

## RISA Y CRÍTICA EN GALDÓS

La novela es un género serio-cómico. Nacida con la escritura, integra no sólo la narración heroica, la histórica y la biográfica, sino también los géneros de aquel antiguo ámbito de la burla, la invectiva y la crítica, como eran el diálogo socrático, el simposio, la diatriba, la parodia literaria y, especialmente, la sátira menipea<sup>1</sup>. Todos estos géneros se habían propuesto buscar la verdad en un mundo nuevo, de cambios descomunales: progresiva división del trabajo con oficios múltiples y recientes, aumento del comercio, expansión monetaria... y, por tanto, aparición y crecimiento de la desigualdad social. Es el mundo de la Historia, que comportó valores nuevos a los que debía enfrentarse la humanidad<sup>2</sup>. En ese mundo, al cabo de pocos siglos de existencia, surgió la novela humorística antigua (*Satiricón*, *Historia Verdadera*, *Lucio o el Asno*, *El Asno de Oro*)<sup>3</sup> que denunciaba el aspecto falso del nuevo saber, de las

---

1 Sin poder tratar ahora las diversas concepciones a lo largo de los siglos sobre este género, queremos decir que la *novela* (o *protonovela*) surge ya con la aparición de la escritura. Erwin Rohde consideró que había nacido de la descomposición de los géneros tradicionales y Luckács propuso que se había generado en la mixtificación (fagocitación) de éstos, facilitada por la aparición de la escritura.

2 La contraposición entre Prehistoria e Historia para explicar la actividad estética y en particular la literaria como evolución de un imaginario *quimérico* hacia otro *histórico* fundamenta la teoría literaria y la estética de Luis Beltrán, cuyos ensayos orientan mi trabajo. Para el punto que aquí trato, Beltrán (2002).

3 Antecedentes de la sátira menipea y de estas obras de Petronio, Luciano de Samósata y de Apuleyo serían según Beltrán las comedias de Aristófanes (s. IV a. C.), a las que podríamos llamar «novelas teatrales».

sectas filosóficas, de los nuevos ricos, de la dignidad jerárquica... Esta línea crítica de lo elevado y de lo oficial mediante las estéticas de la risa (la parodia y la sátira principalmente) continuó a lo largo de la Historia: el *Lazarillo*, *Gargantúa y Pantagruel*, el *Quijote*, las novelas de Fielding, Smollet, Sterne —por citar sólo a título de ejemplo—, hasta llegar a las grandes novelas del siglo XIX, entre ellas las de Galdós.

Hoy en día no nos cabe la menor duda de que el escritor canario es el máximo exponente en la literatura española del fuerte criticismo practicado por el *realismo moderno*. Galdós examinó con detalle la sociedad en que vivía, estudió la Historia de su época y, aunque sentía más problemática la verdad de lo que la sintieron los románticos, no dudó en expresar con firmeza y en atacar aquello que observaba como falso o maligno: la corrupción de la sociedad española, su degradación moral, que él llamó en más de una ocasión *caquexia*<sup>4</sup>. Este análisis y esta denuncia se convierten en el elemento ético-cognitivo más importante de su estética. Por ello, para realizar esta labor crítica, eligió situarse en la tradición novelística que le brindaba las mejores formas y las más afines a su carácter y formación, la corriente cervantina, sobre todo la de los escritores ingleses, absorbiendo a partir de ellos y también directamente los métodos antiguos de la diatriba y del monólogo parodiado, del diálogo menipeo y del grotesco en general. De este modo, practicó casi todos los géneros escritos de la risa que habían ido surgiendo a lo largo de la Historia, y lo hizo con predilección por unos u otros conforme evolucionaban sus ideas sociales y políticas. Veremos, así, cómo en su trayectoria literaria van adquiriendo mayor importancia la menipea, la alegoría cómica y el idilio, intensificando lo que Bajtín llamó el grotesco realista<sup>5</sup>.

---

4 Este tecnicismo médico significa ‘desnutrición’ o ‘debilidad’. Galdós lo emplea por vez primera, definiéndolo («depauperación moral»), en *La familia de León Roch* [1878] —*vid.* más adelante. El semema de ‘lo corrupto’ invade sus obras: «corrupción», «descomposición», «degeneración», «disolución social», «putrefacción», «tuberculosis étnica»...

5 Para los géneros de la risa, sigo los análisis y sistematizaciones de Luis Beltrán (2011), (2016) y (2018).

## Galdós y la percepción plurilingüe

Ahora bien, lo genuino en la estética de la risa galdosiana es la amplitud de los lenguajes sociales que recoge. Su presencia responde al propósito de realizar un minucioso diagnóstico de la sociedad española. Y como ve en estos lenguajes el reflejo y la prueba de los males colectivos, Galdós empieza su crítica reacentuando los discursos irónicamente o parodiándolos con intención satírica.

Una novela de Galdós es un microcosmos de plurilingüismo. Los lenguajes vivos de su época hablan en sus novelas contemporáneas. También en sus novelas históricas (*Episodios nacionales*), pero en aquellas lo hacen con más rotundidad. Stephen Gilman (1985) fue el primero que fijó la atención en este aspecto para comprender y explicar los veinte primeros años de la trayectoria de nuestro escritor, desde *La Fontana de Oro* [1870] a *Fortunata y Jacinta* [1887]<sup>6</sup>. Certero, Gilman señala que, como los grandes novelistas modernos –Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Tackeray, Jean-Paul, Mark Twain, Balzac, Stendhal, Flaubert...–, Galdós penetra en el plurilingüismo social creando las imágenes de los lenguajes vivos inseparables de las imágenes de las concepciones ideológicas de sus portadores: personajes que piensan y hablan en un ambiente histórico y social concreto. Galdós es un maestro en el arte de plasmar esta solidaridad de lo colectivo y lo individual, y su maestría se debe sobre todo a la labor que realiza en la reproducción de la palabra. Pero la importancia de esto no está en su valor meramente documental, sino en la actitud del autor frente a la palabra de esos individuos: lejos de hacer una imitación costumbrista, Galdós advierte en el discurso de cada individuo un

---

6 Antes de él, algunos estudiosos –José de Onís, Joaquín Gimeno Casaldueiro, J. Alfieri, Douglass Rogers...– ya habían publicado artículos sobre aspectos puntuales del lenguaje en Galdós (la lengua popular, la familiar, los tópicos), y después de él otros –Diane Urey, Estébanez Calderón, Alicia Andreu, Teresa Toscano...– trataron aspectos generales (ironía y lenguaje, el lenguaje político, lo dialógico, retórica e ideología), pero fue Gilman quien mejor vio la actitud de Galdós frente a la palabra de sus personajes y quien mejor examinó su carrera novelística a la luz de esta relación.

estado particular de la degradación social, descubre lo que no se ve o se quiere ocultar y lo critica.

El modo en que percibe el discurso de los personajes (una percepción *verbal-analítica*)<sup>7</sup> y en que lo reproduce –con las reacentuaciones y marcos narrativos que enseguida explicaré– permite que el lector capte los géneros discursivos, los lenguajes sociales de diversos tipos, con sus valores ideológicos (morales, políticos, religiosos). Todo esto lo hizo Galdós de forma consciente, no por intuición. De ello tenemos prueba en prólogos y cartas e incluso en notas a pie de página en los que expresa su preocupación al respecto<sup>8</sup>.

### Los géneros del discurso social y la risa

Fue la novela humorística inglesa la que de forma más elaborada introdujo todos los estratos del lenguaje hablado y escrito de su tiempo, reproduciéndolos paródicamente con intención burlesca (Bajtín: 2019: 534). Desde los inicios de esta corriente (Fielding, Smollet, Sterne...) hasta Dickens los géneros discursivos de los grupos sociales (nobles, comerciantes, campesinos...), de los parlamentarios, de los jueces, de los sabios..., los estilos solemnes (épico, bíblico, moralizante) de la literatura y de la oratoria, todos los lenguajes de la vida corriente y de la vida cultural son objeto de ridiculización en diferentes grados. ¿Por qué? Porque estos escritores veían lo que hay de falso, o de cuestionable en frases, modismos y discursos arraigados en la sociedad que los hablantes reproducen, a veces de modo inconsciente, a veces de modo interesado. En especial estos escritores prestaron atención a los

---

7 Adopto la definición y terminología de Luis Beltrán y Juan Varias (1991: 514): «una orientación analítica de la superficie del discurso verbal». El novelista juzga al personaje a partir de las peculiaridades lingüísticas de su discurso.

8 En el prólogo a *El sabor de la tierruca* [1882] de Pereda escribe: «Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente». En una conferencia («Madrid», Ateneo 28/03/1915, leída por S. A. Quintero) analiza cambios entre el XVIII y el XIX; v.g.: «He observado que en la época chulesca la inventiva es más fecunda y el léxico más rico que en el periodo de la majeza». En *El terror de 1824* [1877] pone una nota para decir que utiliza palabras de Pablo Iglesias en el discurso de un personaje.

lenguajes *serios*, pues sobre ellos opinaban lo mismo que el párroco Yorick (amigo de Mr Shandy), quien sentía «una total aversión a toda afectación de seriedad, declarándose su enemigo, como si ella fuera una tapadera para la ignorancia o la estupidez» (Sterne: 1996: 85); y aun añadía que el propósito real de la seriedad es engañar.

Galdós piensa como Yorick. Por eso, la palabra seria de quien se eleva en la vida corriente o en la vida política o en la vida social elegante, la palabra autoritaria en cualquier circunstancia será el primer blanco de su ataque —esto es, en sus primeras novelas—, no tanto usando el arma de la invectiva cuanto la de la parodia burlesca. Géneros familiares primarios (de chismografía, de reprensión, de reproche, de opinión, de polémica) y conversaciones de salón configuran los principales discursos de la vida cotidiana<sup>9</sup>; si estos discursos revelan imposición, dogmatismo, hipocresía, fundamentalismo religioso, fanatismo político..., Galdós los parodia y los envuelve con un marco narrativo de invectiva directa o irónica.

La idea más extendida y cierta sobre el autor de *Doña Perfecta* es la de que era un anticlerical recalcitrante y un liberal verdadero. En efecto, lo fue desde siempre y hasta el final de su vida —aunque su progresismo llegó más lejos—. Ya en *La Fontana de Oro* [1870] Galdós fustiga con especial interés el catolicismo y el tradicionalismo mediante una evidente reacentuación ridiculizadora de la palabra de sus representantes; en el ejemplo siguiente lo hace en un discurso en el ámbito familiar (de las hermanas Porreño —a las que Galdós llama «las tres ruinas»—):

— Estas ideas del día —añadió Paz— lo invaden todo, niña. No es extraño que le haya alcanzado a usted su influencia pestilencial. Ya no hay religión: los hombres corren desenfrenados a su ruina; y si Dios no se apiada, se acabará el mundo. Pero en alguna parte se conservan los sentimientos de honradez y de pudor. Haga usted cuenta, niña, que ha dejado un mundo de cieno para entrar en otro

---

<sup>9</sup> Los *géneros discursivos*, «tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados» (Bajtín: 1982: 252) pueden ser *primarios* o *simples*, constituidos en la comunicación discursiva inmediata, y *secundarios* o *complejos*, en la comunicación cultural más desarrollada.

más perfecto. Dios ha iluminado a su buen protector [*Coletilla*, un absolutista faccioso, tío y tutor de Clara] para que la ponga entre nosotras, que la libremos de la influencia infernal de las ideas del día. (*La Fontana de Oro*, 130).

Esta parodia de discursos morales católicos, sencillos, pertenecientes a géneros discursivos primarios, predomina en *La Fontana de Oro*, *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*. En esta última, sin embargo, como ya había ocurrido en *Doña Perfecta*, hay otros discursos parodiados que ganan extensión adoptando las formas del *sermón-diatriba*, es decir, un género secundario, más elaborado. A partir de entonces, la diatriba parodiada será uno de los géneros discursivos cómicos más utilizados por Galdós. El canónigo de Orbajosa, modelo de intolerancia ideológica y religiosa, pronuncia sus diatribas, que son una combinación de oratoria política tradicionalista y de sermón católico:

—Yo tengo una fe ciega en el triunfo de la ley de Dios. Alguno ha de salir en defensa de ella. Si no son unos, serán otros. La palma de la victoria, y con ella la gloria eterna, alguien se la ha de llevar. Los malvados perecerán, si no hoy, mañana. Aquel que va contra la ley de Dios, caerá, no hay remedio. Sea de esta manera, sea de la otra, ello es que ha de caer. No le salvan ni sus argucias, ni sus escondites, ni sus artimañas. La mano de Dios está alzada sobre él, y le herirá su falta. [...] porque España, no lo duden ustedes, presenciara escenas como aquéllas de la Revolución Francesa [...] hijos míos, mi labio no os incitará a la pelea [...] Pero si un impulso hidalgo y ardiente y pío de los hijos de Orbajosa contribuye a la grande obra de la extirpación de las desventuras patrias, me tendré por el más dichoso de los hombres [...](*Doña Perfecta*, 230-31)

Suelen darse estos discursos en conversaciones de salón, en las que impera la chismografía diversa (social, política, financiera...), pero a las que también se trasladan los géneros secundarios o culturales, principalmente de la oratoria parlamentaria y de los

artículos de prensa, también del púlpito de la iglesia, convertidos en sermones-diatribas parodiados que sirven tanto para satirizar al personaje como para criticar el mal político-social objeto en ese momento del interés de Galdós. Las pláticas de salón descubren las opiniones hipócritas sobre el estado de la nación o sobre la moral pública, revelan cómo se hacen los negocios, enseñan las murmuraciones y las calumnias; esto es, sirven para dar a conocer la existencia de una corrupción moral en el seno de estas clases conglomeradas del funcionariado alto, la burguesía financiera, la aristocracia, y los arribistas, pero también en hogares venidos a menos que aspiran a recuperar su estatus. En ocasiones, parodiados o no, los diálogos en estos salones sufren una carnavalización (por degradación caricaturesca, por fantasía, por tendencia a lo absurdo) que nos recuerda la menipea. Es el caso de las conversaciones de Paca y Frasco Ponte (*Misericordia*), donde sí hay parodia, o de Viera y Orozco (*Realidad*) –sin parodia–; sea como sea, la risa es la estética para presentar estas pláticas de salón o entre comensales.

Equivalentes a tales parlamentos son los monólogos interiores que Galdós somete a la parodia y a otros procedimientos irrisorios. El gran desarrollo de estos monólogos humorísticos se produce a partir de *La desheredada* [1881], cuando Galdós amplía la crítica de las caquexias morales y sociales –sin abandonar la anterior crítica anticlerical y antiabsolutista– y profundiza en ellas. Tanto los monólogos de Joaquín Pez como los de Isidora Rufete refractan la actitud burlesca e irónica del autor frente a la corrupción moral del señorito («¿Cómo puedo creer que el hombre mejor vestido de Madrid sea éste que aquí veo [...]? Es la venganza de la cursilería contra el que fue ídolo de la sociedad y de las damas») y frente a la autoconciencia paranoide de la falsa nieta de una marquesa («Dios mío, ¿por qué me hiciste noble? ¿Por qué no me hiciste nacer de vil populacho?») <sup>10</sup>. Los monólogos itinerantes de Villaamil (periplo de horas con muchas etapas: una taberna, un camino, andurriales, un vertedero) y de Torquemada (huida del hogar, calles, una taberna) tienen elementos propios de la sátira menipea: reflexión sobre las últimas cuestiones de la vida, crisis en el umbral (suicidio, liberación de las obligaciones familiares y sociales), simbolismo, bajos fondos,

---

10 *La desheredada*, Parte 2ª, cap. XII-i: 165-66 y cap. XII-iii: 177.

tratado todo con el antipatetismo de la risa provocada, de un lado, por el contraste entre el drama personal y la circunstancia en que se desarrolla una crisis de ese drama y, de otro lado, sobre todo, por la sombra irónica del autor en el discurso del personaje.

Finalmente, como los géneros literarios son géneros discursivos, a esta breve exposición aún podemos añadir que Galdós parodia también la novela sentimental (*Tormento*, y en *Miau* la relación entre Víctor y Abelarda), la novela de aventuras (*El caballero encantado*, *Nazarín*) y la novela de educación (*El amigo Manso*; también *Nazarín*), aunque sólo ataca el género en *Tormento*, donde irrita la novela sentimental (vulgo, melodrama) para criticar el popular género convertido en un subproducto literario –vendido en folletines–, y al mismo tiempo para satirizar el comportamiento de cursis (Rosalía Bringas) o débiles de espíritu (Amparo Sánchez), y mostrar la perversión paranoica de otro producto social, un sacerdote (Pedro Polo) por designio familiar, obligado al celibato católico, personajes cuya vida real contrasta Galdós con la ficticia y falsa de sus imágenes en la literatura mercantilizada.

## Lo grotesco

Con este término la crítica literaria suele referirse a un conjunto de fenómenos que, si bien en los tiempos prehistóricos constituían la estética unitaria de la risa, en el mundo histórico empezaron a percibirse por separado (burla, caricatura, distorsión, exageración, obscenidad, deformidad...), de modo que fueron elementos o recursos para géneros nuevos (menipea, comedia) y conformaron estéticas (sátira, parodia) desgajadas de aquella unidad ancestral<sup>11</sup>. En la Modernidad el grotesco se escindió en dos líneas: *grotesco de la fantasía* (romántico) y *grotesco realista* –así lo denominó Bajtín (1987); Kayser (2010) lo llamó *satírico*–. Este grotesco realista,

---

11 Luis Beltrán (2016) y (2018) explica cómo los géneros de la estética de la risa se originaron en el mundo prehistórico de las tradiciones, en el que surgieron los géneros orales y *teatrales* de la risa (chiste, anécdota, caso, mimo, mojiganga, farsa, bululú...), muchos de los cuales pervivieron en la escritura, junto a otros nuevos que aparecieron: la menipea y la comedia. En la Antigüedad y en las etapas históricas posteriores, del grotesco se desgajaron estéticas, como la sátira y la parodia, al igual que se hicieron autónomas figuras como el loco, el tonto, el *trickster*.

que «se funda en la conexión entre historia y simbolismo tradicional» (Beltrán: 2018: 1132), es la estética que conserva la risa profunda de la cultura popular, regeneradora y no sólo crítica, una risa que Bajtín dio por acabada en el Renacimiento con Rabelais, pero que podemos ver todavía en Cervantes, Shakespeare, Swift, Voltaire, Goethe, Dostoievski, García Márquez... y también Galdós.

En efecto, casi toda su obra podríamos decir que es una *tragicomedia* que a menudo acoge momentos de esta risa profunda. Otra parte de esa obra ingente es *alegoría cómica*, orientada por la crítica humorística y utópica<sup>12</sup>. Así, lo grotesco en Galdós entra de lleno en *Miau* [1888] y en las novelas de Torquemada [1889 a 1895] en la vertiente satírica, con momentos destacados de *sátira menipea*, y alcanza el grado regenerador-utópico en la vertiente alegórica con las obras de su última etapa. Esta culminación de la estética de la risa galdosiana comporta la incorporación plena tanto de la tradición carnavalesca como del sarcasmo, cuyos antecedentes en su trayectoria novelística, como ya he dicho, son los sermones y diatribas parodiados<sup>13</sup>. A estos géneros discursivos añade Galdós elementos de la longeva tradición menipea, como son los diálogos fantásticos (Cadalsito con Dios en *Miau*, Torquemada con su hijo muerto en *Torquemada en la cruz*, Viera con la sombra de Orozco, y éste con la sombra de aquél en *Realidad*, Tito Liviano y Gil con la musa Mariclío y sus mensajeras Efémeras en *Cánovas* y *El caballero encantado*, respectivamente), los diálogos con acotaciones dramáticas ridiculizadoras (de Villaamil con su esposa y con su yerno en *Miau*; de Torquemada con Cruz y su cuñado), y los monólogos itinerantes de las últimas cuestiones en el umbral de la vida-muerte,

---

12 *Alegoría cómica* es la denominación que da Luis Beltrán a uno de los géneros que van más allá de la comedia: «recrea el gran tiempo del universo tradicional y asume símbolos de ese gran tiempo mediante figuras de grandes capacidades» (Beltrán: 2016: 70).

13 Algunos ejemplos de estos precedentes de risa popular, de *carnaval* –en el sentido bajtiniano–, y de sarcasmo (risa negativa, cruel, destructiva): diatriba parodiada del canónigo en *Doña Perfecta* [cap. XXII], sermón satirizador de Augusto Miquis en *La desheredada* [parte 2ª, cap. XV], diatriba de Galdós en forma de panegírico irónico de los Peces en la misma novela [parte 1ª, cap. XII], y todavía en ésta, el monólogo sermonario parodiado de Joaquín Pez [parte 2ª, cap. XII], el sermón satirizado de Federico Ruiz en *El doctor Centeno* [parte 1ª, cap. IV-i], el sermón del padre Nones en *Tormento* [cap. XVIII].

carnavalizados (Villaamil, Torquemada, Rafael del Águila, Viera). Esta sátira festiva permite no sólo atacar las causas profundas de la caquexia moral sino configurar nítidamente las crisis existenciales, ahora desnudas de patetismo, el cual siempre enmascara la verdad y oculta la componente social de toda crisis.

Veamos dos ejemplos para ilustrar lo dicho. El primero, de Cadalsito en el Congreso a donde ha ido a llevar una carta de su abuelo; se queda dormido en un banco y entonces tiene un diálogo con Dios:

El Señor estaba serio. Miró a Luis, y Luis a Él en espera de que le dijese algo. Había pasado mucho tiempo desde que le vio por última vez, y el respeto era mayor que nunca.

—El caballero para quien trajiste la carta —dijo el Padre— no te ha contestado todavía. La leyó y se la guardó en el bolsillo. Luego te contestará. Le he dicho que te dé un *sí* como una casa. Pero no sé si se acordará. Ahora está hablando por los codos.

—Hablando —repitió Luis—. ¿Y qué dice?

—Muchas cosas, hombre, muchas cosas que tú no entiendes —replicó el Señor, sonriendo con bondad—. ¿Te gustaría a ti oír todo eso?

—Sí que me gustaría.

—Hoy están muy enfurruñados. Acabarán por armar un gran rebumbio.

—¿Y usted —preguntó Cadalso tímidamente, no decidiéndose nunca a llamar a Dios de *tú*—. ¿Usted no habla?

—¿Dónde, aquí? Hombre... yo... te diré... Alguna vez puede que diga algo... Pero casi siempre lo que yo hago es escuchar.

—¿Y no se cansa?

—Un poquitín; ¡pero qué remedio!...

—¿El caballero de la carta contestará que sí? ¿Colocarán a mi abuelo?

—No te lo puedo asegurar. Yo le he mandado que lo haga. Se lo he mandado la friolera de tres veces.

—Pues lo que es ahora (con desembarazo), bien que estudio.

—No te remontes mucho. Algo más aplicado estás. Aquí entre nosotros no vale exagerar las cosas. Si no te distrajeras tanto con el álbum de sellos, más aprovecharías.

(*Miau*, cap. XXIX: 284-85)

La crítica de los mecanismos corruptos de la Administración para dar empleos, el drama del cesante, funcionario trabajador y con buenas ideas desoídas (su proyecto de impuesto sobre la renta), su incapacidad para medrar por honrado y pusilánime, la angustia del niño, todo ello se presenta aquí mediante lo grotesco de esta inesperada vecindad de Cielo y Tierra —característica de la menipea— con la palabra de Dios rebajada al lenguaje coloquial y castizo. El Congreso, también rebajado en este capítulo, aumenta el simbolismo grotesco del diálogo.

La siguiente cita es un fragmento del monólogo itinerante de Torquemada, huyendo de su hogar:

«[...] ¡Cómo me río yo ahora de Cruz, y de Donoso, del propio San Pedro, con llaves y todo, y de este ladrón de cocinero, y de toda la taifa de mi casa palacio!... ¡Ah caserón de Gravelinas, déjate estar que ya te arreglaré yo! Por lo que me has hecho sufrir en tu recinto yo te derribaré, después de enajenadas todas las Américas y venderé el solar, que vale un pico. Y que se vayan Cruz y el de las llaves a decir sus misas y a rezar sus letanías a otra parte... ¡Cuerno, pues esto pasa de castaño oscuro! ¡Vaya un señor apetito que me está entrando! Es un apetito famélico, como el que uno tiene cuando es muchacho y vuelve de la escuela... ¡Si me comería medio carnero!... Pero, ¡ay!, de solo recordar los bodrios a la francesa que hace Chatillón [su cocinero] parece que el estómago quiere llevarse a engaño, y siento estas cosquillas que anteceden a las ganas de vomitar... [...] Y si yo, Francisco Torquemada, marqués de San Eloy, me metiera en un ventorrillo de esos que hay hacia los lavaderos y pidiera un plato de callos o unas magras con tomate, ¿qué diría la

voz pública? ... ¡Ja, ja! ¿Qué diría el Senado si tal supiera? [...]».  
 ». (*Torquemada y San Pedro*, Parte 2ª, cap. VIII: 194-95)

Por tanto –conviene repetirlo–, en las cada vez más elaboradas formas de ridiculización con cada vez mayor agresividad crítica hay, sin embargo, simbolizaciones que añaden a esta risa negativa una dimensión regeneradora, utópica. No es una trayectoria totalmente lineal: *Ángel Guerra* [1891], novela en la que podríamos señalar el comienzo de esta concepción regeneradora –aunque con proporción mayor de seriedad que de risa– es anterior a *Nazarín* [1895] y *Misericordia* [1897], en las que fracasa el utopismo; luego vienen en optimismo creciente *El abuelo* [1897], *Casandra* [1905], *El caballero encantado* [1909], hasta la última, *La razón de la sinrazón* [1915]; pero antes de ésta, una novela pesimista (cuasinihilista), *Cánovas* [1912] –último de los *Episodios Nacionales*–. Es como si Galdós compaginara escepticismo y utopismo durante años y años de radicalización ideológica y política.

Recapitulemos este panorama de estéticas de la risa antes de abordar el análisis de la crítica social llevada a cabo con ellas. Hemos visto la parodia burlesca que Galdós hace del discurso de los personajes y, por tanto, del género primario o complejo al que ese discurso pertenece (reproche, chismografía, sermón-diatriba, novela sentimental...). Hemos apuntado también la invectiva, el sarcasmo, la sátira menipea y la alegoría cómica. Pero para completar las principales formas del grotesco en Galdós nos faltan la caricatura, las figuras, y dos géneros a los que sólo hemos aludido: tragicomedia y comedia.

La estética humorística puede recargar al máximo el vicio, la debilidad, la corrupción del personaje, mediante la hipérbole, la simbología onomástica o cualquier recurso degradatorio. Tenemos entonces la caricatura (‘caricatura’ < *caricare*, ‘recargar’). Y lo puede hacer hasta el punto de convertir al caricaturizado en una abstracción de ese defecto o inmoralidad. En Galdós, aparte de los personajes tipificados que son caricaturas (las hermanas Porreño, por ejemplo, o el marqués de Tellería), muchos otros, sin dejar de ser caracteres (sujetos de acontecimientos biográfico-existenciales), son también objeto de caricaturización: Francisco Bringas, José Ido del Sagrario, Ramón Villaamil, su hija Abelarda, Torquemada, Rafael

del Águila, Francisco Ponte... Algunos son *figuras* de la tradición jocoseria, como Francisco Torquemada (avaro), Ido del Sagrario y Villaamil (locos), y pasan entonces a simbolizar actitudes y valores. El lector reconoce –aunque no siempre– lo figural de estos caracteres.

Las figuras de la risa más productivas han sido el tonto, el *trickster* y el loco<sup>14</sup>. Todas las hallamos en Galdós, con variantes modernas, acompañadas también de la risa del niño (Celipín –*Marianela*–, Cadalsito –*Miau*–, las nietas del Conde Albrit –*El abuelo*–). Locos memorables, además de Villaamil, Del Águila, y Viera, son Mauricia la Dura y Maxi Rubín –dos locos contrapuestos en *Fortunata y Jacinta*–. Pero la figura más abundante –aunque locos hay muchísimos no funcionan como figura– es la del tonto en su versión moderna del *hombre inútil*. Se trata del hombre sabio o inteligente o culto, pero inútil para la vida. Máximo Manso, el profesor filósofo que se enamora de la institutriz de sus sobrinos creyendo encontrar en ella un alma intelectual gemela, descubre que no le interesan sus libros y que se ennovia con un joven al que Manso quiso en vano hacer su discípulo (éste eligió la carrera política). Doble fracaso, pues. También fracasa León Roch, racionalista, geólogo de profesión, incapaz de realizar su vida ni con la amiga que ama desde siempre ni con la esposa que elige. Como estos, Tomás Orozco, infeliz en su matrimonio por culpa de su carácter puramente cerebral. Podemos añadir en la lista al amante de la mujer de Orozco, Federico Viera, un señorito obsesionado por su honor, y a su amigo Manuel Infante, otro pretendiente de aquélla, diputado cínico (éstos encarnan a la vez respectivamente las figuras del loco y del *trickster*). Tito Liviano, desengañado de la política, narrador de *Cánovas*, es un inútil mal que le pese (él se tilda de *cursi*), a quien Mariclió manda escribir la Historia de España. Y unos cuantos más lo son también: Agustín Caballero (*Tormento*) y Juan Bou (*La desheredada*), hasta cierto punto; Francisco Ponte

---

14 Las figuras de la risa «no son tipos –esto es, personajes determinados por su origen regional y social–, aunque su espíritu emerge de lo bajo. Tampoco son héroes, pues no exigen la identificación de los lectores con su carácter. Son meras funciones [...] variaciones de la figura por excelencia, el tonto, que con sus derivados ha sido largamente preparada en el seno de la tradición. [...]. La risa del tonto está contenida en la del niño» (Beltrán: 2016: 31-33).

(*Misericordia*), Pío Coronado (*El abuelo*), el erudito Becerro (*El caballero encantado*).

Para cerrar este catálogo de figuras hemos reservado al *trickster*, esto es, el burlador cínico –burla las reglas de un mundo que siente ajeno; uno de sus rasgos esenciales es la exclusión (Beltrán: 2016)–. Puede ser abyecto, o santo (Nazarín, Benina). Galdós escribió una novela para el *trickster* ocioso, frívolo, cínico, que se burla con intención perversa de normas morales y convencionalismos sociales: José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*), quien trata de corromper a sus primas practicando con ellas un donjuanismo suigéneris. Parecido a él es el viudo Víctor Cadalso (*Miau*), que juega burlescamente con su cuñada mientras se mofa de su suegro y consigue padrinzgos en los Ministerios con su seducción. Otros cínicos importantes son el señorito Joaquín Pez, amante de Isidora Rufete, el taimado administrador Senén (*El abuelo*), Carlos Tarsis (*El caballero encantado*) antes de regenerarse, y Francisco Torquemada, que aun habiéndose refinado pasando de avaro y usurero tradicional a gran financiero, senador y marqués, no abandona su condición original de cínico explotador de personas, acusador, desde su maldad, de la hipocresía y estulticia en la burguesía y oligarquía españolas.

Todas estas figuras son esenciales en la tragicomedia, el género que más practicó Galdós<sup>15</sup>. Sus tragicomedias incluyen la sátira de costumbres y del mundo de la cultura (política, periodismo, literatura, teatro, ateneos, ...): *La familia de León Roch*, *La desheredada*, que es a la vez parodia del folletín, *El amigo Manso*, parodia de la novela de educación, *Tormento*, parodia de la novela sentimental, *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Realidad*, *Misericordia*, *El abuelo*, *Cassandra*, obras teatrales aparte, como, por ejemplo, *Los condenados*, o *Alma y vida*. *Miau* y toda la serie de Torquemada son tragicomedias que incluyen la sátira y partes importantes de menipea.

---

15 Ortega dijo que la novela era tragicomedia. Beltrán (2016), tras recordárnoslo, precisa que la *tragicomedia* corresponde a la estética que Schiller denominó *sátira patética*, y señala dos características del género tragicómico: la creación de caracteres que pueden pasar sin transición de lo ridículo a lo sublime, y un profundo simbolismo. El término se toma no sólo para obras teatrales –igual que sucede con *comedia*.

La comedia, en cambio, pretende fundamentalmente el entretenimiento, aunque satirice conductas, modas y tipos sociales. El tonto es su figura por excelencia<sup>16</sup>. Para el teatro Galdós escribió diez comedias, pero la única comedia pura entre las novelas es *El doctor Centeno*, en la que el mozo Felipe Centeno es el tonto – empiezan llamándole *doctor* y acaban llamándole *Aristóteles*– mediante el cual observamos las vidas de diversos personajes, sobre todo de sus dos amos consecutivos (el cura Polo, cruel pedagogo y erotómano, y el estudiante de Derecho y dramaturgo bohemio Alejandro Miquis)<sup>17</sup>.

Ya hemos dicho que la parodia es un componente de algunas de las tragicomedias; también puede serlo de las alegorías cómicas: *Nazarín* y *El caballero encantado* parodian la novela de aventuras y la de educación. Sin embargo, *La razón de la sinrazón*, la última novela, es una alegoría cómica pura (Galdós la rotula «fábula teatral absolutamente inverosímil») que concluye como idilio. *Lo prohibido* parodia el género de las memorias o el de la confesión.

### La crítica de la caquexia hispánica

En *La familia de León Roch* hay una descripción grotesca del público en una plaza de toros a la que Galdós le da el sentido de imagen de la sociedad española:

Los tendidos de sombra y especialmente el célebre número 2, centro de muchachos alegres y bulliciosos estudiantes, presentaba un gentío espeso, [...]. Más claros los de sol, daban cabida a los inquietos grupos de la gente jornalera, a los paletos, a un centenar de gandules [...]. La esclarecida sociedad de los mataderos, de las carnicerías, de las fábricas de curtidos, los industriales del Rastro y los

---

16 «La más genuina comedia de nuestro tiempo la hemos visto en el cine de humor: Charlie Chaplin, el Gordo y el Flaco, los hermanos Marx, Cantinflas, Mr. Bean... han explotado la figura del tonto (con todos los matices que se quiera señalar)» (Beltrán: 2016: 66).

17 Desde Montesinos, muchos críticos han declarado su perplejidad ante lo que consideran falta de protagonista y falta de unidad entre las dos partes de esta novela. Precisamente, el género de la comedia se caracteriza por la autonomía de los episodios que la forman –como en el *Lazarillo*–.

mercaderes de la Cebada, hervían allí como potaje en el fuego, [...]. Como el chisporroteo de la fritanga de sangre que está puesta a la lumbre y bulle y apesta, así salía de allí un lenguaje germanesco y nauseabundo. [...]

La delantera de gradas ofrecía un espectáculo mejor. Allí había no pocas mantillas blancas prendidas en hermosas cabezas, [...]. Las entretenidas, con su aire especial, característico, y que parece un aire de familia, su lujo chillón y su belleza comúnmente provocativa, ocupaban buena porción de la vasta hilera, codeándose aquí y allí con otras hembras de virtud no ya dudosa, sino completamente juzgada. [...]

En los palcos abundaban los grupos de hombres solos, todos de negro, con los codos en la barandilla, el sombrero encasquetado; nada de resabios manolescos en el vestir, pero sí un lenguaje entre parlamentario y chulesco, do aparecían revueltas, como berzas y flores en una cesta de compra, las frases de discurso, los conceptos agudos y las voquibles que tienen el picor de la cantárida y la sonoridad del escupitajo. [...]

Allí había hombres que en los días feriados se ocupaban en hacernos leyes, y otros que diariamente nos surten de decretos y reglamentos; aristócratas empobrecidos, plebeyos llenos de dinero, ricos primogénitos de provincias, toreros recogidos, viejos bien conservados, [...] (*La familia de León Roch*, parte 1ª, cap. I: 5-11)

Una imagen similar a ésta aparece treinta y cuatro años después en *Cánovas*, como si no hubiese cambiado nada. Pero para hacer durante más de cuarenta años la crítica sobre el estado de la sociedad española –hasta llegar al diagnóstico tremendo que expuso en *Cánovas* [1912]– Galdós necesitó dos cosas –descontados su talento extraordinario y su enorme capacidad de trabajo–: un largo proceso de análisis de la Historia de España y de todas las esferas sociales de su época; y un conocimiento profundo de las literaturas grecolatina, humanista y moderna, sin el cual no hubiera asimilado las estéticas de la risa con las que realizó su obra. Uno de los temas principales de ésta, antiguo como la humanidad histórica, es la

hipocresía, que trató de modo semejante a como lo hicieron Platón y Luciano de Samósata: desenmascarándola burlescamente. Y también al modo de la risa lucianesca criticó la desigualdad social y, por tanto, la injusticia. Estas realidades, que percibía de modo inmediato –como muchos de sus contemporáneos–, se propuso mostrarlas en todos sus aspectos y averiguar sus causas. Pronto dio con una palabra que sintetizaba muy expresivamente el objeto de su estudio: *caquexia*<sup>18</sup>. Fue en 1878:

Pilar, lo mismo que la de Tellería, no eran mujeres perversas: su lamentable estado psicológico, semejante a lo que los médicos llaman caquexia o empobrecimiento, provenía de la depauperación moral, dolencia ocasionada por la vida que ambas traían, por el contagio constante y la inmersión en un ambiente de farsa y escándalo. (*La familia de León Roch*, parte 2ª, cap. XIV: 206).

Y cuando más repitió esta palabra fue en su última etapa, desde el prólogo a *Alma y vida* [1902]: «[Juan Pablo, el hidalgo protagonista] representa la porción del país que no padece parálisis ni caquexia», hasta la famosa cita de la carta de Mariclió a Tito Liviano en el último capítulo de *Cánovas* [1912]: «Alarmante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla los que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu Nación».

En su examen inicial (*La Fontana de Oro*, *El audaz*, primeros *Episodios*) de las causas primeras de la caquexia Galdós señala los fanatismos político y religioso, para él los males nacionales fundamentales<sup>19</sup>. Y aunque no quedan exentos de la crítica mordaz algunos liberales fanáticos –tipos pintorescos–, son los tradicionalistas absolutistas quienes cargan con la culpa del mal y por ello son el blanco del escritor, mediante la parodia burlesca de sus discursos y la invectiva, como ya he ejemplificado. En este

---

18 Montesinos (1968) adoptó el término para comentar los temas de las novelas de Galdós.

19 Estos males tendrían para Galdós, según Montesinos, una causa antropológica cultural: nuestro quijotismo, locura que recorre los *Episodios* y las novelas de la primera época.

fanatismo está la raíz de todo, piensa el joven Galdós. Luego (*Cádiz... Memorias de un cortesano de 1815... Los cien mil hijos de San Luis... El terror de 1824... Un faccioso más y algunos frailes menos...*), conforme va indagando en el tercio de siglo que antecede a Isabel II –cuyo reinado acaba cuando él comienza su carrera literaria–, va mostrando cómo esas ideas procedentes del fanatismo impregnan la sociedad de 35 y 40 años más tarde –la suya– (*Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch*). Galdós ve claro: la llamada «década ominosa» (1823-1833), el segundo período del absolutismo monárquico de Fernando VII que siguió al rematado trienio liberal, afianzó los tradicionalismos ultraconservadores y, por tanto, reaccionarios contra los cambios sociales que el desarrollo histórico exigía. La Iglesia Católica española fue el puntal ideológico de esta resistencia antidemocrática, y por eso Galdós escogió sus discursos, que eran los que bajaban de los púlpitos a los hogares. Ahí tenemos el origen de su anticlericalismo.

La palabra dogmática, autoritaria, de ese poder feudal-eclesial se repite como palabra elevada en boca de una marquesa o, aunque sea torpemente, como palabra demagógica de un pobre memorialista con oficina en portería; en los dos casos, palabra ridiculizada al reproducirse con la sombra paródica del autor:

—La gravedad del delito –afirmó [la de San Salomó]– consiste en la calidad de la víctima, María. Falta grande es hacer traición a una mujer cualquiera; pero hacer traición a una santa... No sé adónde irá a para esta Sociedad que nada respeta, y que, aboliendo, aboliendo, ya se atreve a la abolición del alma. *Oh!, c'est dégoûtant.* ¡Y luego extrañan los perversos que haya un puñado de hombres de bien decididos a impedir la jubilación de Dios! ¡Y se espantan de que esos hombres levanten una bandera salvadora y se lancen a pelear por la sagrada causa de la Religión, madre de todos los deberes! (*La familia de León Roch*, parte 2ª, cap. XIV: 203)

—Villaamil –dijo Mendizábal con suficiencia– es un hombre honrado, y el Gobierno de ahora es todo de pillos. Ya no hay honradez, ya no hay cristiandad, ya no hay justicia. ¿Qué es lo que hay? Ladronicio, irreligiosidad, desvergüenza.

Por eso no le colocan, ni le colocarán mientras no venga el único que puede traer la justicia. Yo se lo digo siempre que pasa por aquí [...]: «No le dé usted vueltas, don Ramón, no le dé usted vueltas. De todo tiene la culpa la libertad de cultos. Porque ínterin tengamos racionalismo, mi señor don Ramón, ínterin no sea aplastada la cabeza de la serpiente y... —perdiendo el hilo de la frase y no sabiendo ya por donde andaba—, y en tanto que..., precisamente..., quiero decir, digo... —cortando por lo sano—. ¡Ya no hay cristiandad!» (*Miau*, cap. II: 20)

El lenguaje de este carlista, aprendido en su periódico y en la parroquia, es el mismo que el del cura León Pintado, quien en el convento de las Micaelas, *regeneradoras* de mujeres pecadoras, «echa sermonazos tronando contra los librepensadores» (*Fortunata y Jacinta*), y el mismo —por autoritario y solemne, aunque no en estilo elevado— que el del cura Nicolás Rubín al despedir a Fortunata:

—¡Ah, mujer infeliz! —añadió el clérigo con solemnidad, levantándose—; no sólo es usted una bribona, sino una idiota. Todas las enamoradas lo son porque se les seca el entendimiento. Las saca uno del purgatorio del deleite y allá se van otra vez. Tú te lo quieres, pues tú te lo ten. En el infierno le ajustarán a usted las cuentas. Váyase usted luego allá con sofismas y con zalamerías de amor... Esto se acabó. Ni yo tengo que hacer nada con usted, ni usted tiene nada que hacer en esta casa. Cuenta concluida. Al arroyo, hija; divertirse; usted sale de aquí, y cuando se vaya, zahumaremos, sí, zahumaremos... Perfec... tamente. (*Fortunata y Jacinta*, Parte II, cap.VII-12: 447).

La intromisión del fanatismo religioso y político en los hogares y en las escuelas, por vía de la Iglesia, y los efectos del sistema fernandino perpetuaron y generaron corrupciones morales que en la Restauración se agudizarían con la caótica clase media

(«informe aglomeración de individuos», en palabras de Galdós)<sup>20</sup> y con las nuevas «oligarquías eclécticas»<sup>21</sup>(mezcla de arribistas, burgueses enriquecidos y nobles arruinados que emparentaban entre sí). A partir de los lenguajes sociales reproducidos el escritor vincula la dimensión individual a la dimensión colectiva de las caquexias específicas, siempre con una estética serio-cómica. Así, la debilidad anímica, la indolencia, el donjuanismo, la vanidad, la cursilería, el arribismo, la autoconciencia errónea de legitimidad y superioridad moral e ideológica... se vinculan a la burocracia, el nepotismo, la especulación económica, la ociosidad parasitaria de las clases altas, la banalización del Parlamento, la descomposición de valores arcaicos, etc.

Es difícil decidir quién se lleva la palma del más ridiculizado entre los vanidosos, cursis y frívolos. En mi opinión, *ex aequo* la familia Pez y la del marqués de Tellería. Éste pide constantemente dinero a su yerno para sufragar el despilfarro familiar, siempre con preámbulos hipócritas y un velado chantaje moral (si el otro no accede, lo acusará de ateo culpable de la vida desgraciada de su mujer). En su lenguaje rezuma la palabrería oficial –con frases que destaca Galdós:

—Ya sabes que soy consejero de Administración del Banco de Agricultores. Es una empresa grande, patriótica. Hemos de *levantar el crédito territorial del abismo en que yace*. [...] ¡Capitales, abonos! He aquí los dos *polos del eje sobre que ha de girar la regeneración agrícola del país*. (Esto también era frase de prospecto). (*La familia de León Roch*, parte 1ª, cap. X: 107-108)

Esta caduca aristocracia, improductiva, está obsesionada por el dinero que necesita para conseguir lo que anhela sin freno. Por su parte, pequeños burgueses o arruinada gente de alcornia quieren imitar a la nobleza, exhibir lujos de los que carecen, *figurar*, y caen en la cursilería mientras revientan de hipócritas. Galdós los atacó hasta

---

20 *La sociedad presente como materia novelable*, Discurso de ingreso en la RAE (7/2/1897).

21 Así las llama Máximo Manso y define: «producto de un estado de crisis intelectual y política que eslabona el mundo destruido con el que se está elaborando» (*El amigo Manso*, cap, XV: 95).

la última de sus obras, porque no dejaron de existir: Rosalía Bringas, Eloísa Bueno, Francisca Juárez de Zapata (doña Paca), Francisco Ponte... Pero, como decía, los Pez son campeones de estas caquexias morales y aun de otras. En *La desheredada* leemos la parodia de la oratoria vacía que practica la mesocracia corrupta a la que pertenecen *los Peces*. Se trata de una diatriba elaborada con la estética jocoseria. El panegírico paródico viene encabezado por una cita del *Génesis* («Dijo también Dios: "Produzcan las aguas reptiles de ánima viviente [...]»») que aporta un *Leitmotiv* cómico (la reproducción infinita de *los Peces*) y acoge una metáfora de la sociedad española a la que volvió Galdós en otra ocasión, hablando con Navarro Ledesma: «España es una redoma de peces a los cuales se ha olvidado mudarles el agua» (Montesinos: 1968: 1)<sup>22</sup>. En la larga diatriba –todo el capítulo– que le dedica el narrador (portavoz de Galdós) proliferan los comentarios satíricos, estructurados en varios temas (caracterización del alto funcionario Manuel José Ramón Pez, nepotismo que invade de *Peces* la Administración, hogar de *los Peces*), siempre con parodia de la oratoria grandilocuente.

En estrecha relación con la vanidad y, sobre todo, con la frivolidad –pero también con la cursilería– se hallan la indolencia y el donjuanismo, característicos de los 'señoritos'. Una buena glosa de estos modos de la irresponsabilidad nos la proporciona justamente Manuel José Ramón del Pez, prototipo del eterno señorito, aun cuando esté casado y haya engendrado él más señoritos: «soy la expresión de esa España dormida, beatífica, que se goza en ser juguete de los sucesos y en nada se mete con tal de que la dejen dormir tranquila» (*La de Bringas*, cap. XII: 73). Los varones de la familia Pez son empleados de la Administración Pública, donde han ido entrando uno tras otro gracias al nepotismo del Pez mayor; se limitan a visitar sus oficinas durante un ratito por la mañana –nunca a primera hora– y a cobrar el sueldo por no hacer nada. A ellos y a otros como ellos los encontramos desperdigados en las novelas de Galdós. Por ejemplo, Juanito Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) y José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*), en una clase económica superior, puesto que ni siquiera dependen de salarios e influencias políticas como los Pez; son sencillamente herederos de

---

22 Navarro Ledesma recogió estas palabras en la revista *Nuestro Tiempo*, 1901: 65a.

una fortuna paterna, rentistas, especuladores. Comparten todos, además, un donjuanismo *light* pues no tiene ni siquiera la sombra de aquella energía romántica, imposible ahora en los tiempos prosaicos de la Restauración. Su vocación sexual es fruto de la indolencia (no de una perversión activa) y funciona como un atributo de la vanidad y cursilería (Manuel José Ramón del Pez), de éstas y del interés económico (Joaquinito Pez), o de la pura frivolidad (Juanito Santa Cruz, José María Bueno). A cada uno se le puede aplicar la definición que Galdós formuló de Álvaro Mesía, el amante de la Regenta: «acabado tipo de la corrupción que llamamos de buen tono, [...] hombre que posee el arte de hacer amable su conducta viciosa [...], materia inerte que no sirve para nada» (prólogo a la tercera edición de *La Regenta* [1901]). Galdós atacó estos contenidos satirizando el «orgullo falaz y la jactancia de clase» (Tierno Galván: 1952: 176) de los personajes mencionados, sobre todo –una vez más– mediante la parodia burlesca de sus discursos, sin renunciar a la invectiva directa: «Todo era convencionalismo y frase ingeniosa en aquel hombre [Santa Cruz] que se había emperejilado intelectualmente, cortándose una levita para las ideas y planchándole los cuellos al lenguaje» (*Fortunata y Jacinta*, parte 1ª, cap. V-vii: 176).

A pesar de sus negativos efectos sociales, estos vicios no son lo peor para la colectividad. Las corrupciones más graves y, por ello, las más duramente atacadas por Galdós son el arribismo y la inmoralidad política. Él las interpreta como una consecuencia de la descomposición social y como agentes formadores de las nuevas oligarquías. Máximo Manso explica muy bien este fenómeno social al hablar de su hermano, ejemplo exacto de arribista, pues intriga para alcanzar una posición superior a sus méritos. Además de éste tenemos a Manolito Peña, otro advenedizo, menos intrigante que estudioso, pero desviado asimismo de una finalidad noble. Los diálogos polémicos del narrador protagonista con el hermano y el discípulo refractan la crítica de Galdós. Dos de los más característicos arribistas en la obra de Galdós son Juan Pablo Rubín (*Fortunata y Jacinta*) y, el principal, Víctor Cadalso (*Miau*).

Pero donde la sátira del arribismo alcanza su grado más elevado es en las novelas de Torquemada, magnífico ejemplo de las mutaciones de la sociedad de la Restauración a las que me estoy refiriendo. La serie ilustra con la estética de la risa tragicómica la

formación de las oligarquías eclécticas en España. El primer elemento grotesco de la carrera del personaje —no primero de su biografía— es que su cuñada Cruz del Águila, movida por el resentimiento de la pobreza y el afán de recuperar un linaje extinto, se erige en *autora intelectual* del arribismo de Torquemada. Instigadora y conductora del miserable usurero, hará que éste ascienda a financiero, a senador y a marqués. Cómplice de Cruz es el amigo de la familia José Ruiz Donoso, quien pronuncia con solemne seriedad un discurso hilarante para convencer a Torquemada de que se sacrifique por bien del país haciéndose «clase directora».

—La riqueza impone deberes, señor mío: ser pudiente, y no figurar como tal en el cuadro social, es yerro grave. [...] La posición, amigo mío, es cosa muy esencial. La sociedad designa los puestos a quienes deben ocuparlos. Los que huyen de ellos dejan a la sociedad desamparada y en poder de la pillería audaz. No, señor: hay que penetrarse bien de las obligaciones que nos trae cada moneda que entra en nuestro bolsillo. [...] Y hay más. Las personas de posición constituyen lo que llamamos *clases directoras* de la sociedad. ¿Quién da la norma de cuanto acontece en el mundo? Las clases directoras. ¿Quién pone un valladar a las revoluciones? Las clases directoras. ¿Quién sostiene el pabellón de la moralidad, de la justicia, del derecho público y privado? Las clases directoras. ¿Le parece a usted que habría sociedad, y que habría paz, y que habría orden y progreso, si los ricos dijeran: «Pues mire usted, no me da la gana de ser clase directora, [...]». (*Torquemada en la cruz*, parte 1ª, XI: 81-2)

El éxito (enriquecimiento rápido, encumbramiento social, ingreso en los círculos del poder) se consigue a través de métodos que permite la inmoralidad política generalizada: usura, especulación abusiva (el agio), exhibición del lujo doméstico en fiestas y banquetes privados a los que se invita a personas del Gobierno, altos cargos de la Administración, a nobles influyentes, etcétera, para medrar y obtener beneficios, intercambiando favores. Ya en los primeros capítulos de *La familia de León Roch* leemos las conversaciones de Joaquín Onésimo («el fénix burocrático»), del

marqués de Fúcar, de Federico Cimarra y del mismo León, en que se habla, con tremendo cinismo, de subastas, de títulos nobiliarios, de la Administración, de pingües operaciones... José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*) también se dedica a la especulación financiera, y aumenta sus rentas gracias al agiotaje facilitado por el acceso a información del Estado. Él nos describe con detalle el ambiente de las reuniones de «los jueves de Eloísa», en cuyas comilonas y tertulias participan agiotistas, arribistas y toda clase de sujetos de la corrupción política: el general Morla, Manolito Peña, el marqués de Fúcar, Alejandro Sánchez Botín. El salón de los Santa Cruz (*Fortunata y Jacinta*) es otro despacho financiero.

—¿Qué le parece a usted? —decíame Fúcar, sin poder contener la risa. [...] Aprenda usted, niño, aprenda. ¡Contratas de tabaco!... Corriente: al año le devuelvo a usted los diez mil duritos duplicados... Pero me ha de prometer usted que con ese dinero fundará un hospital para fumadores desahuciados.

La risa del prócer llenaba el salón. [...]

—*Traviatito*, es preciso que se dedique usted a los negocios para tener contenta a la señora. No se fíe usted del amor puro. La señora tiene los espíritus muy metalizados. Me ha preguntado lo que es comprar a plazo, en voluntad y en firme. He tenido que darle una lección de cosas de Bolsa, sin olvidar las triquiñuelas del oficio. [...]

(*Lo prohibido*, Parte 1ª, cap. XI-ii: 179-80)

—¡El Banco a 175! —exclamó D. Baldomero pasándose la mano por la cabeza, y arrojando hacia el suelo una mirada fúnebre.

—Perdone usted, amigo —rectificó Moreno Isla—. Está a 172 y si usted quiere comprarme las mías a 170, ahora mismo las largo. No quiero más papel de la querida patria. Mañana me vuelvo a Londres.

—Sí —dijo Aparisi poniendo semblante profético—; porque la que se va a armar ahora aquí será de órdago.

—Señores, no seamos impresionables —indicó el marqués de Casa-Muñoz, que gustaba dominar las situaciones con mirada alta—. Ese buen señor [Amadeo I] se ha cansado; no era para menos; ha dicho: «Ahí queda eso». Yo en su caso hubiera hecho lo mismo. Tendremos algún trastorno; habrá su poco de República; pero ya saben ustedes que las naciones no mueren.

—El golpe viene de fuera —manifestó Aparisi—. Esto lo veía yo venir. Francia...

—No *involucremos* las cuestiones, señores —dijo Casa-Muñoz poniendo una cara muy parlamentaria—. Y si he de hablar ingenuamente, diré a usted que a mí no me asusta la República, lo que me asusta es el republicanismo. (*Fortunata y Jacinta*, Parte 1ª, cap. VII-iii: 231-232)

En *La incógnita* y en *Realidad* reaparecen muchos de estos personajes que se vienen sucediendo desde la historia de León Roch. Manuel Infante, el epistológrafo de *La incógnita*, es un diputado que se desentiende totalmente de sus deberes y que colabora en hacer del Parlamento un puro espectáculo. Con cinismo habla de ello en sus cartas, al tiempo que da testimonio muy plástico de cómo funciona el maridaje entre caciquismo, política, negocios, empleos y todo cuanto hoy en día se suele llamar «tráfico de influencias».

En *La razón de la sinrazón* [1915] —última novela— el diablo Arimán dice que su poder se funda en «la desorganización ética de Farsalia-Nova» (España). La alegoría de esta novela dialogada sintetiza el juicio sobre todas las corrupciones relacionadas con el poder político, que han ido apareciendo en bastantes obras. Desfilan especuladores oligarcas y politicastros, junto con brujas y diablos a los que aquéllos hacen la competencia en el gobierno del mal (la sinrazón). Atenaida, símbolo de la razón, institutriz de las hijas del acaudalado Dióscoro, trata de convencer a su amigo Alejandro de que no se entregue a la sinrazón de la mentira para solucionar sus problemas económicos. Éste, buen caballero pero desengañado de la verdad, que no le ha reportado más que fracasos en sus negocios, no sigue el consejo de su querida amiga. Durante una escena en la que Atenaida está dando clase de Filosofía a las niñas en presencia de Alejandro, cuando ella dice «la Ética es la ciencia de las

costumbres encaminadas siempre a producir el bien y evitar el mal», interviene él diciendo: «De eso protesta mi Yo. Bien y mal son conceptos relativos. Yo sostengo que el mal produce el bien, y viceversa». Y al cabo de unos días, en efecto, empieza su ascenso económico y social gracias a una inexistente herencia millonaria –el diablo Arimán disfrazado de banquero argentino trae la falsa noticia–. «El embuste gobierna el mundo; es una idea que se ha posesionado de mí, y que me está dando resultados admirables. Practico el dogma de la Sinrazón», le dice a Atenaida. Sin embargo, el amor entre los dos hará que finalmente colaboren en engañar a los corruptos liderados por Dióscoro: Alejandro, a quien aquél ha hecho ministro, redacta una ley agraria revolucionaria (expropiación de latifundios, reparto de tierras entre los labradores pobres...) que da a la publicidad antes de presentarla al Consejo de Ministros. Se produce una catástrofe: primero un eclipse, luego rayos, truenos, «el mundo se desquicia», incendio del palacio de Dióscoro con su gente dentro, que «van cayendo al suelo», y noche oscurísima en la que la pareja camina «hacia Occidente». La Aurora los guía a través de los campos hasta llegar a un pueblo y a una «feraz campiña». Es el idilio final, en el solsticio de verano.

### **Crítica, risa y utopía (a modo de conclusión)**

Empezaba este artículo refiriéndome a la búsqueda de la verdad en los orígenes de lo jocoserio literario y acabamos de ver en esta última alegoría cómica la confrontación explícita de la verdad y la mentira. Indagación de la verdad y combate contra la mentira implican una ética –palabra que también aparece aquí– y un compromiso. Para Galdós este compromiso significó dedicar toda su vida a la observación y análisis de la realidad, y a la elaboración de una estética idónea al propósito de mostrar los resultados de ese examen y de criticar lo malo, lo dañino que en él se descubría. De su investigación sociológica extrajo la idea nuclear para su criticismo, una idea doble: hay una corrupción colectiva producto de unas conductas individuales inmorales, y al mismo tiempo cada una de esas conductas, cada individuo, es un estado particular de la degradación social. Por tanto, su diagnóstico de la extrema desigualdad, de la injusticia, del atraso nacional, de las guerras civiles,

de las batallas ideológicas etc. es un diagnóstico moral o ético, no un diagnóstico fundamentado en alguna de las teorías filosófico-políticas de su época (liberalismo, utilitarismo, socialismo utópico, marxista...). En pleno período alfonsino ya no ve Galdós la solución –tal como de joven había creído– en el triunfo del liberalismo sobre el tradicionalismo, en el Gobierno de un partido progresista, en la República. La experiencia del fracaso republicano y el desarrollo político de la Restauración junto con la profundización en sus análisis sociales le llevan a pensar que la regeneración del país no cabe confiarla en la política, sino que pasa por la regeneración moral de los individuos. Me refiero al pensamiento del autor en el momento creativo; como bien sabemos, la praxis del ciudadano Galdós no fue apolítica<sup>23</sup>.

En su trayectoria literaria la posición del autor no es invariable. Hay una evolución, a la que el mismo Galdós se refirió, y que los estudiosos han explicado con las consagradas etapas (de tesis, naturalista, espiritualista, o conceptos similares). En mi sucinta exposición he tratado no sólo de explicar las formas de la risa y la crítica social en Galdós, sino también de mostrar su evolución novelística a la luz de esta relación. Para concluir, intentaré sintetizar los puntos esenciales de todo ello.

En las primeras obras el autor critica el tradicionalismo ideológico y político, así como la moral ultracatólica que lo acompaña, atacando con especial virulencia a los sacerdotes. La posición del autor es, pues, la de una conciencia anticlerical y liberal. Las categorías estéticas que elige son la parodia burlesca del discurso de los personajes criticados, su caricaturización y la ironía del narrador cuando habla de ellos o de su mundo.

La etapa intermedia es la de mayor criticismo, pues el autor descubre la *caquexia* social y recorre todas sus variantes o estados en los individuos. La crítica se efectúa desde una conciencia liberal progresista pero muy escéptica –continúa el anticlericalismo–. Hay un aumento considerable de la parodia del discurso ajeno y de la

---

23 A partir de *Electra* (1901) es una importante figura política. En 1907 es elegido diputado por Madrid del Partido Republicano. En 1910, diputado de la Conjunción Republicano-Socialista. En 1912 se adhiere al Partido Progresista. En 1914, diputado por Las Palmas del Partido Reformista. En 1917 preside la Liga Antigermanófila.

ironía narrativa, pero también de otras formas de grotesco (figuras del loco, del hombre inútil, *trickster*) y la introducción de la menipea.

La última etapa es la del criticismo utópico desde planteamientos social-cristianos. Continúa el anticlericalismo, pero a los curas oficiales, monjas y frailes regulares, se contraponen otros de cristianismo primitivo, que van por libre. Además de la parodia del discurso ajeno y de la ironía del narrador, hay un gran desarrollo del grotesco y de la menipea, junto con diversos elementos simbolistas y de fantasía. Aparece el idilio bucólico como forma artística y como realización de la utopía social.

La posición del autor, así pues, evoluciona. Al principio el enfoque es más ideológico-político-religioso; después, más moral. Lo que no cambia nunca es su antidogmatismo. Por eso la estética es serio-cómica, con una risa, como el bufón en la corte, que rebaja los momentos serios y modula el didactismo ético para que no se haga doctrina. El horizonte de este didactismo risueño, antidogmático, es la utopía del idilio social. Los héroes utópicos no fundan partidos políticos; fundan asilos singulares (*Pedro Minio*), monasterios laicos (*Ángel Guerra*), comunidades nuevas (*Halma, La razón de la sinrazón*).

Puede parecer demasiado simple o ingenuo hablar sólo de verdad y de humanidad. Gran parte de la crítica galdosiana ha valorado este idilio y este simbolismo del último Galdós como una disminución de su calidad crítica y estética. Sin embargo, en esta aparente simplicidad –tras una larga evolución– hay un pensamiento poderoso. Es el pensamiento que ha hecho avanzar la historia de la humanidad hacia estadios más próximos al ideal del bien, entendido este bien como un mundo de igualdad y felicidad. Y este pensamiento que recorre el *gran tiempo* sólo es posible con la risa profunda y regeneradora.

JUAN VARIAS GARCÍA

**Bibliografía**<sup>24</sup>

BAJTÍN, Mijaíl. (1982) *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.

BAJTÍN, Mijaíl. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid. Alianza Editorial.

BAJTÍN, Mijaíl. (2019) *La novela como género literario*. Edición e introducción de Luis Beltrán Almería. Traducción de Carlos Ginés Orta. Zaragoza. Editorial Universidad Nacional (Costa Rica) Prensas de la Universidad de Zaragoza. Real Sociedad Menéndez Pelayo.

BELTRÁN, Luis y VARIAS, Juan. (1991) «El discurso del personaje en la novela galdosiana». *Revista de Literatura*. LIII. 106. 513-533

BELTRÁN, Luis. (2002) *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona. Montesinos.

BELTRÁN, Luis. (2011) *Anatomía de la risa*. Universidad de Sonora. Ediciones Sin Nombre y Conacyt.

BELTRÁN, Luis. (2016) *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*. México. Ficticia.

BELTRÁN, Luis. (2018) «El grotesco, categoría estética». *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds) Madrid. Visor Libros. 1125-1139.

GILMAN, Stephen. (1985) *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Madrid. Taurus.

KAYSER, Wolfgang. (2010) *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid. Antonio Machado Libros.

MONTESINOS, José F. (1968) *Galdós*. Valencia. Castalia.

STERNE, Laurence. (1996) *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid. Cátedra.

TIERNO GALVÁN, Enrique (1952) «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi». *Revista de Estudios Políticos*. 42. 85-106.

---

<sup>24</sup> Nota: Todas las referencias de Galdós lo son a la obra correspondiente en la Biblioteca Virtual Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/>