos registros simpáticos y armónicos del idioma, en un intento de llegar a lo que Barthes llamaría el grado cero de la escritura. Sin embargo, si bien el gran crítico ruso acierta con maravillosa penetración en su juicio del discurso novelístico, se equivoca pasmosamente con respecto del lenguaje poético. Por no decir, que los dos «lenguajes» están en una relación e interpenetración constante. En este estudio nos proponemos

¹ Este estudio desarrolla sustancialmente la presentación, con el mismo título, leída en el XI Congreso Internacional Galdosiano, en Las Palmas de Gran Canaria, en junio del 2017.

escuchar la voz de Galdós en cuanto poeta lírico, ya que poeta épico y dramático lo es constantemente en su arte de novelar.

En carta a Clarín, del 8 de junio de 1888, justo después de la publicación en los dos años anteriores de la gran obra maestra del realismo español, *Fortunata y Jacinta*, Galdós le confiere esta importante noticia sobre su relación con la poesía: «En mis verdes primaveras jamás me sedujo la poesía ni la versificación. No recuerdo haber tenido ninguna flaqueza versificante. El teatro sí me gustaba, y aun me entusiasmaba» (Galdós: *Correspondencia*: 2016: 150). Si entendemos por poesía algunos ejemplos de esa actividad en los contemporáneos de Galdós, se podría comprender ese despego. Basta con recordar estos versos de «El tren expreso» de Campoamor:

Habiéndome robado el albedrío
un amor tan infausto como mío,
ya recobrada la quietud y el seso,
volvía de París en tren expreso. (sin página)

O estos versos de Salvador Rueda, con que empieza su «La Sandía»:

«Cual si de pronto se entreabriera el día
despidiendo una intensa llamarada,
por el acero fúlgido rasgada
mostró su carne roja la sandía.» (sin página)

Con razón Galdós, en esta carta a su gran compañero de viaje, «no quiere acordarse» de «los juveniles destellos» (Nuez: 1977: 118), chuchufletas en verso que el bachiller Benito, estudiante aplicadito del colegio de San Agustín, pergeñaba en Las Palmas, y que, como nos recuerda Sebastián de la Nuez fueron «recogidos por [Berkowitz], después de estudiados y ampliados en el marco histórico social de Las Palmas, donde se produjeron, por [...]Pérez Vidal» (118). Nuez reseña también los «versos satíricos, donde se burlaba de los que pretendían emplear [sic] el nuevo coliseo Cairasco al borde del barranco Guiniguada, junto al mar. [...] no contento con esto, escribirá un romance [...] de acentuación esdrújula, haciendo

con ello alusión al poeta canario autor de la Esdrújulea. Aún es más conocida y publicada, en su época, otro poema satírico, titulado *El Pollo*, formado por nueve redondillas octosílabas. [...] La última composición poética escrita por Galdós en el Colegio de San Agustín es el poema épico-burlesco *La Emiliada*, dada a conocer por José Pérez Vidal [...]» (118-119).²

Si bien estos ejercicios de versificación, en su casi totalidad burlones y satíricos, del joven Benito, y algún otro publicado este año,³ no son objeto de nuestro estudio, no obstante, quisiera rescatar de este corpus adolescente, una composicioncita:

Dijo una vez a la encendida vela
 un chico de la escuela:
 --Yo quiero, como tú brillar un día.
 La vela respondió. --La suerte mía
 solo es angustia y humo;
 brillo, sí; mas brillando me consumo.⁴

Es linda esta cosita en verso, y muestra ya cierta hondura en el joven canario. Sencilla y sin adorno ninguno, parece predecir, ya no la suerte que le tocará al maestro de la novela española de su tiempo, sino más bien, al desgraciado y generoso Alejandro Miquis, co-protagonista de *El doctor Centeno* (1883), de cuyo destino se separará con ternura Galdós.

² Nuez aduce los siguientes trabajos: H. Chonon Berkowitz, “Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós,” *El Museo Canario*, Año IV, No. 8, enero-abril, 1936, pp. 1-37; José Pérez Vidal, *Galdós y Canarias (1843-1862)*, Ed. Museo Canario, Las Palmas; Joseph Schraibman, “Galdós, colaborador de ‘El Omnibus’, recopilación prólogo y notas, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, Num. 9, 1963. Sobre la *Emiliada*, informa Nuez “se conserva el manuscrito en el Album poético de varios autores, fols. 43-75 del Museo Canario de Las Palmas”. Estos textos han sido re-editados, con algún que otro ejercicio rimado, este año del centenario galdosiano, gracias a la diligencia de Yolanda Arencibia y Rafael Inglada, en una colección titulada *Poesía completa*, con el sello editorial de “Arroyo de la Manía / Veinte y 3-4-5, Málaga.

³ Ver nota anterior.

⁴ Designada con el número III en *Poesía completa*.

Túnica de la verdad

Precisamente en *El doctor Centeno*, el narrador nos ofrece la siguiente reflexión: «[...] la poesía se mete en todas partes aun donde parece que no la llaman [...] ¡Cuántas veces, en un bosque de versos, no se encuentra ni rastros de ella, y se la ve callada, discreta, vestida con túnica de la verdad en la zarza luminosa de una fórmula enteramente contraria a las formas de arte» (citado en Granados: 2003/4: 97, en *El doctor Centeno*: 35-36). Es esta la poesía que ahora vamos a considerar en el novelar de este poeta de lo cotidiano, de las cosas reales que, para Galdós, son vestidas con túnica de la verdad.

Como han visto el poeta y estudioso peruano Pedro Granados, y el también poeta y ensayista sevillano Luis Cernuda, hay momentos en la prosa galdosiana de alto valor poético. Ambos comentan un pasaje precisamente en *Fortunata y Jacinta*, en que Mauricia la Dura, la fuerte, hermosa y brutal hembra, borracha, le habla a la custodia en la sacristía del convento-reformatorio en que se encuentra enclaustrada, donde pretenden reformarla:

Si no te voy a hacer mal ninguno; Diosecito mío; si voy a llevarte con tu Mamá que está ahí fuera, llorando por Ti y esperando a que yo te saque... Pero qué... ¿no quieres ir con tu Mamaíta?... Mira que te está esperando... tan guapetona, tan maja, con aquel manto todito lleno de estrellas y los pies encima del biricornio de la luna... Verás, verás, que bien te saco yo, monín... Si te quiero mucho; pero ¿no me conoces?... Soy Mauricia la Dura, soy tu amiguita. (Citado en Granados: 2002: 105; en Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*: I, 790)

Granados recuerda que Luis Cernuda, en un artículo de 1954 («Galdós», luego incluido en su libro, *Poesía y literatura*) dice de este parlamento: «¿No tienen esas palabras, en su fervor sencillo y pasión extraña, algo que las enlaza poéticamente con otras de nuestros místicos?» (Citado por Granados: 2002:106, en Cernuda: 1971: 67).

Como ejemplo de los muchos finos comentarios de Granados, veamos las apreciaciones que hace el poeta peruano de

estas palabras de Maximiliano Rubín, ante el alejamiento concreto e innegable de la mujer que adora; la disposición en versos, que el ritmo mismo del texto galdosiano ya señala, corresponde a Granados:

Ya no me quieres
ya tu corazón voló,
como el pajarito
a quien le dejan
abierta la jaula.
Ya no me quieres.

(Citado por Granados: 2002: 105; en Pérez Galdós,
Fortunata y Jacinta. I, 847)

Granados señala la cualidad de versos de arte menor, de rima libre en estas palabras, y contempla su devenir semántico: «A la exquisita contención y sobriedad del poema que enuncia el motivo en tiempo presente («Ya no me quieres») y la contundencia de lo irrecuperable en un llano tiempo pasado («ya tu corazón voló»), se aúnan las aliteraciones de la consonante «j» en el encabalgamiento («pajarito,» «dejan,» jaula,» de los versos 3, 4 y 5, respectivamente), para ofrecernos una estructura musical como de llanto seco. La ternura, entonces, la comprensión, incluso el perdón, son, paradójicamente, la atmósfera de este poema de desamor» (105).

Finísima apreciación también de un monólogo de Fortunata, que Granados dispone en versos:

¿Qué es de mí?
¿Qué me aconsejas?
¿Qué me dices?
¡Qué ganas siento de llorar!
¡Oh, qué amiga me he perdido!

(Citado por Granados: 2002: 107; en Pérez Galdós,
Fortunata y Jacinta. II, 471-472)

Comenta Granados:

Esta, digamos, una jarcha, la hemos entresacado del angustiadísimo pensamiento que sucede al iracundo monólogo de la protagonista después de su altercado con Jacinta, cuando ésta la trata de «mujerzuela» y «ladrona». [...] Fortunata [...] recuerda a su confidente muerta, ya como amiga, ya como hermana, pero también como madre (todas estas posibilidades es el esquema de las jarchas) en una tristísima elegía mitad en verso, mitad en prosa, donde la segunda parte se constituye en glosa de la primera: «Mauricia, amiga de mi alma, ven y las dos juntas nos contaremos nuestras penas, hablaremos de cuando nos querían nuestros hombres y de lo que nos decían cuando nos arrullaban, y luego beberemos aguardiente las dos porque yo también quiero el aguardientito, como tú que estás en la gloria, y lo beberé contigo para que se me duerman mis penas, sí, para que se me emborrachen mis penas». (Citado en Granados: 2002: 108, en Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*: II, 472)

Granados desarrolla su comentario a la «jarcha» arriba señalada en su estudio, al que remito el lector; estudiemos ahora aquella «segunda parte». La vocal más abierta, la a, la vocal de la palabra «ay», arranca este planctus: Mauricia, amiga de mi alma. Sigue la asonancia a-e y e-a: «Ven y las dos juntas nos contaremos nuestras penas»; luego, dos rítmicos versos volcados hacia los alejandrinos: «hablaremos de cuando / nos querían nuestros hombres / y de lo que nos decían / cuando nos arrullaban». Nótese la simetría, que sugiere una época que se abre y se cierra, de la anáfora «cuando», abriendo el primer alejandrino, y cerrando el segundo. Y qué decir de la preciosa caracterización: «cuando nos arrullaban», como a unas aves de plumón tibio. El final cierra con anáfora de deseo roto: «y lo beberé contigo para que se me duerman mis penas, sí, para que se me emborrachen mis penas». Las «penas» metonímicamente se duermen y emborrachan.

Cerramos esta sección sobre la poesía en *Fortunata y Jacinta* con el cierre mismo de la novela, la extraordinaria afirmación de voluntad incontenible de Maximiliano Rubín: «No encerrarán entre

murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da. (II, 789).» la locución «resido en las estrellas» de particular fuerza poética, igual que «encerrarán entre murallas mi pensamiento» mancuerna una acción concreta, física, con otra imposible de realizar físicamente. El final, con la insistencia de la vocal a, y su terminación en sílaba aguda, cierra la obra con un empuje rítmico, acto centrífugo del alma cuyo cuerpo detienen unas murallas.

Tras esta mirada a la voz poética del dolor, pasemos ahora a considerar la poesía de la reflexión, perfil de la conciencia, y la voz poética que celebra el abigarrado vigor del pueblo. Veamos ahora dos textos publicados unos diez años después de *Fortunata y Jacinta*, en dos obras hermanadas por su discurso religioso, *Nazarín*, de 1895, y *Misericordia*, de 1897, para volver a considerar la obra maestra galdosiana al final de nuestro estudio.

Nazarín cuenta la historia de un cura que cuelga sus hábitos, deja la ciudad y se echa a andar por los campos de Carabanchel, descalzo, pobre, al que se le unen dos mujeres, dispuestas a compartir la extraordinaria aventura de vivir una vida consecuente. Los tres peregrinos ayudan a dos pequeños pueblos asolados por la viruela, consolando a moribundos y enterrando a los muertos, ya que todos han huido de la peste. Después de varios días de fatigas extremas en contacto con una de las más dramáticas formas de morir, de haber hecho un bien enorme a esas villas, siguen su camino, y toman un descanso en lo alto de una colina:

Como habían tomado una andadura harto presurosa, al caer de la tarde, el cansancio les obligó a sentarse en lo alto de un cerro, desde donde se veían dos aldeas, una por Levante, otra por Poniente, y entre una y otra, campiñas bien labradas, y manchas de verde arboleda. La vista era hermosa, y más aún a tal hora, por el encanto melancólico que presta el crepúsculo vespertino a toda la tierra. De los humildes techos salían los humos de los hogares donde se preparaba la cena; oíase son de esquilas de ganados que a los apriscos se recogían, y las campanas de ambos pueblos tocaban a oraciones. Los humos, las esquilas, la amenidad del valle, las campanadas, la puesta del sol, todo

era voces de un lenguaje misterioso que hablaba al alma, sin que esta pudiera saber fijamente lo que le decía. Los tres peregrinos permanecieron un rato mudos ante aquella belleza difundida en términos tan vastos, y Beatriz, que fatigada yacía a los pies de Nazarín, se incorporó para decirle:

--Señor, explíqueme: ¿ese son de las campanas, a esta hora en que no se sabe si es día o noche, ese son... explíquemelo..., es alegre o es triste?

--Si he de decirte la verdad, no lo sé. (172-173).

De pronto, podríamos señalar el sabroso pulso de alejandrino de esta frase: «los humos, las esquilas, la amenidad del valle». También el efecto sedante de sus sibilantes, y su calmosa rima asonante interna (amenidad...valle), todo en consonancia con la realidad que describen. ¿Cómo no recordar el comienzo de unos de los poemas paisajísticos más famosos de la lengua inglesa, la «Elegía escrita en un camposanto» de Thomas Gray?:

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

El yuntero, camino de su casa, deja el mundo a dos cosas muy distintas, pero hermanadas por su ocupación del mismo lugar sintáctico (objeto de la preposición «to»), y, poéticamente, existencial: «a la oscuridad, y a mí». Esta conjugación de un sustantivo abstracto, enorme, «darkness», y otro concreto, «me», es característica de la poesía que empezaría pronto a alborear en la Europa de finales del siglo XVIII, y establece, implícitamente, la identidad entre el contemplador humano y el paisaje, pues ambos coinciden en el cumplimiento del mismo papel: recoger lo que el yuntero abandona.

Ya que mencionamos la relación entre sujeto y objeto, conviene recordar cómo el modernismo/simbolismo finisecular europeo, coetáneo con esta novela galdosiana, explorará esa relación, más allá de las identidades, más allá de las «falacias patéticas» del romanticismo. Paul Valéry, de hecho, desde una

perspectiva reprobatoria, atestigua el auge del paisajismo en pintura y en literatura hacia finales del siglo XIX:

C'est ainsi que l'intérêt du paysage s'est progressivement déplacé. D'accessoire d'une action, plus ou moins commandé par elle, il est devenu lieu de merveilles, séjour d'une rêverie, plaisir des yeux distraits . . . Puis, l'impression l'emporte : Matière ou Lumière dominant.

On observe alors que le domaine de la peinture est envahi en quelques années par les images d'un monde sans hommes. La mer, la forêt, les campagnes à l'état désert satisfont la plupart des yeux. Il s'ensuit quantité de conséquences remarquables (1218).

En este pasaje galdosiano, que es también un paisaje, esa relación es fundamental. Pero al contrario del paisaje romántico, aquí, el significante dicho con palabras, dispara hacia un significado ambiguo, polivalente. Este párrafo galdosiano, escrito en 1895, creemos, se puede contemplar como un texto poético, un paisaje que muestra, más que una identidad entre sujeto y circunstancia, la manifestación del movimiento de una conciencia, relación constatada ya en *Fortunata y Jacinta*, en un pasaje del «Viaje de novios» de Juanito y Jacinta: «En el paisaje veía Juanito una imagen de su propia conciencia» (Cap. V, i, p. 306). Si de la conciencia manifiesta simbólicamente en objetos físicos se trata, veamos, de la misma obra, este pasaje: «Mauricia dio salida al agua sucia, y Fortunata abrió el grifo para que se llenara la artesa con el agua limpia del depósito de palastro. Creeríase que aquello simbolizaba la necesidad de llevar pensamientos claros al diálogo un tanto impuro de las dos amigas» (Segunda Parte, Cap. VI, vii, 775). ¿A quién pertenecerá ese verbo impersonal, «creeríase»?

Volviendo al paisaje de *Nazarín*, su comienzo, «[l]a vista era hermosa», señala que lo que sigue es un pasaje focalizado mediante la mirada de cada uno de esos tres peregrinos, de ahí su tensión humana, su «atención» humana. El hecho de surgir en un momento de descanso, entre una acción agotadora, el trabajo con los muertos y moribundos de los pueblos apestados, y la que pronto vendrá, arresto y sufrimiento físico, lo señala como una reflexión que, como

suave vórtice, aprovecha la pausa para llevar el discurso de la novela hacia dentro, convirtiendo un libro de aventuras, en otro de experiencia.

Pasemos ahora a *Misericordia*, publicada en 1897. La novela comienza en la madrileña iglesia de San Sebastián, donde todos los días se encuentran unos mendigos, bien organizados bajo el mando despótico de la Demetria, ayudada por su lugarteniente, Eliseo, si bien éstos tienen una rival en la revoltosa mujer llamada la Burlada, que responde a una recriminación de éste con un chorro verbal de la más extraordinaria facundia poética:

—Religión tengo, aunque no como con la Iglesia como tú, pues yo vivo en compañía del hambre (....) véate yo vestido de terciopelo y con una pata nueva de palo santo, y a tu tarasca véala yo con sombrero de plumas. Soy agradecida: se me ha olvidado el comer, de las hambres que paso; pero no tengo malos quererres, Eliseo de mi alma, y lo que a mí me falta tenlo tú, y come y bebe, y emborráchate; y ten casa de balcón con mesas de de noche, y camas de hierro con sus colchas rameadas, tan limpias como las del Rey; y ten hijos que lleven boina nueva y alpargata de suela, y niña que gaste toquilla rosa y zapatito de charol los domingos, y ten un buen anafre, y buenos felpudos para delante de las camas, y cocina de co, con papeles nuevos, y una batería que da gloria con tantismas cazoletas; y buenas láminas del Cristo de la Caña y Santa Bárbara bendita, y una cómoda llena de ropa blanca; y pantallas con flores, y hasta máquina de coser que no sirve, pero encima de ella pones la pila de Semanas (...). (96-98)

«Yo vivo en compañía del hambre» es el primer golpe de poesía; esa personificación de la necesidad de alimentarse, convertida ahora en compañía, produce la imagen de un ágape terriblemente oximorónico; no es una cena entre hermanos, sino el sentarse ante una mesa inevitablemente vacía. Las imágenes de gran fuerza poética son tantos, que haría falta simplemente escucharlos todos de nuevo, pero destaquemos la exhortación anafórica a la abundancia, ten, ten: «Eliseo de mi alma, y lo que a mí me falta tenlo

tú, y come y bebe, y emborráchate; y ten casa de balcón con mesas de de noche, y camas de hierro con sus colchas rameadas, tan limpias como las del Rey; y ten hijos que lleven boina nueva y alpargata de suela, y niña que gaste toquilla rosa y zapatito de charol los domingos». Esa «máquina de coser que no sirve, pero encima de ellas pones la pila de Semanas» se convierte en un objeto no de uso, sino para contemplar, que evoca las almonedas o el Rastro mismo madrileño, playa adonde llega el pecio de una sociedad en continuo naufragio. Las «Semanas» bien pueden referirse a una de muchas publicaciones de diferentes localidades que con el nombre de *La semana católica* se publicaban. Estos papeles, como la máquina de coser, carecen de toda utilidad, y sirven para golpear el ojo e invocar, quizás, el almacenamiento del orden burgués, *desideratum*, o irónica burla, de la Burlada, por no decir el apilamiento del tiempo sobre una existencia inútil.

De hecho, el encuentro fortuito de una máquina de coser y una pila de papel evoca otro «encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección»,⁵ yuxtaposición aleatoria, con la que el conde de Lautréamont se anticipaba a los objetos encontrados de Marcel Duchamp. La aleatoria yuxtaposición del catálogo de la Burlada se anticipa al uso del procedimiento característico de la poesía moderna, que el gran estilista Leo Spitzer, comentando la poesía de Pedro Salinas, define, acuñando el término de «enumeración caótica»: «...hay todavía una negatividad más disimulada, que yo llamaría *la enumeración caótica de los objetos, de las cosas del mundo* [sic], cosas contingentes cuyo desorden se expresa con una especie de desprecio» (1941: 40-41). Esta enumeración evoca para Spitzer una «especie de bazar confuso» (42), no tan diferente del bazar, o Rastro mental de la revoltosa mendiga galdosiana. Como ejemplo, veamos este «bazar confuso» en un poema de un compañero de generación de Salinas; se trata del poema «Campo de fiori» de Rafael Alberti, publicado en *Roma, peligro para caminantes*, en 1968 (16):

⁵ Descripción que el narrador de *Les chants de Maldoror* hace del hermoso joven inglés, Mervyn, quien será la última víctima del implacable Maldoror: “Il est beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d’ une machine a coudre et d’ un parapluie! (“Chant sixième”) (166).

Perchas, peroles, pícaros, patatas,
aves, lechugas, plásticos, cazuelas,
camisas, pantalones, sacamuelas,
cosas baratas que no son baratas.

Frascati, perejil, ajos, corbatas,
langostinos, zapatos, hongos, telas,
liras que corren y con ellas vuelas,
atas mil veces y mil mas desatas.

Campo de`Fiori, campo de las flores,
repartidor de todos los colores,
gracia, requiebro, luz, algarabía...

Como el más triste rey de los mercados,
sobre tus vivos fuegos, ya apagados,
arde Giordano Bruno todavía. (16)

Como en este poema del gran vanguardista, la serie galdosiana también está pletórica de trozos de vida, de arranque humano, de duende provocado por la extraña conjunción de amor y despecho.

Esta técnica se manifiesta también en las percepciones de paso agitado a lo largo de una calle madrileña, vista por los ojos de una señora burguesa, ansiosa y quizás temerosa; leemos en el capítulo IX de la primera parte de *Fortunata y Jacinta*:

Jacinta iba tan pensativa, que la bulla de la calle de Toledo la distrajo de la atención que a su propio interior prestaba. Los puestos a medio armar en toda la acera desde los portales a San Isidro, las baratijas, las panderetas, la loza ordinaria, las puntillas, el cobre de Alcaraz y los veinte mil cachivaches que aparecían dentro de aquellos nichos de mal clavadas tablas y de lienzos peor dispuestos, pasaban ante su vista sin determinar una apreciación exacta de lo que eran. Recibía tan sólo la imagen borrosa de los objetos diversos que iban pasando y lo digo así porque era como si ella estuviese parada y la pintoresca vía se corriese delante de ella

como un telón. En aquel telón había racimos de dátiles colgados de una percha, puntillas blancas que caían de un palo largo en ondas, como los vástagos de una trepadora, pelmazos de higos pasados, en bloques; [...] veía las piezas de tela desenvueltas en ondas a lo largo de todas las paredes, percales azules, rojos y verdes, tendidos de puerta en puerta, y su mareada vista le exageraba las curvas de aquellas rúbricas de trapo. De ellas colgaban, prendidas con alfileres, toquillas de los colores vivos y elementales que agradan a los salvajes. En algunos huecos brillaba el naranjado que chilla como los ejes sin grasa; el bermellón nativo, que parece rasguñar los ojos; el carmín que tiene la acidez del vinagre [...] (I, 430-431)

Lo visto por ella arranca con una magnífica enumeración caótica, rica en matices, símiles sinestésicos, poesía bronca, que manifiesta el fluir de su agitada conciencia, pero también, otra mirada, la del narrador --reflejo en ese pasaje, con toda probabilidad, de la del autor-- en la que se delata ese «gusto» por esas gentes y sus cosas, ese, digamos, amor, enumeración que recuerda las listas de Walt Whitman, grandes, horizontales, multitudinarias, aducidas por Spitzer.⁶

Concluimos estas consideraciones, precisamente, con las palabras de Walt Whitman. En una obra de su vejez, *November Boughs*, (1888), escrita al año siguiente de la publicación de la obra maestra de Galdós, habla de la poesía nueva que él ve: «Only a firmer, vastly broader, new area begins to exist—nay, is already form'd—to which the poetic genius must emigrate. Whatever may have been the case in years gone by, the true use for the imaginative faculty of modern times is to give ultimate vivification to facts, to science, and to common lives, endowing them with the glows and glories and final illustriousness which belong to every real thing, and to real things only.» (7-8). ¿No esto una extraordinaria descripción del arte de Galdós, celebración de la realidad como «hecho vivo, de la ciencia y las vidas ordinarias, imbuidas con la luz y gloria e

⁶ En su libro, titulado precisamente *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Spitzer aduce a Walt Whitman como originador de este procedimiento poético: “[...] puede decirse que Walt Whitman introduce la enumeración en que se mezclan las cosas materiales y las abstracciones [...]” (27-28).

iluminación definitiva que pertenece a cada cosa real, y solo a cosas reales»?

ALAN SMITH SOTO
BOSTON UNIVERSITY

Bibliografía

- ALBERTI, RAFAEL. (1968) «Campo de Fiori.» *Roma peligro para caminantes*. Seix Barral. Barcelona, Caracas, México. 16.
- BAKHTIN, MIKHAIL. (1988) *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin. U. of Texas Press.
- BERKOWITZ, H. CHONON. (1936) «Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós.» *El Museo Canario*. IV, 8, enero-abril. 1-37.
- CAMPOAMOR, RAMÓN DE. «El tren expreso». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-pequenos-poemas/html/ff0e8dea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.htm.
- CERNUDA, LUIS. (1971) *Poesía y literatura I y II*. Seix Barral. 62-68.
- GRAY, THOMAS. «Elegy Written in a Country Churchyard.» <https://www.poetryfoundation.org/poems/44299/elegy-written-in-a-country-churchyard>.
- GRANADOS, PEDRO. (2002) «La novela como responso y elegía. la distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*». *Anales Galdosianos*. 37. 103-112.
- . «Poesía e historia en *El doctor Centeno*. (2003/2004) *Anales Galdosianos*. 38/39. 93-102.
- LAUTRÉAMONT, COMTE DE (Isidore Ducasse) (1948) *Les Chants de Maldoror*. Illustrations de René Magritte. Bruxelles. Editions «La Boetie».
- NUEZ, SEBASTIÁN DE LA. «Galdós y la poesía». (1977) *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. 118-131.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Fortunata y Jacinta*. (2011) Ed. Francisco Caudet. Madrid. Cátedra.
- . *El doctor Centeno*. (2012) Madrid. Alianza Editorial.
- . *Correspondencia*. (2016) Edición de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomax. Cátedra.
- . *Naẓarín*. (2016) Madrid. Alianza.
- . *Misericordia*. (2018) Ed. Luciano García. Madrid. Cátedra.
- . *Poesía completa*. (2020.) Eds. Yolanda Arencibia y Rafael Inglada. Málaga. Arroyo de la Manía.

PÉREZ VIDAL, JOSÉ. (1952) *Galdós y Canarias (1843-1862)*
Ed. Museo Canario, Las Palmas.

RUEDA, Salvador. «La sandía». [https://www. Poetas andaluces.com/poema/2527/](https://www.Poetasandaluces.com/poema/2527/).

SCHRAIBMAN, JOSEPH. (1963) *Galdós, colaborador de 'El Omnibus'*. Recopilación prólogo y notas, *Anuario de Estudios*. 9.

SPITZER, LEO. (1941) «El conceptismo interior de Pedro Salinas.» *Revista Hispánica Moderna*. 7, 1 y 2. 33-69.

---. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. (1945) Trad. de Raimundo Lida. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires.

VALERY, PAUL. (1960) «Réflexion sur le paysage et bien d'autres choses.» *Oeuvres*. Tomo II. Paris. Gallimard.

WHITMAN, WALT. (1888) *November Boughs*. Philadelphia. David McKay.