

## LIBROS

### Galdós y los gochistas de 1868

¿Qué es exactamente un gochista? Al más simple nivel político, la respuesta parece muy fácil: es gochista aquel que se sitúa a la izquierda de la izquierda; pero si esto es así, la izquierda queda transformada, por obra y gracia del gochista, en un centro, o si se quiere, en un centro-izquierda. Esto explicaría, por ejemplo, el que la izquierda combatía con más ardor al gochismo que la misma derecha, ya que en este combate le va la vida a la izquierda en cuestión; a la derecha no, ya que continúa a la derecha, pero la izquierda, ¿dónde se queda la izquierda? ¿A la derecha de la nueva izquierda? Horror y confusión.

Era necesario este minuto preámbulo para entender, solamente en principio, las posiciones ideológicas y hasta políticas del por entonces primerizo novelista Benito Pérez Galdós.

La Revolución de 1868, como todas las revoluciones burguesas, parte de un malentendido esencial: la burguesía y el pueblo se alían para combatir un enemigo común: Antiguo Régimen, aristocracia, Iglesia, etcétera. El malentendido o la alianza es necesario, puesto que la burguesía necesita la fuerza del pueblo, de la masa si se quiere, para lograr sus fines; pero desde el momento en que el poder cae en manos de la burguesía, el malentendido desaparece, es decir, se transforma en una nueva lucha de clases (como se comprobó en el 48 francés, como no podía dejar de comprobarse en el 68 español). La Revolución es Prim, es el duque de

la Torre, y no Paúl y Angulo, y no las Juntas Revolucionarias, y no el campesino, y mucho menos el obrero.

Pérez Galdós empieza a novelar en 1870, y novela precisamente su propia época: *La Fontana de Oro*, fechada en diciembre del 70 y publicada quizá en los primeros meses del 71, intenta plantear los problemas del día, y no los problemas de 1821-1823, época en la que novelescamente transcurre la obra. El mismo autor así lo dice en su preámbulo: «Los hechos históricos o novelescos contados en este libro se refieren a uno de los períodos de turbación política y social más graves e interesantes en la gran época de reorganización que principió en 1812 y no parece próxima a terminar todavía. Mucho después de escrito este libro, pues sólo sus últimas páginas son posteriores a la Revolución de septiembre, me ha parecido de alguna oportunidad en los días que atravesamos, por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa; relación nacida, sin duda, de la semejanza que la crisis actual tiene con el memorable período de 1820-23. Esta es la principal de las razones que me han inducido a publicarlo».

Podríamos preguntarnos ahora en qué consistía esa semejanza a la que alude tan políticamente el autor. Si leemos la novela con ojos, digamos histórico-políticos, nos encontraremos en primer lugar con una recreación política (reuniones políticas, conspiraciones, provocaciones, etcétera). En *La Fontana*, novela y café exaltado, pululan los agitadores y los provocadores: se trata, como se trató históricamente, de acabar con un Régimen constitucional que era el escándalo de la Europa de entonces. El Rey (o como dice Galdós: «Fernando VII fue el monstruo más execrable que ha

abotado el derecho divino») trata por todos los medios de volver al absolutismo, para lo cual ataca a los liberales de dos maneras: desde fuera, intentando el cuartelazo salvador y después, como se vio, la invasión «liberadora», y desde dentro, enviando provocadores encargados de atizar el entusiasmo de los ya excesivamente entusiasmados exaltados. (Coletilla y el Doctrino, en la novela, cumplen esta función.)

La aventura novelesca, los amores de Lázaro y Clara, son sólo un pretexto (según se deduce de esta lectura política) para introducir al lector al mundo del ejemplo: el autor crea, además, un personaje clave, Bozmediano, aristócrata de familia, militar de carrera, noble de



carácter; Bozmediano salvará a la pareja, y Bozmediano (¿La voz que está en el medio?, ¿el justo medio?, ¿la moderación?) encarnará finalmente la posición política del autor: hay que evitar los excesos, hay que ser liberal, pero sin exaltación; hay que salvar la Constitución por encima de todo. Bozmediano, bizarro oficial, me parece una encarnación de Prim.

Podríamos concluir este apresurado resumen diciendo que para el autor de *La Fontana*, los gochistas del trienio liberal pusieron en peligro primero, y arruinaron después, la posibilidad de una España liberal y democrática.

Este juicio, que podrá parecer exagerado, se comprueba fácilmente con la lectura de la segunda larga novela de Pérez Galdós: la titula-

da *El audaz, Historia de un radical de antaño*, de 1871. Aquí, ya en el título, la palabra radical indica algo más que extremo, algo más que exagerado o exaltado; indica gochista y, como veremos, loco.

El audaz, Martín Martínez Muriel, ateo, revolucionario, agitador nato, es capaz de hacer la crítica del Antiguo Régimen (estamos en 1804) con toda la claridad de juicio que le presta el autor, pero no es capaz de hacer la Revolución. Martín es ya un personaje contradictorio, puesto que se enamora de Susana, la hija del conde de Cerezuelo, amor correspondido, pero amor imposible «clásicamente» hablando, y que acarreará la muerte por suicidio de Susana. Martín, ante

el universo que le rodea, sólo puede optar por la acción, y por la acción violenta: «Yo no puedo seguir más tiempo condenando con el pensamiento las miserias que veo; yo necesito destruir algo», dice el gochista de 1804.

Martín y los suyos organizan una Junta Revolucionaria, un auténtico Comité de Salvación Pública, al estilo francés, y se lanza a la calle en la mismísima ciudad de Toledo. Y en este punto interviene la visión pesimista o clarividentemente burguesa del autor: el pueblo toledano sigue en un primer momento a los revolucionarios, pero hasta que un fraile comience a gritar: «¡Van a robar la Santa Iglesia, van a llevarse a la Virgen del Sagrario, van a degollar a los frailes y al santo Clero! ¡Mueran esos

bandoleros!», para que el pueblo se revuelva contra Muriel y los suyos.

Un entendido diría en este momento que la reacción del pueblo toledano es natural, que no poseía conciencia política, que las condiciones objetivas no existían, etcétera, etcétera.

Pero lo más importante para este lector (al que invito a una lectura política) consiste en comprobar cómo una vez más el autor intenta ejemplarizar políticamente. En plena acción (seguimos anclados en esta noche toledana de la revolución fallida) Muriel, sin que el lector sepa muy bien por qué, se vuelve loco e incita a matar y a quemar («¡Matad, matad sin piedad!») y «¡Benditas llamas: rociad, rociad con fuego, lavad sin cesar esta gran mancha, llevando hasta el cielo el calor de la tierra!».

El capítulo (XXVIII) acaba con la transformación de Muriel: el radical, el audaz, se convierte en dictador («¡Matad sin cesar! ¡Yo soy el dictador! ¡Oh, cuánto odio esta noche!»), y el dictador tiene un nombre: Robespierre.

El final de la novela, para empezar, no tiene nada que ver con la novela (aunque políticamente es lo más coherente de la obra); el autor concluye llevando al lector al manicomio para mostrarle tres enjaulados: tres locos que se creen, respectivamente, Saint-Just, Napoleón y Robespierre. El llamado Saint-Just ya había aparecido en la obra, y aparecido como loco; Robespierre, ya sabemos que es el final de Muriel; en cuanto a Napoleón, el autor ha echado mano de otro personaje, de Rotondo, que ni es revolucionario ni siquiera claramente liberal, pero es claro (políticamente claro) que Galdós necesitaba completar el triunvirato porque necesitaba ejemplarizar: Robespierre y Saint-Just, ala izquierda de la Re-

volución Francesa, ala gochista, puesto que intentaban ir mucho más allá que los burgueses revolucionarios, constituyeron un peligro para la Revolución, y como tal peligro, fueron eliminados; pero su juego izquierdista desniveló la estructura revolucionaria y originó la elevación antidemocrática de Napoleón.

Pérez Galdós, que había puesto en guardia a sus contemporáneos sobre los peligros de la provocación izquierdista con su *Fontana de Oro*, remata con *El audaz* su lección ejemplarizadora: la Revolución no puede hacerse con el pueblo, porque el pueblo, Toledo, preferirá a sus señores de siempre; aún más, la Revolución popular sólo puede llevar al asesinato, al incendio, a la crueldad en suma, y como resultado de todo, a la dictadura. Los burgueses revolucionarios de 1868 deben tener cuidado, no solamente con los gochistas como Muriel, sino, y sobre todo, con los dictadores como Robespierre, como Saint-Just.

De 1871, fecha de *El audaz*, hasta 1876, fecha de *Doña Perfecta*, Pérez Galdós deja a un lado los ataques al gochismo y se va a dedicar a la denuncia del Antiguo Régimen; no es una vuelta atrás, es pura y simplemente que en 1876 ya no había peligro izquierdista, y si peligro de perder lo poco que la burguesía había ganado en 1868.

Sé muy bien que todo cuanto queda escrito necesitaría cuando menos de un aparato crítico, de citas sobre todo; pero mi intento no ha consistido en demostrar, sino en intentar una lectura política de las dos primeras novelas de Pérez Galdós; por ello he dejado fuera de mis páginas mucho y bueno que se encuentra en estas dos novelas.

Y después de todo, ¿de qué nos puede servir leer una novela, si la novela no novela nuestro tiempo? Llamar

gochistas a los exaltados de 1820 o los audaces de 1804 puede parecer a primera vista exagerado; aún más, puede parecer una interpolación histórica. Pero, ¿y si planteamos el programa de otra manera? ¿Y si pensamos que gracias al gochismo, concepto actual, hemos podido comprender un poco mejor dos novelas del XIX?

Pérez Galdós, como novelista revolucionario del 68, combatió al gochismo; el que este gochismo combatido y atacado por Galdós consistiera, después de todo, en un gochismo intelectual indica, entre otras cosas, que Pérez Galdós ignoró, como lo ignoraron todos los novelistas del 68, el izquierdismo campesino y obrero; el otro gochismo, que, anarquista y socialista, acabaría por protagonizar —o al menos pedir un papel— los finales del siglo XIX. ■ JUAN IGNACIO FERRERAS.

## El espacio vacío

Conocida es la fuerte personalidad de Peter Brook dentro del teatro moderno. Sus puestas en escena de Shakespeare figuran a la cabeza del teatro europeo, sin que su estrecha vinculación al gran dramaturgo nacional le haya apartado —antes al contrario— de las preguntas más inconformistas que el teatro se hace sobre su actual situación. En cierto modo, el hecho de que Brook sea el «mejor» director de la obra de Shakespeare, que, por tanto, conoce profundamente, y, al mismo tiempo, uno de los más serios investigadores de la expresión escénica y de los límites que hoy padece, podría ser un buen punto de partida contra ciertas esquematizaciones seudorrevolucionarias o ultratradicionalistas del proceso teatral. También la curiosidad por todas las propuestas serias, su conocimiento de Stanislavsky, de Meyerhold, de Brecht, de Ar-

taud o de Grotowsky —ampliamente citados en el libro que nos ocupa— debiera hacer pensar a quienes ven ambigüedad y diletantismo en todo lo que no sea quedarse a una sola carta.

Creo que este es un aspecto esencial del texto que acaba de lanzar Ediciones Península, dentro de la Colección de Bolsillo sostenida por ocho firmas barcelonesas. Lo cual no significa que nos encontremos ante un teórico y un creador teatral simplemente ecléctico —el mismo cuestiona el valor de esa posición al referirse al «Living», sino ante quien se resiste a una actitud encasilladora que bien podría colocarse entre los males del teatro moderno. «Hay un desafío a todos los teatros del mundo que aún no han comenzado a enfrentarse a los movimientos de nuestro tiempo, para que se sauren de Brecht, para que estudien al Berliner Ensemble, y vean todas las facetas de la sociedad que no han tenido cabida en sus aislados escenarios. Del mismo modo, hay un desafío al Berliner Ensemble y a sus seguidores para que reconsideren su actitud con respecto a las tinieblas del individuo. Esta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowsky, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto donde trabajamos. ¿Cuál es nuestro propósito, ahora, en relación con las gentes que encontramos cada día? ¿Necesitamos liberación? ¿De qué? ¿En qué manera?».

Yo creo que en estas breves líneas está la base del pensamiento de Brook. Sus innumerables montajes y experimentaciones serían parte de la respuesta que anda buscando. Y digo parte, porque desde la contemplación del teatro como un hecho vivo, en permanente transformación y ligado a las condiciones precisas en que se produce, la investigación, la pregunta, es



Peter Brook.

un elemento de su misma naturaleza.

Divide Brook el libro en cuatro capítulos, que titula: «El teatro mortal», «El teatro sagrado», «El teatro toscano» y «El teatro inmediato». El primero es una consideración sobre la decadencia del teatro cotidiano, prisionero de formas que han perdido su sentido. La idea de Brook al respecto, com-

partida por otros hombres de teatro, sería que calificamos de tal a una herencia, las más de las veces anacrónica y no ajustada a las exigencias de nuestra sociedad y nuestra época. A lo mejor hace falta inventar otra palabra, como hizo Unamuno cuando llamó Nivola a su «Niebla». El problema estaría —y esa es la pregunta que impulsa la meditación de Brook— en analizar las distintas propuestas que en los últimos años se han alzado contra la «teatralidad» estereotipada, es decir, contra el «Teatro mortal». El segundo capítulo es una reflexión sobre los espectáculos o ceremonias que hacen «visible lo invisible». El nombre de Artaud es quizá el centro de la meditación, cosa completamente lógica si pensamos que Brook dedicó algún tiempo, marginalmente a su trabajo en la Royal Shakes-

peare Company, a la creación y experimentación del teatro de la crueldad. La obra de Merce Cunningham, discípulo de Martha Graham y vanguardia de la danza moderna, los trabajos de Grotowsky y los textos de Samuel Beckett, son también examinados a la luz de este teatro ceremonial o sagrado. En el capítulo del «Teatro toscano» entrarían todos los problemas estilísticos del teatro popular, del teatro nacido en cualquier parte, agresivo, espeso, cargado de vida, alimentado por la claridad de su lenguaje y por su fácil proyección sobre el público. De algún modo este teatro popular, abierto a la observación y a la crítica de los comportamientos, parecería oponerse —y de hecho se opondría en muchas ocasiones— al teatro sagrado, a la ceremonia encaminada a hacer presente lo invisible. Para Brook

esta dicotomía debería superarse. Por eso, los dos desafíos de que habla en el párrafo antes transcrito: al Berliner y a sus seguidores, es decir, a los que tienen los ojos exclusivamente puestos en las relaciones sociales, les plantea la necesidad de afrontar ciertas «tinieblas del individuo», no agotadas en la conocida fórmula brechtiana de que «el ser determina el pensamiento». A quienes, en cambio, olvidan el aquí y el ahora, les pide lo contrario...

El cuarto y último capítulo lo dedica Brook a resumir sus experiencias concretas con autores, escenógrafos, actores, críticos y públicos. Se esboza aquí una crítica global del hecho teatral contemporáneo, señalando aquellos puntos claramente conflictivos; otros que se prestan a confusión y otros decididamente deficitarios.

Quiero señalar, al margen del interés del libro, la presencia de un desconcertante problema de traducción. Comienza en la página 103, cuando, refiriéndonos a Brecht, se lee: «Recordemos, por ejemplo, la palabra que introdujo en nuestro vocabulario: alienación». Luego, a lo largo de muchas páginas, el término alienación sigue apareciendo usurpando el de distanciamiento. Y, así, se dice: «...Brecht introdujo la idea de alienación, ya que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. Por encima de todo, la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve».

La confusión es tan obvia que resulta inocente, a menos que el libro caiga en manos de quien ande buscando primerísimas luces.

El problema consiste en que el término «Verfremdung» ha sido traducido en Inglaterra por el de «alienation» (en su acepción de

## GALICIA: LA MUERTE DE BOUZA-BREY

La muerte reciente, en Santiago, de don Fermin Bouza-Brey y Trillo, de algún modo sume a Galicia en una orfandad cultural incómoda. Laborioso prehistoriador, poeta esplendoroso, etnógrafo, historiador, arqueólogo y epigrafista, había abierto un eficaz camino investigador, partiendo casi siempre de los nada fáciles supuestos de la iniciativa privada. A Bouza-Brey le interesaban muy variadas y universalizadoras facetas de Galicia, y a ellas dedicó, durante los setenta y dos años de su vida, una intensa atención descubridora.

El pasado prehistórico gallego le preocupó especialmente. Desde su cargo de director de la Sección de Arqueología del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (del CSIC), del que antes fue fundador, se preocupó de llegar a diversos lugares de la geografía gallega en busca de los restos prehistóricos que antes imaginaba. Y lo que tal vez sea todavía más importante: tuvo buen cuidado de formar un equipo de colaboradores que ha empezado ya a rendir frutos. Ellos serán ahora los que harán más llevadera la orfandad que su muerte deja a Galicia.

Bouza-Brey nació en Ponteareas el 31 de mayo de 1901. Vivió toda su vida en Galicia, en Vilagarcía de Arousa y en Santiago. Estudió Derecho y Filosofía. Era doctor por la Universidad de Madrid y

desempeñó durante algún tiempo la docencia en la Universidad de Santiago, de la que permaneció, sin embargo, inexplicablemente alejado durante los años en que la formación de investigadores gallegos era necesaria de manera muy especial. Miembro numerario de la Academia Gallega, correspondiente de la de Bellas Artes y San Fernando, y de numerosas sociedades de Historia españolas, portuguesas y de otros países. Hace pocos meses había sido encargado por la «Gran Enciclopedia Gallega» de la jefatura de su sección de Arqueología y Folklore y de la redacción de un número especial sobre Santiago, tareas que deja inconclusas, entre otras tan importantes como su esperado estudio sobre la vida de Rosalía de Castro, el tomo cuarto de la «Historia de Galiza», que, dirigida por Otero Pedrayo, se viene publicando en Buenos Aires desde 1962, y un extenso estudio de una comarca pontevedresa que realizaba en colaboración con Filgueira Valverde.

Galicia pierde con él a uno de sus más prestigiosos y estimados eruditos. A uno de los más valiosos trabajadores de su cultura. Las rias compostelanas no volverán a ver a quien fue uno de sus más asiduos y populares paseantes, porque también esta lección humanizada de estudioso vivo dio la figura inolvidable de don Fermin. ■

PERFECTO C. MURUAIS.