



M^a del Prado Escobar Bonilla

Galdós o el arte de narrar

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

M^a del Prado Escobar Bonilla

Galdós o el arte de narrar

Prólogo

He reunido en este volumen unos cuantos trabajos en torno a la narrativa de Galdós -más concretamente, en torno a algunas de las obras agrupadas por el propio autor bajo el epígrafe de Novelas españolas contemporáneas- los cuales comparten, a pesar de lo disperso de su asunto, determinadas perspectivas críticas que les confieren, o al menos así lo espero, cierta coherencia y permiten que se los agrupe bajo un título común.

Cuando me dispuse a buscar este, el título adecuado al contenido de las páginas que siguen, tenía claro que habría de referirse al arte del novelista, es decir, a las diversas facetas de su oficio, a las estrategias narrativas detectables en su obra, pues todos los trabajos aquí incluidos se interesan de una u otra manera por tales cuestiones.

Al fin y al cabo el nombre del ilustre canario sigue vigente debido a su maestría como autor de novelas; si don Benito no hubiera sido un fabulador extraordinario, si no hubiera -8- creado personajes inolvidables y no hubiera sabido contar convincentemente las historias de todos ellos, a nadie se le hubiera ocurrido averiguar en qué calle nació, cuáles fueron sus ideas políticas o cuántas amantes tuvo. Porque en definitiva, el escritor Benito Pérez Galdós murió el 4 de enero de 1920, pero los mundos de ficción que sus textos han erigido vivirán para siempre en la imaginación de las sucesivas promociones de lectores que se acercan a su obra; no es de extrañar por tanto que me importe mucho más estudiar los materiales y las técnicas que han permitido armar tan duraderos artefactos, que escudriñar los pormenores de la poco apasionante biografía de un señor enterrado hace ya tantos años.

Quede claro en fin que la conjunción «o» vale en el epígrafe que encabeza esta serie de apuntes para enlazar términos equivalentes, pues en mi sentir decir «Galdós» es como referirse por antonomasia al arte de la narración. Me atrae además la similitud sintáctica entre el título elegido y otros que campean al frente de muchos relatos folletinescos -por ejemplo María o la hija de mi jornalero, Matilde o las Cruzadas, Ana o el amor triunfante, etc.- por ello sería muy gratificante que el haber bautizado así mi trabajo se interpretara como un homenaje mínimo al escritor, que con tanta inteligencia supo divertir a los lectores parodiando aquellos novelones decimonónicos.

Las páginas que siguen no pretenden abrir caminos nuevos a la investigación galdosiana, ni aplican métodos analíticos revolucionarios al estudio de las obras aquí examinadas; -9- es posible con todo que resulten útiles para los estudiantes, que encontrarán en ellas unas

cuantas observaciones suficientemente sistemáticas sobre el arte de Pérez Galdós, y también, espero, una incitación a la lectura reflexiva de sus novelas.

Es menester advertir por último que las citas de las obras del corpus galdosiano aquí estudiado proceden de las Obras completas, concretamente de los tres volúmenes de Novelas, Madrid, Aguilar, primera edición, tercera reimpresión, 1981, para el primer tomo; primera edición, quinta reimpresión, 1990, para el segundo; primera edición, tercera reimpresión, 1982, para el tercero. Por ello, en el texto se indican sólo las iniciales de cada título seguidas de la referencias, al volumen (en romanos) y a la página correspondientes. Bien es verdad que, de algunas de las novelas mencionadas en el trabajo, existen ya ediciones más fiables que la de Aguilar; pero la necesidad de unificar las referencias y de no recargar en exceso con notas aclaratorias un trabajo tan modesto como el presente, ha aconsejado la utilización de esta.

-10- -11-

La narrativa galdosiana y la crítica

Antes de presentar los trabajos sobre diferentes aspectos del arte narrativo galdosiano que componen este volumen, se hace necesaria una introducción que centre la obra del autor en su época y revise, siquiera someramente, los muy variados enfoques críticos que su estudio ha venido suscitando a través del tiempo. Esta pretensión -en apariencia de tan fácil cumplimiento- encierra sin embargo alguna dificultad, porque la copiosísima producción galdosiana fue componiéndose a lo largo de medio siglo; por consiguiente los textos que la integran presentan una gran diversidad, puesto que en ellos se traslucen las huellas de las sucesivas tendencias culturales y modas literarias que, a través de tan dilatado periodo, lograron atraer la atención siempre vigilante del novelista. De manera análoga las opiniones acerca de este inmenso corpus narrativo han variado en función de las perspectivas cambiantes, que la crítica ha ido adoptando -12- durante los ciento y pico años transcurridos desde la publicación de La fontana de oro (1868) hasta hoy.

Cuando el joven Galdós empieza su tarea de narrador, la novela -que desde los primeros años del siglo gozaba del favor de los lectores- había visto crecer espectacularmente el público a que se destinaba y había pasado a ser

el instrumento de la educación -y de la ineducación- del pueblo. Género minoritario [...] en sus más refinadas manifestaciones y popular en las más bajas como el folletín o las novelas eróticas a lo Pigault-Lebrun o a lo Paul de Kock, se impuso rotundamente

(Baquero, 55).

Convencido pues de la labor pedagógica que mediante la novela podría realizarse, acomete el autor canario su tarea con la cual se propone, ya desde el comienzo, dos objetivos igualmente importantes: por una parte, «alumbrar la conciencia histórica del español, servirle de guía» proporcionándole respuesta «a la pregunta: ¿cómo es España?». (Casalduero, 45); por otra, reformar la narrativa española y educar estéticamente al lector ridiculizando los estereotipos y truculencias de que estaban plagadas las novelas por entregas. A este respecto, ya en 1870, a los pocos años de iniciar su labor literaria, explicaba el escritor dónde había de buscarse la causa de la escasa calidad de la novela española:

-13- El público ha dicho, «Quiero traidores pálidos... modistas angelicales... meretrices con aureola...» y le han dado todo eso. Se lo han dado sin esfuerzo, porque esas máquinas se forjan con asombrosa facilidad por cualquiera que haya leído una novela de Dumas y otra de Soulié

(Pérez Galdós, 1990, 107).

Galdós nunca perdió de vista, a través del prolongado periodo por el que discurre su producción, la doble finalidad con que, según se ha indicado, concebía su creación; sin embargo la crítica ha solido insistir mucho más en la indagación del primero de ambos fines, mientras que hasta tiempos relativamente recientes apenas si se ha destacado el esfuerzo continuo del escritor para regenerar artísticamente la novela española, cuidando de no ahuyentar a «un público acostumbrado a leer en clave romántica». (Tarrío, 24).

La fuerte ideologización que empapaba tosías las manifestaciones de la vida intelectual española en torno a mil ochocientos setenta tuvo en las novelas, que entonces se publicaron un foro verdaderamente privilegiado; y así a lo largo de aquellos años fueron apareciendo numerosas obras de tendencia -según expresión de la época- en las cuales el acontecer novelesco y los personajes ficticios están supeditados a la intencionalidad docente de los autores, quienes conciben su arte como defensa de determinadas tesis.

La crítica tomó partido enseguida elogiando o denigrando las novelas, más en función de la ideología en ellas mantenida -14- que como consecuencia de los méritos o fallos literarios, que sus páginas encerraran. En los periódicos del momento la polémica entre conservadores y liberales se trasladó a la crítica literaria, de suerte que los intelectuales krausistas alababan el mensaje progresista y tolerante bien patente en los grandes relatos galdosianos de aquella década -Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch- mientras que los críticos tradicionalistas basaban en estos mismos motivos sus censuras al autor.

El siguiente decenio estuvo marcado por el apogeo del naturalismo y el progresivo retroceso de la novela dualista, que hasta entonces se había venido cultivando, gracias al

interés que despertaron las propuestas de una novela experimental acorde con el método y las técnicas que Zola había preconizado en la literatura francesa.

Aunque antes de 1880 ya habían aparecido en la prensa española algunas referencias a la nueva escuela, se puede decir que este año marcó el definitivo despegue de la misma. Los partidarios de las novedades volvían los ojos, una vez más, a Francia y procuraban aclimatar las teorías y métodos del fundador del naturalismo a la narrativa española; en tanto que desde los periódicos conservadores llovían anatemas contra tales pretensiones.

En líneas generales se puede asegurar que en la desigual aceptación del naturalismo por parte de los intelectuales españoles, debió de contar el factor generacional casi con más fuerza que el ideológico, pues ninguno de los más conocidos adalides de las recientes tendencias -Clarín, Pardo -15- Bazán, Palacio Valdés, Ortega Munilla- llegaba entonces a los treinta años. Por el contrario los detractores de la nueva escuela (salvo Menéndez Pelayo que sí era muy joven), rondaban la cincuentena -Alarcón, Pereda- o llegaban casi a los sesenta años como don Juan Valera.

No es de extrañar por tanto que aquellos naturalistas de la primera hora se sintieran muy halagados al contar entre sus filas con la presencia de Galdós, unos diez años mayor que cualquiera de ellos y escritor ya muy conocido a la sazón. Así lo proclamó orgullosamente el joven Leopoldo Alas:

Para fortuna del naturalismo, el único de los grandes novelistas que sin rebozo se declara valientemente su partidario es el mejor de todos, Benito Pérez Galdós. Bien se puede decir que no hay más que un novelista que siga por completo las nuevas tendencias del arte, pero este vale por todos juntos

(Clarín, 347).

Escribió Clarín las palabras arriba transcritas, cuando ya se había publicado *La desheredada*, con la que Galdós -estimulado sin duda por las propuestas zolianas- inauguraba una nueva etapa en su narrativa.

Habían cambiado pues los términos de la polémica, aunque esta subsistía más encarnizada si cabe: ahora el caballo de batalla era el naturalismo y, mientras unos autores elogiaban la modernidad y la audacia de las novelas que -16- seguían la nueva moda, otros fustigaban con dureza la inmoralidad de las mismas o su complacencia en la descripción de los aspectos más repulsivos de la realidad; no obstante seguían siendo la ideología subyacente en estas obras y sus implicaciones sociológicas las cuestiones que de veras interesaban tanto a los partidarios como a los detractores de aquella escuela.

En tal contexto pues, las novelas de Galdós solían ponderarse en función de la fidelidad al natural con que estaban presentados los ambientes o de la verdad psicológica que rezumaban los caracteres de sus personajes; en cambio apenas se reparaba en las estrategias

narrativas presentes en la escritura y encaminadas a configurar el texto, pues -según la opinión más común por aquellos años- los rasgos que ponen en evidencia la índole ficticia del relato constituían los elementos más superficiales de aquel y, en consecuencia, los frenos dignos de consideración y análisis.

En los últimos años del siglo XIX el naturalismo ya declinando; se advierte cómo los narradores más inquietos y exigentes buscan nuevos horizontes artísticos. También las ficciones que Galdós publica a partir de 1889 evidencian la sintonía del autor con los tiempos nuevos y en ellas se refleja de mil formas distintas lo que se ha dado en llamar la crisis de fin de siglo. En líneas generales, la crítica ejercida por los autores de la generación modernista -sobre todo cuando ya habían alcanzado la madurez- acerca de la obra galdosiana fue bastante negativa y no poco injusta; en cambio, -17- otros intelectuales algo más jóvenes, como Pérez de Ayala, Marañón, Gómez de Baquero y Rafael Altamira, alabaron sin reservas la producción del novelista; ahora bien, tanto las censuras como los elogios se hacen desde una perspectiva predominantemente ideológica, pues en ellos se subraya sobre todo la mayor o menor eficacia y radicalidad de las denuncias, que sobre la doliente realidad española podían leerse en los textos galdosianos.

Las reticencias que los integrantes de la llamada generación del 98, primero y después Ortega mostraron ante la narrativa del autor canario lograron que -en torno al tercer decenio del siglo XX- la crítica mejor informada la considerara como algo ya obsoleto, poco acorde con el refinamiento que entonces parecía demandar el gusto de los intelectuales irás avanzados.

A raíz del centenario del nacimiento de Pérez Galdós se inició la revisión crítica de su producción, tarea emprendida por varios investigadores españoles exiliados -Joaquín Casaldueño, Ángel del Río, José Fernández Montesinos, entre los más conocidos- que pronto despertó el interés de otros muchos estudiosos extranjeros como Pattison, Hinterhäuser y tantos más. Todos ellos se interesan en primer lugar por la significación de la obra galdosiana, por su eficacia pedagógica y por la veracidad del retrato de la sociedad decimonónica que sus páginas trazan, en tanto que las observaciones acerca de las técnicas usadas por el novelista al confeccionar sus textos suelen ocupar un lugar secundario en los trabajos de estos críticos.

-18-

Algún tiempo después sin embargo, la labor investigadora de Francisco Ayala, Stephen Gilman y Ricardo Gullón entre otros, fue orientándose primordialmente hacia el estudio del texto en sí mismo y hacia las estrategias narrativas en él observables, mientras que los asuntos referentes a la biografía o al pensamiento político de Galdós quedaban relativamente olvidados.

El cambio de enfoque experimentado por la crítica galdosiana debe inscribirse en un panorama más amplio de novedades, que entre nosotros se ha generalizado a partir de los años setenta; poco a poco en efecto, a medida que trabajos como los de Bajtin, Booth, Barthes, Kristeva, Genette, etc., iban dándose a conocer, se recalca de mil maneras la importancia del texto y se procuraba centrar la investigación literaria en el análisis del mismo.

En fin, hoy día se puede decir que el número de los galdosistas es casi infinito, de modo que se hace necesaria una clasificación de las diversas perspectivas críticas desde las cuales todos y cada uno de ellos realizan sus trabajos respectivos. El profesor Kronik ha sabido sintetizar certeramente tan compleja cuestión:

Un repaso de la bibliografía crítica sobre Galdós revela dos líneas generales, dos grandes divisiones en el carácter de las investigaciones que se dedican a Galdós hoy en día. [...] Dentro de las dos orientaciones -histórica, biográfica, documental, positivista, la una; formal, estructural, analítica, logocéntrica la -19- otra; la una centrada en el autor y sus contextos; la otra en el texto literario y su constitución lingüística- se manifiesta una gran variedad de metas y métodos investigativos.

(Kronik, 393).

Los investigadores que intentan aplicar un análisis de carácter intrínseco al estudio de la narrativa galdosiana se enfrentan a la opinión de aquellos críticos que advierten la incongruencia y el anacronismo de tal pretensión, por cuanto se trata de la obra de un autor confesadamente realista, para quien el arte de componer una novela consistía «en reproducir los caracteres humanos [...] todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia». (Pérez Galdós, 1897, 9).

Sin embargo, no se puede soslayar la evidencia de que el mismo Galdós -tan partidario en sus opiniones teóricas de una escritura transparente que deje ver a su través la realidad social- emplea con indudable fruición tácticas muy variadas tendentes a realzar la ficcionalidad de sus novelas; por ello resulta del todo pertinente una perspectiva crítica que, como la adoptada en los siguientes capítulos, esté encaminada a revelar algunas de estas estrategias narrativas.

-20-

Obras citadas en este capítulo

LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», Galdós, novelista, Barcelona, PPU. 1991.

BAQUERO, M., «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX». en Historia general de las literaturas hispánicas vol. V, Barcelona, Berna, 1956, pp. 33-136.

CASALDUERO, J., Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1963.

KRONIK, J. W., «¿Qué es un Galdós?», en Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. pp, 391-403.

PÉREZ GALDÓS. B., Ensayos de crítica literaria, Barcelona, ed. Laureano Bonet, Península, 1990.

«Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós» en Discursos leídos ante la Real Academia Española, Estudios y Tipografía de la viuda e hijos de Tello, Madrid, 1897.

TARRÍO. A., Lectura semiológica de «Fortunata y Jacinta», Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982.

Las Novelas Españolas Contemporáneas

Desde 1881, fecha de publicación de *La desheredada*, hasta 1897 en que aparecieron *Misericordia* y *El abuelo* se extiende la etapa más interesante de la creación galdosiana. A lo largo de estos años van viendo la luz los veinte títulos, que constituyen el conjunto de las Novelas españolas contemporáneas. Abandona el autor el relato de tendencia, que hasta entonces había venido cultivando y que le había deparado alguno de sus éxitos más resonantes o polémicos con novelas como *Doña Perfecta* y *Gloria* entre otras, para iniciar un tipo distinto de narrativa bastante cercano a la escuela naturalista. Los críticos más solventes de entonces saludaron el comienzo de esta nueva etapa en la producción del novelista. Uno de los primeros en pronunciarse al respecto fue Leopoldo Alas:

-22- Por eso considero que debe ser bendito y alabado el cambio que ha sufrido Galdós en su última novela *La desheredada* cuya primera parte acabo de leer, y me ha hecho ver bien claro que muchas de las doctrinas del naturalismo las ha tenido por buenas el autor y ha escrito según ellas y según los ejemplos de los naturalistas.

(Clarín, 87).

En medio de las opiniones que suscitó la obra recién editada, merecen mención aparte las de Giner de los Ríos, quien escribía entusiasmado en carta al novelista que «aquello» superaba con mucho a todo lo que había ido publicando hasta entonces: «Ahora es V. el autor de *La desheredada*. Ya esto es harina de otro costal». (Apud Montesinos, IX). Pérez Galdós mismo en su respuesta tantas veces citada a don Francisco, se mostraba de acuerdo

con la valoración que este había hecho de su novela y exponía los propósitos que le habían guiado al componerla:

Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino e inaugurar mi segunda o tercera manera como se dice de los pintores. Puse en ello especial empeño y desde que concluí el tomo lo tuve por superior a todo cuanto he hecho anteriormente.

(Apud Montesinos, IX).

El influjo que ejerció el naturalismo, tan en boga por aquellos años, sobre Galdós resulta innegable y, por supuesto, -23- muy provechoso para el progreso de su arte narrativo. En efecto, a partir de esta novela el escritor «va a prescindir de todas aquellas lentes que le impedían ver bien y le deformaban los personajes. Ya nunca habrá tesis extremosas ni aquellos tediosos discursos que tanto y tan inútilmente alargan novelas como La familia de León Roch». (Montesinos, X).

Ahora bien, aunque resulta evidente la influencia de Zola en las novelas de este periodo, es menester señalar asimismo que la adscripción de Galdós a la ortodoxia naturalista se vio atemperada en gran medida por algunas características muy personales, que confieren a su narrativa perfiles inconfundibles.

La continua presencia de un sentido del humor marcadamente cervantino en la escritura galdosiana constituye sin duda uno de esos rasgos diferenciales; otro -de idéntico origen- sería el muy consciente y muy funcional empleo de los más diversos tipos de transtextualidad que en ella se advierte. Habría que mencionar en fin, como ingrediente también importante en la configuración de estos textos, la presencia frecuentísima de ingeniosos juegos metaficcionales, que sorprenden al lector, estableciendo con él lazos de divertida complicidad que, desde luego, conculcan las prescripciones de objetividad y de imparcialidad a que debían ajustarse los narradores naturalistas.

Varios de los trabajos que aquí se incluyen, procuran desvelar tales estrategias en ciertas novelas del corpus que se ha acotado; antes sin embargo parece necesario analizar -24- otras tácticas de alcance más general, las cuales proporcionan unidad y coherencia al universo narrativo galdosiano, cuya clasificación por cierto debería replantearse con mayor rigor. En efecto, los apartados que el escritor estableciera cuando empezó a publicar sus Obras completas, han seguido manteniéndose sin mayores discusiones; de modo que se separa el mundo narrativo de los episodios del de las novelas y aun entre estas se distinguen las de la primera época frente a las contemporáneas. Probablemente habría de intentarse un estudio a fondo de la producción galdosiana en sus distintas etapas, sin atender a estas divisiones un tanto artificiales; con ello se advertiría cuán estrechas son las relaciones establecidas entre las obras de un periodo determinado -pertenecan o no al relato histórico- las cuales guardan entre sí tan fuertes analogías temáticas y técnicas que deberían estudiarse conjuntamente. Una vez expuesto lo anterior, habrá de añadirse enseguida que no es éste lugar oportuno para plantear complicados problemas de taxonomía, por lo cual los

capítulos que componen este volumen circunscriben su indagación al ámbito ficcional de las que su autor llamó Novelas españolas contemporáneas.

Tácticas de cohesión: ciclos narrativos

La obra narrativa de Galdós está estructurada orgánicamente, según advierte cualquier lector que frecuente con -25- cierta asiduidad el amplio universo imaginado por el novelista. Él mismo se encargó de indicar explícitamente tal circunstancia en lo que respecta a los Episodios Nacionales, organizando sus cuarenta y seis volúmenes en cinco series (la última de las cuales está compuesta sólo por seis relatos y no por diez como las otras cuatro); pero también en las novelas que aquí nos interesan, aunque no conste de forma expresa, se detecta la presencia de ciclos formados por un número variable de títulos para los que, sin embargo, no parece adecuado hablar de series al faltar la regularidad con que se agrupan los relatos históricos. De las veinte novelas que constituyen el conjunto de las contemporáneas, once -o tal vez doce según se explicará más adelante- pueden considerarse integradas en breves ciclos de dos, tres, o cuatro obras unidas entre sí por nexos de diversa naturaleza.

El doctor Centeno (1883), Tormento (1884) y La de Bringas, publicada también en el ochenta y cuatro, forman el primero de estos grupos de novelas. Los asuntos respectivos de las tres se sitúan en los últimos años del reinado de Isabel II, por lo cual la distancia temporal más larga dentro de este ciclo entre lo relatado y el momento en que se sitúa el acto de contar, es de veinte años. Efectivamente el narrador precisa -desde las primeras líneas de El doctor Centeno- la fecha en que empiezan a desarrollarse las andanzas de los personajes: el 10 de febrero de 1863. A partir de ese momento transcurre algo más de un año hasta que -con la muerte de Alejandro Miquis- se cierra el relato. La historia de Tormento se desenvuelve a lo largo de 1867, en tanto que la -26- acción de La de Bringas se supone ocurrida durante varios meses del año siguiente hasta concluir en septiembre del 68; coincide por tanto el tiempo de los imaginarios sucesos narrados en su texto, con el turbulento acontecer histórico que culminó en el destronamiento de la Reina.

Pero no es sólo el hecho de que las tres ficciones estén ambientadas en los amenes de aquel esperpéntico reinado lo que proporciona el lazo de unión entre ellas, sino que la relación se apoya también en algunos otros aspectos del discurso narrativo, señaladamente en la presencia de personajes comunes a lo largo de las páginas de todos los títulos del ciclo. Porque la causa desencadenante del escándalo que, al final de Tormento impide la boda de la protagonista, Amparo Sánchez Emperador, apodada Tormento, con el indiano Agustín Caballero es la revelación de los amoríos de aquella con el sacerdote Pedro Polo, asunto que deja entrever veladamente el narrador en las páginas de El doctor Centeno, pero que ya era agua pasada cuando reaparece la heroína tres años más tarde en la segunda entrega del ciclo. Por último la conexión entre Tormento y La de Bringas viene dada ante todo por la presencia de personajes comunes en sus respectivos mundos ficcionales; claro que en la segunda novela el narrador atrae la atención del lector hacia la señora de don Francisco Bringas, la cual ocupaba un lugar secundario en la anterior. Ya Montesinos explicaba,

aunque sin darle mayor importancia, sólo «porque tiene cierto interés [...] cómo se suceden estos dos libros»:

-27- Tormento es la novela de Amparo, con Rosalía Bringas tan metida en ella, que llega a avanzar al primer término. Al retirarse Amparo de la escena, Rosalía ya la ocupa toda. [...] Se diría que el autor va consiguiendo estas novelas por un procedimiento que no deja de asemejarse a ciertos logros del cinematógrafo. Todo consiste en variar el ángulo de la cámara. Todo personaje es un protagonista virtual; todo es cuestión de enfoque.

(Montesinos, 96).

Resulta patente asimismo la relación de sentido entre ambas obras, pues, si en la primera Rosalía había criticado llena de santa indignación a Amparo y a Agustín que iban a convivir sin casarse, en la siguiente se presenta la infidelidad de aquella intachable señora, quien recurre al adulterio para sufragar sus dispendios. Por otra parte, hace tiempo que la crítica ha advertido el paralelo indudablemente intencionado entre la peripecia vital de Rosalía y la de Isabel II.

En orden cronológico el siguiente conjunto de relatos, que presenta el corpus estudiado está compuesto por *La incógnita* y *Realidad*, publicadas en 1889. Evidentemente la relación entre ambos es muy estrecha, aunque de naturaleza diferente a la que se establece entre las tres obras que componen el ciclo ya estudiado; por ello conviene analizar -28- con algún detenimiento las peculiaridades de esta nueva familia de novelas.

Hasta el momento en los ejemplos aducidos la trabazón internovelesca radica en la relación que se establece entre ciertos elementos de sintaxis narrativa -discurso, personajes, cronología- de las obras examinadas, cada una de las cuales, por supuesto, relata una historia diferente; en cambio *La incógnita* y *Realidad* presentan al lector idéntica acción protagonizada por los mismos personajes. Así pues, la peculiar relación establecida entre ambos relatos se funda en la diferente perspectiva desde la que se ofrece al lector esta común materia novelesca a lo largo de cada uno de ellos.

La primera novela está constituida por las cartas que Manolo Infante escribe desde Madrid a su amigo Equis Equis residente en Orbajosa; en ellas se cuentan los acontecimientos ficcionales desde el punto de vista -lógicamente incompleto- de un narrador testigo, un «yo» espectador interesado de los mismos, que se afana en encontrarles sentido y en descubrir el misterio planteado la incógnita del título- cuya solución proporcionarán las páginas de *Realidad* novela dialogada, que da a los lectores la impresión de asistir a la acción sin la mediación de narrador alguno, gracias únicamente a los parlamentos de los personajes fielmente transmitidos. Como ya Infante se había encargado de describir el ambiente y de plantear el asunto con la eficaz introducción que suponen sus cartas, esta segunda novela puede prescindir de elementos accesorios y centrar la atención -29- en el conflicto interior de los protagonistas. Así lo expresa el sorprendido epistológrafo al final de *La incógnita*:

De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un ser para cuya creación me faltaban las fuerzas. Mas vienes tú con la otra mitad, o sea con el alma; a la verdad aparente [...] añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo.

(LI, II, 1218).

El propio Galdós explicó unos años después, en el prólogo a *El abuelo*, la segunda de sus novelas «habladas», los motivos que le habían llevado a utilizar el diálogo con el cual se consigue mejor «la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos [...] imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra [...]». (EA, III, 800).

También de 1889 data la primera de las novelas de Torquemada, tetralogía que se completa con *Torquemada en la cruz*, publicada en 1893, *Torquemada en el Purgatorio* del año siguiente y *Torquemada y San Pedro*, que vio la luz en 1895. Según se puede inferir de sus títulos, el nexo entre los cuatro relatos es el personaje central cuya vida y milagros van relatándose a lo largo de ellos.

Torquemada en la hoguera, que inicia el ciclo, es en rigor una novela corta en la cual reaparece un personaje ya conocido por los lectores gracias a sus ocasionales intervenciones -30- en algunos títulos anteriores de la producción galdosiana. Ahora el avaro don Francisco Torquemada ocupa el centro del relato en el que se le ve enfrentado a una dolorosa situación límite: la enfermedad y muerte de su hijo Valentín, presentada por el narrador como el castigo que merece el despiadado usurero. Así podían haber quedado las cosas, con el personaje recurrente del tacaño convertido en protagonista de una breve novela ejemplar, cuyo irónico final presenta a Torquemada quien, tras el entierro del niño, cierra un doloroso paréntesis de su existencia y reemprende sus negocios, «vuelve al logro», igual que el protagonista del *Beatus ille...* horaciano.

A la altura del año ochenta y nueve pues, esta obra suponía la culminación ficcional de la figura del avaro; pero un poco más tarde el autor reconsideró el potencial narrativo que todavía encerraba su personaje y fue añadiendo los otros títulos de la tetralogía, respecto de los cuales el primero parece una especie de proto-Torquemada, en el mismo sentido en que algunos cervantistas han hablado del proto-*Quijote* para aludir a los capítulos iniciales de la novela del siglo XVII, aquellos que narran la primera salida del hidalgo a quien todavía no acompaña Sancho Panza.

Las diferencias advertidas entre esta primera y las demás novelas en lo que respecta a su composición han llevado a Joaquín Casaldueiro a sostener que los tres últimos volúmenes «forman una novela completamente independiente de *Torquemada en la hoguera*» y añade para recalcar aún más su idea:

-31- Estos cuatro volúmenes forman dos novelas distintas, las cuales sólo tienen de común los elementos puramente externos -nombres, gestos, algunos hechos, algunos personajes, entre los cuales se encuentra el protagonista.

(Casalduero, 115).

La opinión más extendida prefiere, sin embargo, hablar de tetralogía incluyendo en el ciclo también la novelita primera, pues parece que los elementos comunes existentes en los cuatro relatos constituyen una atadura suficientemente sólida entre ellos, la cual resulta reforzada además por unas cuantas autorreferencias que, en el cuarto volumen de la serie, aluden a hechos y situaciones de *Torquemada en la hoguera*; así pues el narrador subraya de esta manera su voluntad de agrupar los cuatro textos en una unidad supranovelesca.

A lo largo de las otras tres extensas ficciones va desarrollándose ante la mirada del lector el irresistible ascenso del protagonista, que triunfa en los ambientes de las finanzas y de la política; todo ello se describe demoradamente en *Torquemada en la cruz* y aún con mayor detenimiento en la tercera novela, *Torquemada en el Purgatorio*. Ni que decir tiene que los trazos caricaturescos con que se han dibujado ciertos aspectos del carácter de don Francisco, se emplean también -y resultan todavía más feroces- en la pintura de los círculos sociales de la alta burguesía donde reciben y aplauden al encumbrado capitalista.

-32-

Torquemada y San Pedro en fin, transporta el tema del tacaño devenido financiero importantísimo, senador y marqués de San Eloy, a otra dimensión, pues el protagonista ya viejo y enfermo se empeña en asegurar su salvación eterna, como si se tratara de uno más de sus pingües negocios terrenales.

El último ciclo detectable en el corpus de las Novelas españolas contemporáneas podría considerarse integrado por los relatos *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*, si se atendiera a la coherencia de sentido advertible entre las tres obras. La publicación de todas ellas tuvo lugar en la segunda mitad de la última década del siglo, cuando -una vez superado el influjo naturalista- la narrativa empezaba a explorar terrenos nuevos y a interesarse sobre todo por la espiritualidad de los personajes. Así, las novelas del grupo que ahora se analiza presentan tres maneras diferentes de entender la caridad; a tal respecto pues, sí se puede hablar de un ciclo compuesto por todas ellas. En cambio si se busca un nexo más estrecho fundado en la cohesión entre sus respectivos mundos ficcionales, resulta evidente que sólo los dos títulos primeros pueden configurar una unidad orgánica supranovelesca.

Nazarín y *Halma* son dos novelas complementarias que están unidas en virtud de muy diversas relaciones, pero así y todo parece bastante impreciso referirse a la segunda como una mera continuación de la primera. Los acontecimientos narrados en *Nazarín* culminan con el prendimiento y la pasión de este otro Cristo que es el cura manchego, a quien llevan preso a Madrid, donde será sometido a juicio.

-33-

En la novela siguiente, varios personajes discuten apasionadamente acerca de la personalidad de don Nazario, mientras este permanece en la cárcel o en el hospital; luego doña Catalina condesa de Halma, se hace cargo del sacerdote, quien al final de la obra prodigará sus atinados consejos para reducir a términos de mayor autenticidad la peculiar fundación que esta señora pretendía llevar a cabo.

En otro orden de cosas resulta perceptible cómo ambas novelas proponen una especie de diálogo entre dos formas distintas de entender la santidad: el misticismo oriental, individualista y nómada encarnado por Nazarín frente a las ansias de fundar una comunidad organizada y sedentaria a que aspira doña Catalina. Muy significativamente insiste el narrador, cuando presenta al cura, en destacar su apariencia semítica, en expresivo contraste con los rasgos nórdicos como de pintura flamenca con que se describe a la protagonista del segundo relato. No parece demasiado aventurado suponer que, así como la traza del cura armoniza perfectamente con el tipo de misticismo oriental, itinerante y bíblico que este encarna, la figura inconfundiblemente europea de Halma podría suscitar la evocación del espíritu que animaba las fundaciones monásticas tan enraizadas en la cristiandad occidental desde sus orígenes altomedievales.

Aunque existen varias novelas más dentro del corpus acotado, en las cuales se detectan abundantes referencias que implican relación con otras ficciones del mismo, parece que sólo en los casos que se acaban de estudiar puede hablarse propiamente de ciclos novelescos.

-34-

Tácticas de cohesión: los personajes recurrentes

La necesidad de proporcionar al lector la impresión de que al abrir las páginas de una novela penetra, no ya en una realidad ficcional determinada, sino en un mundo narrativo más amplio, en donde se integran orgánicamente los diferentes textos de este corpus, llevó a Galdós a emplear otra táctica muy relacionada con la analizada en el apartado anterior, que consiste en la frecuente reaparición de determinados personajes en varios relatos.

Para este tipo de obras -creadas con arreglo a la poética del realismo-naturalismo, que aspiraban a presentar en sus páginas simplemente una tranche de vie y blasonaban de reflejar en ellas la realidad social sin artificio alguno- resultaba muy útil tal procedimiento, pues con él se intentaba reproducir la índole aleatoria que revisten las relaciones interpersonales en el mundo extraliterario. Ricardo Gullón explica el origen de tal estrategia narrativa así como las consecuencias que para la novela se derivan de su uso:

A Balzac le debe una idea interesante: el retorno de ciertos personajes que, como en La comedia humana, reaparecen de un libro a otro para producir la impresión de mundo propio y autosuficiente, de un mundo en donde el personaje no vive limitado a un círculo reducido,

sino que, en determinadas circunstancias, participa de los acontecimientos como comparsa y figura secundaria, para en otra novela adelantarse al -35- primer plano y ser parte importante de la narración.

(Gullón, 18).

Buena muestra del referido artificio ofrece el caso del usurero Torquemada quien, tras sendas apariciones fugaces en *El doctor Centeno* y en *La de Bringas*, y después de desempeñar un papel algo más importante en *Fortunata y Jacinta*, llegará a protagonizar la tetralogía a la que se aludió más arriba. En el mismo sentido de creciente protagonismo se mueve también la trayectoria de don Ramón de Villaamil, figura grotesca y doliente apenas entrevista en algún pasaje de *Fortunata y Jacinta* (1887), que un año más tarde ocupará el centro de *Miau*; camino análogo recorre Amparo Sánchez Emperador, convertida en la protagonista de *Tormento*, tras haber desempeñado un papel secundario en *El doctor Centeno*.

Pero el tránsito al que alude Gullón se realiza asimismo en sentido contrario, de suerte que en ocasiones tropieza el lector con algunos habitantes de este peculiar universo de ficción, cuya importancia va menguando desde un título determinado a otro posterior. Así Isidora Rufete, que protagoniza *La desheredada*, interviene en un breve episodio de *Torquemada* en la hoguera, publicada ocho años más tarde. Algo parecido le ocurre a Augusta Cisneros, figura de gran relevancia en *La incógnita* y en *Realidad* (1889), quien reaparecerá después fugazmente en las páginas de *Torquemada* y *San Pedro* (1895).

-36-

Cabría por último una tercera categoría de personajes recurrentes constituida por aquellos que intervienen con gran frecuencia en distintas obras y que, sin embargo, no llegan en ninguna de ellas a ostentar los honores del protagonismo. Este grupo presenta bastante variedad de modo que algunas de las figuras incluidas en él están bien individualizadas, mientras que otras son apenas un nombre, mencionado solamente a fin de proporcionar al lector cierta sensación de familiaridad en el momento de aventurarse en las páginas de una nueva novela, porque desde luego «el encuentro del lector con vidas ya conocidas puede compararse con ese alivio que siente uno al encontrarse alguna cara familiar al entrar en una reunión numerosas». (Gilman, 135).

Indudablemente el procedimiento ofrece también algunos peligros consistentes por lo común en ciertos anacronismos, que se originan porque el tiempo narrativo, ese tiempo creado en el interior de los relatos, no siempre progresa en el mismo sentido en que Pérez Galdós iba publicando los diferentes títulos de su producción.

Eso es lo que ocurre con el tratamiento que recibe la figura de Arnaiz, a quien en *Lo prohibido*, aparecida en 1885, el narrador autobiográfico llama «patriarca del comercio de Madrid», (LP, II, 362) y presenta como asiduo contertulio de las reuniones en casa de Cristóbal Medina que, según la cronología interna de la obra, venían celebrándose a lo

largo del invierno del año ochenta y cuatro. En 1886 y 1887 se publicaron respectivamente cada uno de los dos volúmenes de Fortunata y Jacinta, cuya acción está -37- ambientada en un periodo histórico que abarca desde fines de 1869 hasta la primavera del setenta y seis; pues bien, la protagonista de la gran novela una tarde de mayo de 1875 contempla el entierro de aquel mismo personaje (FJ, II, 845). Galdós evidentemente no cayó en la cuenta de que en un relato publicado antes -que no obstante se refería a sucesos supuestamente ocurridos nueve años después- Arnaiz gozaba de excelente salud.

También ocurre a veces que el novelista no tiene en cuenta el paso del tiempo y los personajes aparecen fijados en una determinada edad; Montesinos indica varias incongruencias de este género, referidas casi siempre a niños o adolescentes, como Rosa Ido o Felipe Centeno:

Algunas de estas figuras galdosianas, todas secundarias, pero de gran entidad [...], como las figuras de los comic strips americanos, pueden durar una década, dos, sin cambiar de edad [...]. Creo que la razón de esos curiosos anacronismos es la índole de tales figuras y el papel que desempeñan en cada ficción.

(Montesinos, 63-64).

No deja de molestar al crítico que su admirado Galdós cometa tales equivocaciones sin necesidad, sólo por haberse empeñado en la tarea -inútil según piensa- de poblar con nombres conocidos el censo ingente de su novelística; a pesar de los fallos señalados, parece claro que el empleo generalizado y muy consciente de esta estrategia narrativa -38- aporta a los textos aquí estudiados bastantes más ventajas que inconvenientes y consigue lo que se pretendía, es decir, reforzar en el lector la percepción de todo el corpus como conjunto orgánico. Las incongruencias pierden importancia si se considera a los personajes/comparsa, que tanto cunden en el universo ficcional galdosiano, como mera referencia sociológica y no se extrema respecto de ellos la exigencia de rigor cronológico. De este modo en las descripciones de ambientes burocráticos menudearán las alusiones a Cucúrbitas, a Pez, o a don Basilio Andrés de la Caña; cuando la acción transcurra entre gentes de la alta burguesía, surgirán los nombres de Villalonga, Malibrán, Torres y tantos otros; menos abundante es la representación de la nobleza, con todo también hay títulos que reaparecen, así San Salomó, Aransis, Taramundi o Cícero asoman de vez en cuando si se trata de evocar familias de la aristocracia madrileña.

Frecuentemente la recurrencia puede afectar asimismo a todo un linaje y el lector tropieza bien pronto con ilustres apellidos que le salen al paso una y otra vez a medida que se adentra en el mundo de las Novelas españolas contemporáneas.

Acaso sea la estirpe de los Pez la que aparezca como la más prolífica y aquella cuyos miembros son citados en más ocasiones en el interior de tan vasto territorio ficcional. En las páginas de *La desheredada* comparece por vez primera la familia Pez, oriunda de la Mancha, que acampa y prospera a la sombra de «esta maternal Administración española».

-39- (LD, I, 1053). El narrador describe por medio de un divertido pastiche de la oratoria sagrada a cada uno de sus miembros; primero al patriarca del clan, don Manuel José Ramón del Pez y luego a su descendencia:

De su matrimonio [...], había tenido don Manuel siete criaturas [...] Joaquín Pez, [...] las dos señoritas de Pez, ya casaderas [...] Luis, de veintiséis años, tenía treinta mil reales de la Secretaría del Ministerio; Antoñito, de veintidós Navidades, gozaba de veinticuatro en una Dirección limítrofe; Federico, de diecinueve, se dignaba prestar sus servicios al lado de papá por la remuneración de catorce mil reales; Adolfo, de quince, había admitido un bollo de ocho mil entre los escribientes, y el gato..., no, el gato no había recibido aún la credencial; [...]

(LD, I, 1054).

Las novelas siguientes contienen numerosas alusiones a estos personajes que en el fragmento anteriormente citado se le habían ofrecido al lector dibujados por medio de rasgos tipificadores acordes con el tono caricaturesco de su descripción y en consonancia también con la intención fuertemente satírica de la función simbólica que les está encomendada. De todos ellos, únicamente don Manuel y Joaquín poseen rasgos individualizadores al desempeñar en alguna ocasión papeles de cierta relevancia; en efecto, Joaquín ocupa en *La desheredada* el puesto de seductor de Isidora con la cual vive durante una temporada. Por su -40- parte, el cabeza de familia aparece en *La de Bringas*, publicada en 1884 aunque ambientada en 1868, como amigo de don Francisco y ocasional amante de la esposa de este, Rosalía, «la de Bringas», de quien toma nombre la obra.

De la Mancha procede igualmente la familia Miquis a la que pertenecen los hermanos Alejandro, Augusto y Constantino, hijos todos ellos de don Pedro Miquis, rico hacendado del Toboso. Alejandro, uno de los protagonistas de *El doctor Centeno*, por los días en que se suponen ocurridos los sucesos de esta novela (1863-1864) cuenta veintitrés años o así; Augusto aparece por primera vez en *La desheredada* y al presentarlo el narrador afirma que entonces, 1871, tenía veinticuatro años, Constantino, el pequeño, ocupa un lugar importante entre los personajes que pueblan las páginas de *Lo prohibido*, cuya acción abarca cuatro años a contar desde 1880 y, cuando acaba la novela, debe de andar por los veintiséis años. Para José F. Montesinos resulta bastante inverosímil que -a la vista del momento en que se datan sus respectivas intervenciones en los diferentes textos del corpus- los tres Miquis puedan ser hermanos, porque le parece «casi milagrosa la vida marital de doña Piedad, la madre» (Montesinos, 163); pero se trata de una apreciación notablemente exagerada pues, según los cálculos que pueden hacerse a partir de las fechas mencionadas, en total la diferencia de edad entre el mayor y el más pequeño no pasará de diecisiete años.

Augusto Miquis no llega a desempeñar un papel relevante en ninguno de los títulos de la producción galdosiana, aunque -41- anda bastante cerca de lograrlo en los primeros capítulos de *La desheredada*; en ellos el lector se entera de que está acabando la carrera de

Medicina y de que se ha enamorado de Isidora Rufete. Así lo describe el narrador, acomodando para la ocasión su perspectiva a la mirada de la protagonista:

Aquel semblante pálido y moreno, tan moreno y tan pálido que parecía una gran aceituna; aquella brevedad de la nariz, contrastando con el grandor agraciado de la boca, cuyos dientes blanquísimos estaban siempre de manifiesto; aquella ceja ancha [...] y aquellos ojos garzos [...] pregonaban sin lugar a dudas a Augustito Miquis, el hijo de don Pedro Miquis, el del Tomelloso.

(LD, I, 996)

Una vez que Isidora le rechaza deja de intervenir directamente en la acción de la novela, si bien se le confiere en ocasiones un interesante estatus metanovelesco como informante del narrador extradiegético.

A partir de esta obra las reapariciones de Augusto Miquis son múltiples, porque llega a convertirse en el doctor que atiende a muchas de las criaturas galdosianas en una buena parte de los relatos publicados a lo largo de casi dos décadas. Máximo Manso, en la novela que lleva su nombre, recurre a él a fin de que -en su calidad de inédito de la -42- Beneficencia- le proporcione un ama de cría para su sobrino recién nacido y en el capítulo final será igualmente Miquis el encargado de asistir al «amigo Manso» en su última enfermedad. José María Bueno de Guzmán, el neurótico narrador/protagonista de *Lo prohibido* requiere asimismo en distintas ocasiones los servicios del doctor Miquis; en fin, su presencia -aunque se reduzca muchas veces a la mención de su nombre y poco más- resulta casi obligada cada vez que los demás habitantes de este complejo mundo novelesco enferman, de modo que Augusto Miquis será el encargado de amputarle la pierna a Tristana, de visitar a doña Sales, la autoritaria madre de Ángel Guerra, a Fidela del Águila señora de Torquemada y al propio don Francisco en los últimos días de sus respectivas existencias ficcionales.

A pesar de la condición de figurante perpetuo, que en el corpus de las novelas contemporáneas tiene asignado Augusto, a pesar también de que casi todos los trazos con que se le describe contribuyen a configurarlo como el tipo genérico del médico bondadoso, bienhumorado y siempre empeñado en consolar a sus pacientes al tiempo que procura su salud, en una lectura atenta no pasan desapercibidos algunos indicios, que apuntan a una cierta evolución individualizadora del personaje. Así el estudiante burlón y enamorado deja paso al médico prometedor, que empieza a ejercer en el reinado de Amadeo I y durante los años de la Restauración, va adquiriendo renombre hasta convertirse -43- en un profesional eminente, que llaman a consulta en las casas más ilustres de la alta sociedad.

Por todo ello, a veces el lector fiel de Galdós imagina la novela que queda por detrás del texto, la novela que nunca llegó a escribirse y no puede por menos de lamentar que esta figura, peregrina a través de tan populoso mundo de ficción, no haya merecido alcanzar mayor protagonismo.

Ahora bien, entre todos los personajes recurrentes ha sido sin duda la figura de don José Ido del Sagrario la que ha atraído en mayor grado el interés de los críticos, a causa sobre todo de los curiosos efectos que su presencia en diferentes ficciones concita. En este sentido, hace ya mucho tiempo que la crítica (Shoemaker, 204-239) ha señalado el hecho de que se relacione siempre, en sus numerosos avatares novelescos, a don José Ido con la escritura; ahí se apoya precisamente Alfred Rodríguez para establecer su interpretación del personaje como un reflejo conscientemente deformado, del autor mismo (Rodríguez, 87-103); el cual por su parte, ya había otorgado tal cometido a su criatura, según se desprende de lo que escribe acerca de la composición de Fortunata y Jacinta:

Expirando el verano, volví a Madrid, y apenas llegué a un casa, recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dio noticias de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de -43- doña Lupe la de los Pavos, de Barbarita, Mauricia la Dura, la linda Fortunata, y, por último, del famoso Estupiñá.

(Pérez Galdós, 1438)

Mayor interés que la posibilidad de establecer determinados lazos psicológicos entre Galdós y su grotesco alter ego, encierran las consecuencias que sus intervenciones producen en cada una de las novelas en las que figura el delirante escritor, gracias a la función transtextual y/o metaficcional que frecuentemente le está encomendada; más adelante, cuando se analicen estas estrategias narrativas, será preciso volver sobre el personaje, pero ahora importaba sólo estudiar su recurrencia, como uno de los elementos que cohesionan este universo de ficción.

Obras citadas en este capítulo

LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», Galdós, novelista, Barcelona, PPU, 1991.

CASALDUERO, J., Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1963.

GILMAN, S., Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887, Madrid, Taurus, 1985.

GULLÓN, R., Galdós, novelista moderno, Madrid, Taurus, 1973.

MONTESINOS, J. F., Galdós II, Madrid, Castalia, 1969.

PÉREZ GALDÓS, B., Memorias en Novelas III, Madrid, Aguilar, 1982.

RODRÍGUEZ, A., «Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós», Estudios sobre la novela de Galdós, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978.

SHOEMAKER, W. H., «Galdós's Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario», Hispanic Review, XIX, 1961.

-46- -47-

La presentación de la materia novelesca. La Metaficción

La crítica narratológica distingue en el texto novelesco dos niveles que, pese a ofrecerse conjuntamente en la lectura, exigen ser estudiados por separado. En efecto, la constitución lingüística de la ficción permite trasladar a su estudio el modelo del análisis gramatical y aislar en el texto las unidades sintácticas de cuya combinación surge este. Carmen Bobes define tales unidades como «los elementos estructurantes de la trama, que, según creemos, son de cuatro tipos: las funciones, los personajes, el tiempo y el espacio». (Bobes, 1985, 11).

Pero también la novela puede ser considerada un peculiar acto de comunicación -en el que un emisor, desdoblado al menos en autor y narrador, dirige su mensaje/relato a un receptor, simétricamente duplicado en lector virtual y lector real- y, como consecuencia de ello, debe completarse -48- su estudio con un análisis semiológico. El emisor de la obra narrativa es en última instancia el novelista, pero este delega en una determinada voz (o en más de una) que, desde el interior del texto, asume lo narrado; análogamente, las personas de carne y hueso que leen el libro, no importan demasiado en este tipo de análisis textual; sí que interesa, y mucho, la configuración en sus páginas de un lector virtual destinatario -bien explícito frecuentemente en los textos de Galdós- del cuento relatado por el narrador. Todo ello habrá de ser considerado con cierto detenimiento a la hora de explicar las peculiaridades que se advierten en los distintos títulos del corpus acotado en orden a la presentación de la materia ficcional.

Cuando el lector -el de verdad, el extratextual- abre las páginas de una novela y se sumerge en su lectura, se enfrenta con la narración de una historia, que se le ofrece debidamente estructurada, organizados los distintos aspectos que la constituyen a fin de conformar el discurso narrativo. Si se trata de un lector apresurado, interesado sólo por el desenlace del asunto, o por la suerte que corran los personajes, seguramente quedará satisfecho con la averiguación de tales extremos; pero si quien ha emprendido la lectura procura -49- entenderla en profundidad y saborearla sin prisas -si se trata de alguien como aquel «desocupado lector» al que se dirigía Cervantes- advertirá bien pronto la presencia más o menos patente de una voz, que ha asumido el relato para irlo desarrollando desde un cierto

punto de vista y captará asimismo las relaciones entabladas entre este narrador textual y el destinatario, igualmente textual, de la ficción.

Anderson Imbert reduce a cuatro las perspectivas desde las cuales es posible presentar la narración: la del narrador omnisciente, la del narrador observador, la del narrador testigo y la del narrador protagonista:

[las dos primeras modalidades] suponen que el narrador no es un personaje de la novela, y generalmente cuenta con los pronombres de la tercera persona gramatical [...] las otras dos suponen que el narrador es un personaje de la novela y por lo general cuenta con los pronombres de la primera persona gramatical.

(Anderson Imbert, 146-147).

Este esquema tan claro no siempre resulta adecuado para aplicarlo al estudio de las Novelas españolas contemporáneas por lo cual habrán de explicarse detenidamente las complejas interrelaciones narrador/lector que se establecen en este corpus, gracias a las cuales se hace posible con tanta frecuencia ingresar en los dominios de la metaficción; de igual manera será necesario estudiar las peculiaridades y cambios de enfoque ocasionalmente perceptibles el seno de una misma novela.

-50-

Salta a la vista en primer lugar la gran diversidad de los narradores galdosianos y la versatilidad del estatus que a cada uno de ellos le ha sido asignado. Efectivamente, de las veinte ficciones que componen este corpus hay dos -El amigo Manso y Lo prohibido- relatadas en forma autobiográfica por un narrador/protagonista; otra, La incógnita, presentada asimismo desde la primera persona, está constituida por las cartas en que uno de los personajes -espectador interesado de la acción que se desarrolla ante él, muchos de cuyos pormenores le resultan inexplicables- cuenta a un amigo suyo residente fuera de Madrid los sucesos que él ha ido presenciando.

Bastantes relatos están presentados por un narrador, omnisciente casi siempre, extradiegético *ma non troppo*, quien no figura como personaje del texto, pese a que de vez en cuando irrumpa en el mismo; pertenecen a este grupo La desheredada, El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta, Miau, los cuatro relatos de Torquemada, Ángel Guerra, Tristana, Nazarín, Halma y Misericordia.

Por último, los textos de Realidad y de El abuelo ofrecen al lector la materia novelesca por medio de las conversaciones que los personajes mantienen entre ellos con lo cual se pretende evitar la mediación del narrador, que sólo de vez en cuando aparece escondido por alguna esquina de las acotaciones.

De la anterior exposición puede deducirse la errónea impresión de que en las novelas galdosianas se encuentran perfectamente delimitados los terrenos respectivos del -51-

narrador, del lector y de los personajes, lo cual dista bastante de ajustarse a la verdad, porque el autor es aficionadísimo a utilizar todo tipo de juegos que tienden a confundir irónicamente tales fronteras.

En realidad, la presencia de rasgos de esta índole, que hoy llamaríamos metaficciones puede documentarse en relatos de todos los tiempos; ahora bien, probablemente sea el Quijote la primera novela en cuyo texto se aprovechen, de manera sistemática, las posibilidades de tales tácticas. Las novelas del último tercio del XIX también recurren con gran frecuencia a estos procedimientos, aunque los críticos de aquella época apenas reparaban en ellos, empeñados como estaban en subrayar la fidelidad con que las obras enjuiciadas reflejaban la realidad extraliteraria. El texto narrativo debía leerse como un trasunto de la vida semejante al famoso espejo colocado en el camino; de modo que si la novela se complacía en asomarse a él y contemplar su propio reflejo, los analistas del momento omitían la descripción de tal estrategia, que solían considerar como mera broma intrascendente.

Los propios creadores -tan dados a emplear en sus relatos los más variados artificios, que realizaban el carácter ficcional de estos- les prestaban poca atención en sus escritos teóricos, mientras insistían en ponderar la importancia de la novela considerada como un corte de vida, cuyas páginas permitieran un riguroso estudio experimental de la sociedad contemporánea.

-52-

La investigación actual, que hace del texto en sí mismo centro de su estudio, sí procura detectar en aquel la presencia de procedimientos metaficciones que -al neutralizar en buena medida el efecto especular, la ilusión de realidad buscada por los autores fieles a la poética naturalista- sirvan para reforzar en el lector la percepción de la novela en cuanto tal; pues lo que caracteriza a las obras de metafiction es precisamente «la exposición deliberada de la ficcionalidad de la creación literaria, ya sea refiriéndose a sí mismas, a otras obras o, de forma amplia, al género novelístico mismo». (Dotras, 11). Recursos como la autorreferencialidad, la teorización literaria, la presencia de personajes conscientes de serlo, la importancia concedida al lector, así como el tono lúdico que todo ello presta a la novela, constituyen las marcas del relato metaficcional.

La narración en primera persona

El narrador homodiegético que además es el protagonista de los hechos contados - autodiegético le denomina en este caso Genette- goza del indudable privilegio de la cercanía respecto de aquellos, así como de la posibilidad de presentar al lector con todo lujo de detalles los contenidos de su propia conciencia; en cambio, resultan también evidentes sus limitaciones, pues sólo puede transmitir con seguridad el aspecto y las palabras de los demás personajes, aventurándose todo lo más a conjeturar sus pensamientos e intenciones a partir de tales apariencias.

El narrador/protagonista debe justificar ante el lector en el momento de empezar la narración el hecho mismo de estar contando su propia historia y, para lograrlo, los escritores que han elegido esta modalidad han tenido que echar mano de muy diversos arbitrios. A veces pues, el asunto se presenta como si fuera el contenido de las memorias del personaje, en otras ocasiones se finge que el lector accede a las páginas de un diario, o puede que la autobiografía adopte la forma de una larga carta que el narrador escribe a instancias de algún corresponsal, ante quien a lo mejor pretende justificarse.

Cuando Galdós publicó *El amigo Manso*, ya había compuesto varias novelas autobiográficas; en efecto, a lo largo de la década anterior la primera serie de los Episodios y algún volumen de la segunda habían adoptado la apariencia de unas memorias del protagonista, llámese éste Gabriel Araceli o Juan Bragas Pipaón.

Aunque la novela de Máximo Manso no recurre expresamente a la denominación de «memorias», resulta evidente que -al igual que en este tipo de escritos- el narrador contempla el conjunto de sus andanzas desde una perspectiva abarcadora y total; pues como es sabido, no se trata ya solamente de avizorar su vida pasada desde la atalaya de su madurez, al modo de Guzmán de Alfarache y de los demás pícaros del Siglo de Oro, sino de presentar a un protagonista que emprende su narración cuando todavía no existe y la termina después de haber relatado su propia muerte. Para Clarín, se trata de «una autobiografía de un ser que empieza -54- diciendo ‘Yo no existo’, y que después de su muerte continúa hablando desde las nubes». (Clarín, 100). Este crítico elogió sin reservas la novela -nada menos que tres artículos le dedicó a raíz de su publicación- y no dudó en comparar a Galdós con Zola; se mostró dispuesto incluso a perdonarle el empleo de la forma autobiográfica -tan contraria a la objetividad preconizada por el naturalismo- en gracia a que «el lector se olvida de que el protagonista es el que habla y cree asistir directamente al espectáculo de la realidad». (Clarín, 100).

Aparte de que el marco narrativo, constituido por el capítulo primero y por casi todo el último, convierte *El amigo Manso* en una curiosa novela autoconsciente, resulta también interesante constatar las repercusiones que la presencia del referido marco tiene en la configuración no sólo del protagonista, sino de todo el discurso novelesco.

La siguiente obra contada en primera persona, *Lo prohibido*, se publicó en 1885 y desde entonces pasa por ser una de las más característicamente naturalistas entre toda la producción galdosiana. Ya lo había señalado Clarín, al indicar que esta novela presenta por primera vez en la literatura española «el dato fisiológico bien estudiado», y añadir un poco después que la sociedad descrita en sus páginas representa -55- -como en las novelas zolianas- el medio ambiente corrompido y corruptor, debido a que

[es] *Lo prohibido* también reflejo de la vanidad más antipática [...] la vanidad de fingir fortuna y gastar como si se tuviera; reflejo de la corrupción estúpida, casi animal, que vende cuerpos y honras por el boato, por trapos y muebles, por objetos de arte que sólo se estiman por lo caros.

(Clarín, 144).

En este mismo sentido la crítica posterior ha subrayado casi siempre los rasgos naturalistas de *Lo prohibido*, y así Montesinos habla de «una novela imaginada sobre postulados zolescos» (Montesinos, 1971, 21), Casaldueño opina que esta obra está concebida como una verdadera novela experimental al modo de Zola, aunque, según indica, «la retórica naturalista [...] es la parte más envejecida del libro» (Casaldueño, 78), por su parte Gilman no parece apreciar demasiado la que considera «una de las menos estimables de las novelas contemporáneas» (Gilman, 143). Todos estos trabajos estudian con gran atención - independientemente de la valoración que sus autores respectivos emitan sobre la obra- la pintura del ambiente, los caracteres de los personajes, el desarrollo de la fábula y el valor que todo ello adquiere como reflejo de la sociedad española de la Restauración; no suelen dar demasiada importancia, en cambio, a las peculiaridades semiológicas que el punto de vista adoptado en la presentación de la materia narrativa -56- aporta a la configuración de la novela. El interés despertado por *Lo prohibido* ha aumentado no obstante, conforme los estudiosos han ido ocupándose de manera cada vez más sistemática de lo que podría llamarse la ficcionalidad de los textos galdosianos, en consecuencia, el análisis de la estrategia con que el narrador protagonista dispone el relato de los sucesos de su propia vida reclama con toda justicia la atención de la crítica.

Lo prohibido orilla las ambigüedades, que la posición de un narrador confesadamente imaginario arrojaba sobre el cuento autobiográfico de Máximo Manso. Ahora, al iniciar la lectura de esta nueva ficción, se advierte también que un personaje ha asumido la narración de su propia biografía, pero sólo cuando ya va transcurrida más de la mitad de la novela, se entera el lector de que casi todas las páginas que lleva leídas forman parte de unas Memorias del protagonista. A partir de este punto José María Bueno de Guzmán subraya los rasgos que le convierten en un personaje autoconsciente; desde ahora va a ir evocando sus vivencias al paso que, de cuando en cuando, trata de su proyecto literario y explica las dificultades que encierra la escritura:

¿A que no aciertan lo que se me ocurrió para pasar el rato? Pues emprender un trabajo que a la vez me entretuviera y aleccionara. Sí, de aquel anhelo de distracción nacieron estas Memorias, que empezadas como pasatiempo, pararon pronto en verdadera lección que me daba a mí mismo [...] Proponíame hacer -57- un esfuerzo de sinceridad, y contar todo como realmente era [...] pues así podía ser mi confesión no sólo provechosa para mí, sino también para los demás [...]

(LP, II, 342).

Todavía en dos ocasiones más corta el narrador su cuento para hacer partícipe al lector de los pormenores referentes a su quehacer literario. En cierto momento incluso se advierte cómo algún otro personaje llega a adquirir rasgos de autoconsciencia, y así Camila, en una

conversación con el protagonista, dice: «¿Estás escribiendo tus Memorias? [...] Y di, ¿me sacas a mí? ¿Sacas a Constantino? Entonces, ¡qué gusto! nos haremos célebres». (LP, II, 394).

Casi al final de la novela, cuando Bueno de Guzmán sufre un ataque que le deja semiparalizado, sorprende al narratario comunicándole que ha contratado como amanuense a don José Ido del Sagrario. A partir de este momento, las discusiones sobre el arte narrativo ocupan gran espacio y todo el pasaje adquiere un tono claramente metaficticio. Montesinos, en el detallado estudio que hace de *Lo prohibido*, anota el hecho e incluso apunta las implicaciones «cervantinas», que podrían encerrarse en la presencia del enloquecido escritor así como en su pretensión de adornar -58- las memorias, que le han encargado copiar «con algunos arrequives folletinescos muy de su estilo» (Montesinos, 1968, 195); pero a pesar de haber señalado todos estos rasgos, el crítico no considera necesario analizar en profundidad tal estrategia.

Una lectura actual de las últimas páginas de la obra advertirá, no obstante, hasta qué punto resultan atractivas a causa precisamente del alcance subvertidor de la propia escritura que poseen, pues gracias a «la introducción del folletinista, Galdós ha socavado adrede la veracidad de su propia palabra escrita. No es sólo que no podamos fiarnos del narrador [...] es que ya ni sabemos quién es». (Krow-Lucal, 88). El lector llega a sospechar que acaso las protestas de sinceridad y de veracidad del memorialista no merecen a la postre demasiado crédito, puesto que, cuando Bueno de Guzmán muera, será don José Ido del Sagrario quien se encargue de la publicación de sus papeles:

De acuerdo con Ido remití el manuscrito [...] a un amigo suyo y mío que se ocupa de estas cosas y aun vive de ellas, para que lo viese y examinara, disponiendo su publicación [...] Después de mi muerte puede darse mi amigo toda la prisa que quiera [...] y así la publicación del libro será la fúnebre esquila que vaya diciendo por el mundo a cuantos quieran saberlo que ya el infelicísimo autor de estas confesiones habrá dejado de padecer.

(LP, II, 441)

-59-

Tan curiosa conclusión recalca evidentemente la ficcionalidad de una novela que suele considerarse como un acabado ejemplo de relato naturalista, y logra además desplazar la atención de los lectores desde lo narrado al hecho mismo de narrar.

La última de las Novelas contemporáneas contada enteramente desde la perspectiva de la primera persona es *La incógnita*, publicada en 1889. En este caso, se hace cargo del relato un narrador/testigo, a quien se le escapa, por mucho que se esfuerce en encontrarla, la solución de los acontecimientos misteriosos ocurridos en su presencia; por eso termina la obra sin que llegue a aclararse el enigma aludido en el título y será necesario presentar estos mismos sucesos novelescos desde otra perspectiva -los parlamentos de los protagonistas ofrecidos sin mediación alguna- para que el lector alcance a conocer la verdad de lo

ocurrido. De modo que, tras plantear la incógnita, es necesario desvelarla y ello se realiza en las páginas de Realidad.

Si Lo prohibido se le ofrece al lector como las memorias de su protagonista, la novela que ahora estudiaremos se desarrolla en las cuarenta y una cartas escritas por Manolo Infante desde Madrid a su amigo Equis Equis, domiciliado en Orbajosa, a las cuales hay que añadir una misiva última y sorprendente -firmada en esta ocasión por Equis en respuesta a Infante- cuyo contenido constituye un curioso epílogo metaficcional, que sirve de clausura a La incógnita y de anuncio a Realidad.

-60-

Al comienzo de la novela, Manolo Infante solicita de su corresponsal la más estricta confidencialidad respecto de lo que le vaya contando a lo largo del epistolario que seguirá: «Sólo con la seguridad de que humanos ojos, fuera de los tuyos de ratón, no han de ver el contenido de estas cartas, puedo ser, como me propongo, absolutamente sincero al escribirlas». (LI, II, 1119).

Después de este exordio, Infante describe ante Equis el variado mundo de la burguesía madrileña y muy hábilmente proporciona abundante información acerca de sí mismo, de su familia, de la posición que ocupa en Madrid, etc., etc. Todos los rasgos que le configuran en tanto que personaje propio de novela realista, así como su relación respecto a sus parientes madrileños, le hacen asemejarse bastante a José María Bueno de Guzmán. El parecido se reduce a la pintura de estas circunstancias personales, previas al momento en que la trama comienza a tejerse, puesto que -pese a lo que al comienzo pudiera parecer- el narrador de La incógnita no relatará sus propias aventuras, sino las de otros personajes de su entorno, que va observando con curiosidad creciente sin que acierte a descifrar los impulsos que les mueven.

Indirectamente, a través de sus mismas palabras, también va desvelando Manolo Infante los problemas de la escritura misma, puesto que narrador y narratario, instala dos ambos en el nivel de la metaficción, discuten de vez en cuando acerca de los hechos relatados y conjeturan los motivos de quienes los realizan. Porque la lectura de esta novela -61- epistolar revela no sólo los acontecimientos que constituyen el contenido de la ficción, sino también la presencia de un personaje no demasiado involucrado en ellos, lo cual le permite contemplarlos con la distancia precisa para poder los contar.

Asimismo se hace imprescindible a la hora de analizar esta peculiar presentación de la materia novelesca, la consideración de la figura del corresponsal, quien -aunque nunca comparezca personalmente- va perfilándose en el interior del texto con rasgos muy precisos gracias a las referencias de Manolo Infante, las cuales revisten a veces la forma de respuestas a las interpelaciones supuestamente realizadas por el destinatario de las cartas. Y es que, en esta artificiosa construcción literaria, más interesante aún que la figura del narrador/testigo, puede resultarle al lector, arrastrado por el ingenio del juego metaficcional, la reconstrucción de ese personaje visto como al trasluz que es Equis Equis, así como la averiguación de las relaciones que van estableciéndose entre el destinatario y el remitente de las cartas.

En varias ocasiones a lo largo de la novela, se habla de Equis como autor de éxito. Así Manolo Infante resume una conversación que ha mantenido con su tío y escribe a su amigo, «[...] le hablé de ti, y te conoce por tus obras, mejor dicho, por la fama de tus obras [...] pues no las ha leído». (LI, II, 112 l). De esta manera se prepara el terreno para la decisiva intervención del narratario al final de la *La incógnita*.

-62-

Cuando Infante se extraña porque ha recibido un manuscrito llamado *Realidad*, novela en cinco jornadas, y acusa a su amigo de ser su autor y de haber tomado los datos para componer tal obra «de los elementos indiciarios que yo te di» (LI, II, 1218), Equis a vuelta de correo le explica la transformación de una novela en otra. Tras indicar que tenía guardadas las cartas de Manolo «en un arca donde suelo meter los ajos [...] cebollas, algunas calabazas, [...]», que había puesto como título a todo el epistolario *La incógnita*, declara que la metamorfosis ha ocurrido espontáneamente ya que: «La realidad no necesita que nadie la componga, se compone ella sola». (LI, II, 1218). En fin, Manolo Infante y Equis Equis parecen dos instancias narrativas complementarias, dos caras de la misma moneda, entre los cuales se establece una relación análoga a la que une las dos novelas de este ciclo: *La incógnita* y *Realidad*.

Las novelas dialogadas

Solamente seis meses después de la publicación de *La incógnita*, en julio de 1889, apareció *Realidad*, título que completa el breve ciclo narrativo. Esta obra supone asimismo una novedad técnica considerable al ser la primera novela enteramente dialogada de Galdós; si bien el procedimiento en que se apoya, el diálogo, había ocupado buena parte de los textos del autor a lo largo de su producción anterior, nunca hasta ahora se había atrevido este a prescindir totalmente de la intermediación de una voz narradora encargada de presentar la materia novelesca.

-63-

Los relatos asumidos por un narrador -sea este intradieгético o extradieгético- ofrecen gran cantidad de diálogos, que reproducen las conversaciones entre los personajes, como parte de la tarea que el escritor naturalista se ha impuesto, consistente en reflejar minuciosa y fielmente la sociedad contemporánea. Tal debió de ser sin duda el motivo principal (o, a lo mejor, la coartada) que impulsó al novelista a emplear en sus ficciones cada vez con mayor profusión la reproducción directa de los coloquios entre los personajes; aunque también notaría los complejos efectos que el procedimiento aludido podría inducir en el seno del relato, ya que «la novela relativiza por medio de un discurso dialogado las distintas opiniones de los personajes [...] y evita el dogmatismo de las posturas absolutas que son propias de la omnisciencia». (Bobes, 1992, 11).

Pero además de estos diálogos insertados normalmente en las novelas, varias obras del corpus que venimos examinando reproducen otros que se ofrecen exentos, por así decirlo, de los cuales se ha esfumado el narrador y sólo aparecen, como en las obras de teatro, los nombres de los interlocutores precediendo a los respectivos parlamentos de cada cual y las acotaciones, que puedan resultar necesarias para la total comprensión del texto.

Ya en *La desheredada*, se encuentran dos capítulos, el sexto y el duodécimo de la segunda parte, contruidos enteramente de esta forma; más adelante, el capítulo último de *El doctor Centeno* así como el principio y el final de *Tormento* -que constituyen un marco casi escénico para -64- el relato- deparan al lector fiel a la narrativa de Galdós, otros tantos casos en que observar la presencia de tal procedimiento. Pero no los únicos, porque - desperdigados en las páginas de varias de estas Novelas españolas contemporáneas- aparecen fragmentos más breves, en los que también se ofrecen las conversaciones de los personajes transmitidas al modo teatral.

Estos tanteos cristalizaron en el año ochenta y nueve, cuando Galdós con la publicación de *Realidad* se decidió a presentar una ficción completamente dialogada. No dejó de desconcertar un tanto a sus admiradores esta nueva manera de ofrecer el asunto, y así Clarín -que no escatimó los elogios a la nueva obra en lo referente a los caracteres de los personajes y a la autenticidad de sus motivaciones íntimas- encontró poco acertada la forma de la novela, no por lo que a los diálogos mantenidos en voz alta se refiere, sino por el hecho de que sean también los personajes quienes se encarguen de verbalizar sus intenciones y sentimientos en una suerte de soliloquios, que aprovechan y exageran, a juicio del crítico, la técnica teatral del aparte. Por todo ello, le parecía una lástima que Galdós no hubiera elegido en este caso la presentación habitual de la materia narrativa con inclusión de monólogos interiores, que dieran a conocer los contenidos de conciencia de los personajes cuando hubiera sido menester:

-65- [...] lo más hondo de *Realidad*, está en los soliloquios, en lo que se dicen a sí mismos, a veces sin querer decírselo, los principales personajes. Pues bien: esto resulta [...] una forma convencional excesiva que quita ilusión al drama [...] y hasta algo de la verosimilitud formal, al claudicar la cual peligraba también el fondo mismo del estudio psicológico.

(Clarín, 201).

Denunciaba el crítico, en definitiva, la incongruencia que «estriba en que convencionalmente se ofrece como lenguaje interior un discurso que se somete y sigue la misma retórica que otro, que se presenta como exterior» (Bobes, 1992, 222), y muy probablemente llevaba razón el asturiano al exponer sus objeciones; sin embargo en *Realidad* -cuyo carácter de experimentación narrativa resulta evidente- el diálogo y sobre todo esos soliloquios tan cuestionados, más que buscar el efecto mimético, la verosimilitud, pretenden la revelación precisa y veraz de lo que Unamuno llamaba «el hondón del alma» de los protagonistas.

La necesidad de exponer ante los lectores el lado más recóndito e interior de las personalidades respectivas de sus agonistas -habitualmente oculto quizás incluso para ellos mismos- lleva al autor a introducir en la acción la presencia de las sombras, que dialogan con el núcleo profundo de las conciencias de los personajes. Toda esta complejidad justifica la búsqueda de nuevos nudos en la presentación de la materia novelesca, aunque haya de sacrificarse en alguna medida la verosimilitud, o mejor dicho, los convencionalismos -66- comúnmente admitidos por la poética naturalista para crear textos verosímiles.

En 1897 se publicó *El abuelo*, en cuyas páginas se presenta nuevamente la materia novelesca por medio del diálogo entre los personajes, a pesar de lo cual la voz del narrador no ha sido erradicada por completo del texto; ocurre sólo que esta se ha refugiado en las acotaciones, pero desde allí desarrolla una notable actividad: describe el aspecto de cosas y personas, introduce analepsis que aclaren a los lectores la historia de los personajes, hace observaciones de alcance sociológico, predispone al lector a favor o en contra de alguna de sus criaturas ficcionales, etc.

Galdós puso a *El abuelo* un prólogo de gran interés respecto a todas estas cuestiones, y en él demuestra hasta qué punto era consciente de los efectos que deberían conseguir las estrategias narrativas empleadas en la ficción. Tras ponderar «la virtud misteriosa del diálogo», que contribuye a que el lector acepte como real lo que no es sino «una ingeniosa imitación de la Naturaleza», añade:

[...] el artista podrá estar más o menos oculto, pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén [...] El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre [...] Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida.

(EA, III, 801).

-67-

Ante la aparición de estas novelas dialogadas y a la vista también de que a partir de 1892 Galdós había iniciado una nada esporádica dedicación al teatro, era lógico que se suscitara entre los críticos la cuestión del género literario al que debían adscribirse tales obras. Precisamente la adaptación escénica de *Realidad* constituyó el primer estreno del autor quien, recordando el trabajo que le había costado transformar en drama su novela, insistía en las diferencias entre el diálogo teatral y el novelesco (Pérez Galdós, 1458). En el prólogo de *El abuelo* se refiere el escritor a *La Celestina* como precedente ilustre de este tipo de ficciones, que él había introducido nuevamente en el panorama cultural de su tiempo y un poco después, al publicar *Casandra* define el subgénero como «novela intensa o drama extenso». (C, III, 906).

Algunos reparos adujo la crítica ante estas novedades, *Clarín* llegó a decir: «Lo que yo creo es que el género, como tal, no tiene defensa [...] esa forma [...] es puramente dramática,

pero de manera que hace irrepresentable la obra». (Clarín, 275). La causa más firme de su rechazo residía en el hecho de que, según Alas, en *El abuelo* se había incluido «una porción de cosas importantes» en el texto de las acotaciones, las cuales deberían incorporarse a los parlamentos de los personajes, en el caso de que la obra hubiera de representarse. No parece muy consistente esta censura; si se trata de una novela, es evidente que esta destinada a ser leída en su totalidad, de modo que no se escamotea ninguna información; otro problema diferente sería el que planteara la peculiar función de las acotaciones en una eventual adaptación -68- escénica (la cual se produjo bastantes años después), pero en el noventa y siete *El abuelo* se presentaba como novela y así debía recibirse.

La verdad es que la innovación galdosiana cosechó un éxito indudable en la literatura de entresiglos y títulos como *La casa de Aizgorri de Baroja*, *La noche del sábado de Benavente* y hasta las valleinclanescas *Comedias bárbaras*, tienen algo que ver con este subgénero a medio camino entre la novela y el teatro, que con la publicación de *Realidad* se había iniciado.

Novelas presentadas por un narrador extradiegético

Los naturalistas desconfiaban profundamente de los relatos autobiográficos o de las novelas dialogadas, porque les parecían formas poco adecuadas para conseguir la objetividad del relato y la imparcialidad del narrador, aspiración suprema de los escritores de esta escuela; no es de extrañar pues que la mayor parte de las novelas del corpus estudiado en este trabajo, estén presentadas desde la perspectiva de un narrador omnisciente situado fuera de la diégesis. Sin embargo Galdós, que nunca fue un seguidor demasiado estricto de los preceptos zolianos, manipula de muy diversas maneras sus textos y se toma amplias libertades en el modo de ofrecérselos al lector.

El narrador galdosiano, también en los casos en que permanece al margen de la historia contada, hace notar su presencia de mil maneras diferentes, con lo cual consigue que el lector perciba la novela como escritura. La ficcionalidad -69- del texto, por tanto, lejos de disimularse según las normas de la poética naturalista, resulta fuertemente subrayada gracias a este tipo de estrategias. Además el hecho de que el narrador emborrone repetidamente las líneas de demarcación entre su mundo y el de los lectores, por una parte, y el de los personajes, por otra, aporta un marcado tema metaficcional a muchos pasajes de las novelas de este apartado.

La *desheredada* que pasa por ser una de las obras del autor más cercanas a la escuela zoliana y que sin duda lo es, sobre todo si se atiende a su tema, ofrece una extraordinaria complejidad semiológica, que desmiente o atenúa su pretendida imparcialidad narrativa. Se abre con el capítulo titulado significativamente «Final de otra novela» y, tras tan paladina declaración, comienza un texto en el que abundan las intromisiones del narrador en forma

de comentarios dirigidos al lector, indicaciones acerca de la interpretación que debe hacerse de ciertos pasajes etc., etc.

El mero hecho de colocar títulos alusivos al contenido de los capítulos siempre descubre una actitud autoconsciente por parte del narrador, pues indica que este ya ha efectuado una lectura reflexiva de su propio texto, ha establecido las partes en que debe dividirse y ha pretendido subrayar ante el narratario mediante tales epígrafes los aspectos principales de cada una.

El capítulo décimo octavo de la «Primera parte» va todavía más allá en este tipo de procedimientos y presenta una curiosa anomalía a tal respecto, pues revela que el narrador ha delegado momentáneamente sus prerrogativa en la protagonista -70- y es Isidora quien parece haber asumido la autoría de un texto encabezado por el epígrafe: «Últimos consejos de mi tío el canónigo», en el cual el posesivo de primera persona designa indudablemente al personaje. El brusco cambio de perspectiva, que sin embargo no se mantiene en el cuerpo del capítulo, muestra una vez más la decidida inclinación del novelista hacia unos artificios que sorprenden al lector y cuestionan la impresión de realidad objetiva preconizada por la poética del naturalismo.

Ahora bien, donde con mayor claridad se advierten las artes manejadas por el narrador para captar la atención del narratario, probablemente sea en ciertos pasajes de alcance notoriamente metaficcional con que se inicia el capítulo primero de la segunda parte; en ellos se indica que han transcurrido bastantes meses (tiempo señalado con exactitud minuciosa por medio de las menciones de determinados acontecimientos históricos) «sin que llegara a nosotros noticia ni referencia alguna de los dos hijos de Tomás Rufete», para añadir un poco después:

Pero Dios quiso que una desgraciada circunstancia -trocándose en feliz para el efecto de la composición de este libro- juntase los cabos del hilo roto, permitiendo al narrador seguir adelante.

(LD, I,1083).

Por si no fuera bastante el reconocimiento expreso del carácter literario del relato, el narrador cuenta que ha debido recurrir a Augusto Miquis, uno de los personajes de la -71- novela, quien le asiste como médico, a fin de que le proporcione la información necesaria para continuarla. Con ello el doctor de la ficción ha ingresado en el mundo del narrador -el cual, se supone, es también el habitado por los lectores-; o bien el narrador abandonando su propio estatus de autor sabelotodo y lejano se ha colocado al mismo nivel de los moradores de su ficción. En todo caso la indefinición entre ambos territorios está lograda.

El narrador extradiegético galdosiano, que -como en el ejemplo anteriormente citado- no tiene inconveniente en exponer sus limitaciones y confesar al lector que ha debido acudir a los personajes de la novela para que le ayuden en su cuento, hace gala en otras ocasiones de

una omnisciencia que le permite desvelar el contenido de las conciencias de sus criaturas. La desheredada presenta a veces muy dilatadamente el pensamiento de la protagonista; particular interés ofrece a tal respecto el monólogo incluido en el capítulo II de la segunda parte, transmitido en segunda persona, que finaliza con estas curiosas palabras referentes a la problemática naturaleza de la instancia que emite el texto: «Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale». (LD, I, 1088-89).

Toda esta artificiosa presentación de los materiales narrativos confieren a la novela el rango de ficción autoconsciente, al menos a lo largo de los pasajes bastante numerosos, en que se documenta la presencia oficiosa y atenta del narrador que -convertido en comentarista de su propio texto- interpela al lector por encuna del relato.

-72-

Tras La desheredada van sucediéndose los títulos que, además de certificar la veracidad de las apreciaciones de Clarín y acreditar a Galdós como el primer escritor naturalista del momento, atestiguan su creciente maestría en el arte de contar; aunque muchas veces las estrategias que emplea para captar la atención del lector aporten a sus textos -según se ha podido comprobar- un irónico efecto desrealizador. No pretende este trabajo analizar pormenorizadamente las peculiaridades con que se ofrece la materia novelesca en todos y cada uno de los relatos asumidos por un narrador extradiegético; solamente se incluirá el estudio de algún caso en que tales artificios resalten de forma especial.

Desde que se inicia la lectura de La de Bringas (1884) se advierte que ha asumido el relato la voz de un narrador innominado, que no participa en la acción pero se encuentra muy próximo a los personajes y ambientes que va describiendo; este interviene en primera persona de vez en cuando y se encara directamente con el lector proporcionándole información minuciosa acerca de aquel «gallardo artificio sepulcral» (LB, II, 127) -cuya divertidísima descripción ocupa todo el capítulo primero- que don Francisco Bringas está realizando pacientemente a base de cabellos de niños muertos.

Sin embargo el lector olvida pronto la presencia del narrador, dado que el discurso va enhebrándose al modo tradicional; se le informa incluso -como es habitual en las novelas presentadas por una instancia omnisciente desde -73- una perspectiva exterior a la diégesis- de los pensamientos del personaje, hasta que, bien avanzado el capítulo tercero, comparece de nuevo el yo que viene asumiendo el relato para disculparse ante el destinatario del mismo: «Embelesado con la obra de pelo, se me olvidó decir...» y añade un poco más adelante, tras haber referido que don Francisco vive en los altos del Palacio Real, «La primera vez que don Manuel Pez y yo fuimos a visitar a Bringas en su nuevo domicilio, nos perdimos en aquel dédalo donde ni él ni yo habíamos entrado nunca». (LB, II, 131). Por fin, al empezar el capítulo sexto indica el narrador «quiero quitar de esta relación el estorbo de mi personalidad» (LB, II, 135) y, aunque no cumple por entero tal propósito, disminuye bastante la frecuencia de sus intromisiones.

La configuración de la voz narrativa así como las diversas tácticas utilizadas en la presentación de la materia en La de Bringas no resultarían demasiado diferentes de las que se advierten en otras obras posteriores, como Fortunata y Jacinta, Míau, Tristana, la tetralogía de Torquemada, etc., si no fuera por la sorpresa final, que reserva a los lectores el

narrador de aquella; quien en el último capítulo penetra otra vez resueltamente en el mundo de su relato para notificar cómo -a raíz del triunfo de la Revolución- ha sido encargado por la junta de «administrar todo lo que había pertenecido a la Corona» (LB, II,222), gracias a lo cual puede seguir de cerca las vicisitudes de los Bringas, e incluso convertirse, como insinúa en el cierre de la novela, en el amante ocasional de la protagonista de la novela. Tan asombrosa -74- conclusión ha merecido el interés de muchos críticos, que por lo general han insistido en las implicaciones de censura política o sociológica que la conducta cínica del narrador conlleva. Aquí en cambio, se alude a tales pasajes sólo para subrayar la complejidad narrativa que suponen; pues en efecto, resulta difícil encontrar transgresión más flagrante de los estatutos respectivos de personajes y narrador, ni mayor confusión entre el mundo de la ficción y el de la realidad que las contenidas en el sorprendente final de esta novela.

El artificio semiológico resulta asimismo extraordinariamente sugestivo en *Nazarín*, relato que desde su publicación en 1895 ha suscitado muchas y muy variadas interpretaciones. Suelen señalar casi todos los críticos la importancia de esta novela en el proceso que lleva a Galdós del positivismo naturalista a posiciones de claro espiritualismo; también el carácter del personaje epónimo, la validez de los ideales por él sustentados, el alcance de la crítica a la religiosidad oficial que se desprende del choque del cura con las instituciones, etc., etc., son objeto de interpretaciones variadas. No parece sin embargo que haya interesado tanto, hasta hace bien poco, el análisis de los aspectos metaficcionales perceptibles en esta obra, cuya primera parte, constituida por cinco capítulos, esta dedicada por completo a exponer las impresiones contradictorias que suscitan en el narrador el carácter y las ideas del protagonista.

-75-

Al iniciar la lectura de *Nazarín* se advierte la presencia de un narrador en primera persona, quien para referir su cuento ha necesitado, confiesa, el concurso de un periodista amigo suyo, que le ha puesto en contacto con el personaje y los ambientes sobre los que va a versar su escrito. Enseguida se establecen estrechas relaciones entre el narrador, los lectores y los personajes, que parecen estar situados todos juntos en el mismo plano de la escritura, según es habitual en el arte del novelista canario:

No obstante, me pueden creer que doy gracias a Dios y al reporter; mi amigo por haberme encarado con aquella fiera, pues debo a su barbarie el germen de la presente historia y el hallazgo del singularísimo personaje que le da nombre.

(N, III, 189).

Evidentemente todos los implicados en la cita anterior -los lectores a quienes se interpela, el periodista, la terrible patrona de la casa de huéspedes, y el personaje epónimo de la historia que va a relatarse- comparten el mismo plano de realidad, sólo que esta resulta ser «la presente historia». Así que, una de dos: o los lectores, el narrador y el periodista se

incluyen en la historia del personaje, o este y la patrona, «aquella fiera», habitan en la realidad ciudadana extranovelesca.

Mayor interés que estos juegos metanovelescos reviste la oposición narrador/periodista, efecto perspectivístico de gran rentabilidad en la presentación de Nazarín. A pesar de -76- la significación metaficcional que ambas figuras comparten, se advierten ciertos rasgos diferenciadores en la configuración y actuación de cada uno de ellos; lógicamente las referencias al periodista resultan más explícitas pues no es él quien habla, mientras que los rasgos caracterizadores del narrador deben deducirse de las observaciones que hace en su texto y del tono empleado al formularlas. El primero de los dos personajes está descrito como «un periodista de los de nuevo cuño, de estos que designamos con el exótico nombre de reporter» (N, III, 489) por el narrador, quien va enumerando a continuación los variados sucesos que interesan al tal reportero y de los que debe informar prestamente en la prensa. Junto a este inquieto periodista se advierte la presencia reflexiva del yo que asume el relato, a quien el lector percibe como una especie de historiador erudito, de «sagaz cronista» profundamente interesado en el estudio de los parajes y las gentes con que va tropezándose en su excursión a los barrios bajos de Madrid.

Las diferencias entre los dos componentes del dúo ajenos al ambiente que contemplan repercuten en el texto -tanto en el plano puramente novelesco como en el metaficcional- a lo largo de toda la Primera Parte. Porque en este marco novelado formado por los cinco capítulos primeros de la obra, la pareja de amigos que recorre las miserables callejas encarna el contraste entre dos perspectivas bien distintas. De un lado, la mirada asombrada de quien acaba de descubrir lugares o escenas insospechados -el yo narrador-, de otro, la más avezada del reporter, diligente -77- Virgilio que le guía a través de los infiernos suburbanos y le presenta a sus habitantes:

Un martes de Carnaval, bien lo recuerdo, tuvo el buen reporter la humorada de dar conmigo en aquellos sitios [...] antes de internarnos diome [...] noticias preciosas que en vez de satisfacer mi curiosidad excitáronla más.

(N, III, 490-491).

Pero la duplicidad de enfoques no sólo incide en la configuración de un espacio descrito con arreglo a las convenciones del realismo -si así fuera, no tendría más trascendencia que añadir otro eslabón a la larga cadena de textos costumbristas que hacen uso de tales efectos perspectivísticos- sino que dirige también la atención del lector a la doble interpretación que cabe hacer del protagonista y alude asimismo a las diferentes lecturas posibles del texto que está a punto de comenzar.

Como resulta evidente que la ambigüedad preside la configuración del protagonista desde su primera aparición, y que a lo largo del relato se observa también la tendencia a la duplicación de los personajes secundarios, (Bly, 17); parece asimismo muy coherente que, en un plano metaficcional, el texto ofrezca la posibilidad de una doble lectura, de una

interpretación divergente del personaje principal, según lo juzgue el periodista o el narrador. Aquel, después de haber vituperarlo a Nazarín por vago y cínico, lo olvida rápidamente, mientras que este no puede apartar de su pensamiento -78- la imagen del cura, «[...] días tuve de no pensar más que en Nazarín y de deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como niño que desmonta un juguete mecánico para entretenerse arenándole de nuevo». (N, III, 500).

Efectivamente, así como reportaje y novela aunque pueden partir de la misma noticia, difieren sustancialmente a la hora de elaborarla en sus respectivas escrituras, también el novelista sigue obsesionado con el personaje, en torno al cual urdirá un texto mucho más complejo que el mero artículo periodístico, que hubiera podido servir al reportero para plasmar una breve y urgente semblanza de don Nazario.

El capítulo quinto densamente metaficcional concluye con una serie de preguntas sin respuesta que atañen a diferentes aspectos de la propia novela literalmente concebida, según se ha visto más arriba, como un modelo para armar. «¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas, o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje?», se pregunta en primer lugar el narrador. Pero no sólo la construcción del protagonista plantea problemas, sino que también el conjunto del discurso es fuente de perplejidad para la voz que asume el cuento, la cual dice desconocer si este es «verídica historia» o «una invención de esas que por la doble virtud del arte expeditivo de quien las escribe, y la credulidad de quien las lee, resultan como una ilusión de la realidad». Por último se llega a cuestionar -79- incluso la identidad del propio narrador, «¿Quién demonios ha escrito lo que sigue?». (N, III, 500).

A la vista de este cúmulo de juegos desrealizadores, aunque las últimas líneas del capítulo insistan en que -pese a todas las dudas planteadas-, «La narración, nutrida de sentimiento de las cosas y de histórica verdad, se manifiesta en sí misma, clara, precisa, sincera» (N, III, 500), resulta hartamente difícil tomar demasiado en serio tales protestas de realismo y de objetividad.

A lo largo de estos cinco capítulos el narrador ha desplegado ampliamente su estrategia metaficcional; con ella ha procurado, por una parte, desvanecer los límites entre el mundo extra-literario y el novelesco poblado por criaturas de ficción y, por otra, crear un lector avisado, sagaz, y siempre alerta para captar cualquier matiz de la narración; un lector, en definitiva, que sea capaz de atender no sólo al cuento, sino también a la manera de contarlo.

Baste con los ejemplos aducidos, que hubieran podido ser mucho más numerosos, para confirmar la maestría, la variedad y el ingenio con que el novelista presenta artísticamente su mundo ficcional.

LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», Galdós, novelista, Barcelona, PPU, 1991.

ANDERSON IMBERT, E., «Formas en la novela contemporánea», en Teoría de la novela, Germán y Agnes Gullón, Madrid, eds. Taurus, 1974.

BOBES, M^a del C., Teoría general de la novela, Madrid, Gredos, 1985. El diálogo, Madrid, Gredos, 1992.

BLY, P., Pérez Galdós: Nazarín. Critical Guides to Spanish Texts, n.º 54, London, Tamesis Books. 1991.

CASALDUERO, J., Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1963.

DOTRAS, A. M., La novela española de metaficción, Madrid, Júcar, 1994.

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

KROW-LUCAL, M., «El estilo es la mentira: el valor de la palabra escrita en Galdós (1881-1886)» en Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 83-91.

MONTESINOS, J. F., Galdós II, Madrid, Castalia, 1968, « Introducción a Lo Prohibido», Madrid, Castalia, 1971.

PÉREZ GALDÓS. B., Memorias de un desmemoriado en Obras completas, Novelas III, Madrid, Aguilar, 1982, pp. 1430-1472.

-81-

Transtextualidad en las Novelas Españolas Contemporáneas

Al centrar su interés en el estudio del texto considerarlo en sí mismo la crítica literaria de los años setenta para acá, ha puesto de manifiesto la importancia que reviste averiguar qué voces y de qué origen se entretajan en el discurso narrativo, lo constituyen y le dan sentido. Bien mirado cualquier texto literario se configura como un verdadero «mosaïque de citations» (Kristeva, 146), procedente de otros discursos anteriores entre los cuales se entabla una relación dialógica, circunstancia que se hace especialmente patente en la novela, cuya característica textual más acusada es precisamente el plurilingüismo (Batjin, 117-148).

Gérard Genette ha profundizado en la dirección marcada por el trabajo de Julia Kristeva, quien ya había acuñado el término «intertextualidad» para designar el procedimiento -82- por ella estudiado; el crítico francés -después de reservar este nombre al caso más restringido de relación entre dos textos, es decir, a la cita o a la alusión puntual- distingue otras cuatro maneras de que un texto entre a formar parte de otro, las cuales va enumerando «en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad». (Genette, 10). Ahora bien, cuando se refiere en general a cualquier forma de transcendencia textual, el crítico francés emplea la palabra «transtextualidad», que a todas abarca y comprende; por ello, por su alcance y extensión, parece la más adecuada para encabezar este apartado de nuestro trabajo, en el cual, sin embargo -más que realizar una clasificación exhaustiva según el patrón genettiano de todos y cada uno de los casos en que tales procedimientos aparezcan configurando cualquier aspecto de las novelas estudiadas-, se pretende sencillamente desvelar el interés de las referencias literarias que se imbrican en los textos de las Novelas contemporáneas y los condicionan.

La lectura de las obras que integran el corpus al que se circunscribe nuestro análisis, depara una serie extraordinariamente abundante de alusiones literarias, demostrando asimismo con cuánta frecuencia, a través de estos textos, se transparentan determinados patrones retóricos. Todo ello constituye sin duda una de las más importantes claves de la narrativa del autor, construida en buena medida con materiales textuales de muy diversa procedencia y comparable, en función de tal circunstancia, al arte pictórico de Picasso, en el que:

-83- [...] cada cuadro es el resultado del decantamiento de una experiencia crítica (analizar los cuadros de otro, imitarlos, parodiarlos, extraer de ellos procedimientos técnicos), [así también] la obra de Galdós se explica en parte como una lectura crítica de toda la literatura precedente, incluida, claro está, la cervantina.

(Benítez, 16).

El estudio completo y pormenorizado de todos los procedimientos transtextuales, que se encuentran en el conjunto de las Novelas españolas contemporáneas, revelaría que constituyen uno de los elementos empleados de forma más consciente y sistemática en la elaboración de la escritura galdosiana. No parece que sea este el momento de emprender una investigación de tanto calado; el presente trabajo por tanto se limitará a analizar algunos casos suficientemente significativos de transtextualidad, que serán clasificados en función de la rentabilidad narrativa que su utilización proporcione. Por otra parte, respecto de la morfología de cada caso, hay veces en que la referencia literaria estará constituida por la cita exacta de un texto, mientras que en otras ocasiones, podrá tratarse de una simple alusión, que evoque el pasaje de una obra determinada sin necesidad de reproducir fielmente sus palabras.

La clasificación que aquí se propone ha permitido distribuir las resonancias transtextuales en tres apartados, según se trate de alusiones meramente ornamentales, de referencias

encaminadas a completar el diseño de algún personaje, o de aquellas otras que condicionan la disposición del discurso.

-84-

Citas de carácter ornamental

Se han agrupado en un primer apartado aquellas referencias literarias, que sólo pretenden prestigiar el texto o hacer un guiño intencionado al lector. Gran parte de estas breves alusiones proceden del Quijote, lo que no es de extrañar tratándose de Pérez Galdós. Así por ejemplo, en el capítulo II de *La desheredada*, en el curso de una visita a la Casa de Fieras, Isidora pide a Miquis que la lleve a ver el león en su jaula y el estudiante exclama: «¡Leoncitos a mí!» (LD, I, 1009), como don Quijote en el capítulo XVII de la Segunda Parte. En aquella misma ficción el tío de Isidora, residente en Tomelloso y gran lector de novelas, lleva el muy quijotesco nombre de don Santiago Quijano Quijada.

Escasamente trascendente para la economía total de la obra parece asimismo un párrafo del principio de *El amigo Manso* (EAM, I, 1186) en el que -al mencionar el precio que el novelista está dispuesto a pagar a su personaje, por la historia que va a contarle- resuenan los ecos del trato que hiciera el narrador del Quijote, con el morisco para que le tradujese el manuscrito de *Cide Hamete Benengeli* (capítulo IX de la Primera Parte). También delata su procedencia cervantina la observación del narrador de *Miau*, cuando, refiriéndose a un personaje de escaso talento, asegura que tiene «poca sal en la mollera» (M, II, 1036), cita textual de lo que se dice de Sancho Panza en su primera aparición (capítulo VII de la Primera Parte). Transparente resulta asimismo para cualquiera que inicie la lectura de *Tristana* la referencia contenida en las palabras: «[...] vivía no ha -85- muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino» (Tr, III, 349), con que se abre la novela.

En ocasiones tropieza el lector con términos aislados, cuya sola presencia constituye una inequívoca reminiscencia cervantina, así en las páginas de *Nazarín* se prodiga el adjetivo «andante» para calificar al protagonista, a partir del momento en que este inicia su evangélico vagabundeo, y en las de *Torquemada en la cruz* resulta asimismo diáfana la alusión en el despectivo «majagranzas», que Rafael del Águila aplica a su futuro cuñado. (TC, II, 1440). Indudable referencia al Quijote se advierte igualmente en el hecho de que sean manchegos bastantes de los locos o alucinados, que circulan por el mundo ficcional galdosiano. Este último punto será analizado con mayor extensión en el siguiente apartado, que procurará explicar algunas de las resonancias literarias utilizadas en el diseño de los personajes novelescos.

Resultaría verdaderamente abrumadora la enumeración de todas las reminiscencias quijotescas que salpican las páginas de las Novelas contemporáneas, basten pues estas pocas escogidas de entre ellas, a modo de ejemplo de la transtextualidad en su forma más epidérmica.

Hay que tener en cuenta además que *El Quijote* no es la única fuente de las referencias literarias, sino que las alusiones a otras obras de diferentes épocas, españolas o extranjeras,

cultas o populares, se entrecruzan para componer la labor de taracea en que consiste el texto galdosiano. Así por ejemplo, el narrador de Tormento exclama, localizando la escena desde la perspectiva de Agustín Caballero cuando -86- descubre a su novia exánime: «Oh, dulces prendas» (T, II, 117). No parece tampoco casual que en esta misma novela la vieja criada de don Pedro Polo, quien ejerce en alguna ocasión funciones casi celestinescas, responda por el nombre de Celedonia, de parecido fonético indudable con el de la inmortal alcahueta de Rojas; o que llamen Juanito al personaje central de Fortunata y Jacinta, el cual a pesar de sus actividades tenoriescas, carece de grandeza para ser un verdadero don Juan.

Muchas de las referencias bíblicas, que se leen en estos textos, cumplen una finalidad únicamente ornamental así, cuando el narrador da cuenta de los paseos de Isidora con Augusto por el Retiro, pondera la amenidad de aquellos lugares, «donde todo parecía recién criado, como en aquellos días primeros [...] en que Dios iba haciendo las cosas y las daba por buenas». (LD, I, 1008). Algo parecido se puede indicar acerca de aquel pasaje de Torquemada en la hoguera, en que el narrador compara la actitud de Valentín ante los profesores, asombrados de su sabiduría, con la escena de «Cristo niño entre los doctores». (TH, II, 1344).

Las referencias caracterizadoras de personajes

Mayor repercusión en la economía total del texto novelesco alcanzan las referencias literarias o la presencia de ciertos esquemas retóricos, cuando se emplean para matizar y complementar el diseño de determinados caracteres.

Cada vez que se publicaba un nuevo título de Galdós la crítica del momento subrayaba la verdad humana, la fidelidad -87- al natural, advertibles en los personajes creados por el novelista. Solía pasar desapercibida, sin embargo, la evidencia de que la peculiar configuración de los héroes en estas obras también constituye casi siempre una demostración contundente de que los procedimientos transtextuales pueden llegar a ser la causa de la eficacia narrativa, con que se ofrecen a la percepción del lector tantas y tantas figuras inolvidables, cuyos nombres componen el abigarrado censo ficcional galdosiano.

También a este respecto la lección cervantina resulta extraordinariamente rentable, pues muchos personajes de los relatos aquí estudiados muestran de mil maneras un innegable aire de familia respecto a don Quijote; José F. Montesinos señala tales resonancias en lo referente a las narraciones publicadas entre 1881 y 1887 (Montesinos, 75) -pues no va más allá de esta fecha su inacabada investigación sobre el corpus estudiado en nuestro trabajo- pero es indudable que se pueden rastrear asimismo en el resto de las Novelas españolas contemporáneas.

No deja de ser significativo, por ejemplo, que procedan de la Mancha varios de los habitantes desequilibrados de este universo textual; igualmente expresivo resulta el hecho

de que se señale la voraz lectura de determinado tipo de ficciones como circunstancia agravante en los desarreglos psíquicos padecidos por algunos de los personajes manchegos. El lector advierte bien pronto que el juego palimpsestuoso ha proyectado una luz inusitada sobre las descripciones fisiológicas y sobre la inevitable mención de taras hereditarias, - 88- habituales en la configuración de la locura dentro del ámbito de una novela naturalista y percibe asimismo cómo, gracias a este recurso, los caracteres perfilados mediante tales tácticas, se hacen más complejos y presentan mayor riqueza de matices.

El narrador de *La desheredada* informa al lector de que don Tomás Rufete y sus dos hijos, Isidora y Mariano, han llegado a Madrid procedentes del Tomelloso. Rufete está internado en el manicomio de Leganés, donde muere loco de atar a poco de empezar la novela; con esto sólo quedaría suficientemente aclarado -según los convencionalismos de la narración naturalista- el origen del desequilibrio psicológico de sus hijos. Si a ello se añade la nociva influencia ejercida por el medio ambiente corrompido de la gran ciudad, que también se describe con extraordinaria minucia en este relato, la más estricta ortodoxia zoliana no hubiera precisado ya ninguna otra explicación de la progresiva degeneración moral, que experimentan la protagonista y su hermano. No hubiera sido necesaria hacer a los personajes oriundos de la Mancha, ni mencionar sus preferencias literarias; pero -en caso de haberse omitido tales datos- habría desaparecido gran parte del atractivo que estos caracteres poseen como creación artística.

Isidora Rufete pone en sostener sus supuestas derechos al marquesado de Aransis el mismo apasionado tesón que don Quijote derrochaba en la defensa de sus ideales caballerescos. Por otra parte, si el hidalgo manchego estaba trastornado por haberse entregado a la lectura de los libros de -89- caballerías, su paisana del siglo XIX es lectora asidua de la narrativa popular de su tiempo, según dictamina Encarnación Guillén, apodada la Sanguijuelera, tía de Isidora: «Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas». (LD, I, 1004). Don Quijote, al saberse vencido, enferma, abjura de sus mentidos ideales, renuncia a su nombre y muere; cuando la protagonista de *La desheredada* se convence de la falsedad de sus pretensiones, rechaza su nombre y se lanza a la prostitución, una especie de muerte civil al fin y al cabo.

El desequilibrio hereditario se manifiesta en Mariano Rufete con síntomas completamente opuestos a los que este mismo final origina en su hermana; no interesa ahora analizar la minuciosa descripción realista del proceso morboso, que va minando la personalidad del muchacho, según se lee en *La desheredada*, sino indicar cómo el narrador acude a las alusiones literarias a fin de completar la caracterización del personaje. Si a Isidora las fantasías de los folletines le habían servido para alimentar sus aspiraciones nobiliarias, a su hermano -tan zafio y tan torpe que apenas sabe leer- la única literatura que le acomoda y hasta le sirve de diversión son los pliegos de aleluyas, así como «los romances de matones, guapezas, robos, asesinatos, [y] anécdotas del patíbulo» (LD, I, 1100), referencia esta última que, por cierta, adquiere -a la vista del ulterior desarrollo del relato- un valor claramente premonitorio.

Por las páginas de *El doctor Centeno*, desfila asimismo una numerosa colección de alucinados, en cada uno de los -90- cuales se advierten las reminiscencias quijotescas. Alejandro Miquis, el iluso que sueña con alcanzar la gloria como dramaturgo y acaba por

consumir su existencia -de espaldas a las urgencias de la vida- inmerso en la trama fantástica de su pieza inestrenada; doña Isabel Godoy, tía abuela del anterior, también procedente de El Toboso, trastornada desde su remota juventud a causa de unos amores contrariados y de la continua lectura de sentimentales novelones románticos. Algo de quijotesco encierra la obsesión de don Jesús Delgado, personaje de esta misma novela, el cual -enloquecido seguramente por haber visto rechazado un proyecto suyo encaminado a conseguir la reforma de la enseñanza en España- se dedica a escribir se cartas a sí mismo y a responderlas con suma diligencia.

A diferencia de lo que ocurre en el caso de la familia Rufete, que ocupa el centro de La desheredada, el narrador de El doctor Centeno, no proporciona más datos que los derivados del artificio transtextual para explicar el origen y la transmisión de las alteraciones neuróticas de los personajes de esta nueva ficción -cuyas implicaciones simbólicas han sido advertidas y explicadas en diferentes ocasiones-. Se -91- diría por tanto que, gracias al manejo de tales procedimientos, lo que se ha conseguido destacar es la dimensión propiamente novelesca de estas criaturas ficticias. Ahora bien, aunque la indagación en las causas de la locura no responde, por lo que respecta a este caso concreto, al rigor científico exigido por la poética del naturalismo, sí que resalta el detallismo minucioso en la descripción de los síntomas y de las consecuencias de las neurosis variadas que aquejan a los personajes.

Pero la rentabilidad narrativa que genera la figura de don Quijote, no se agota en los títulos publicados durante los años ochenta, sino que sigue induciendo sorprendentes efectos, que repercuten muy visiblemente en los textos de toda la producción novelesca del autor. No parece aventurado en exceso suponer que en todos los alucinados galdosianos late, más o menos evidente, la referencia al hidalgo manchego.

Así por ejemplo la descripción del desvarío que va apoderándose de don Ramón de Villaamil -que constituye el hilo principal en el discurso narrativo de Míau (1888)- recuerda, al menos en alguno de sus aspectos, las obsesiones del ya mencionado don Jesús, y remite igualmente a la figura de don Quijote. En efecto, la cruzada emprendida por el pobre cesante para lograr que le readmitan en su puesto del Ministerio y que se tenga en cuenta el estudio elaborado por él para sanear la Administración, se revela a la postre tan inútil como las hazañas de don Quijote, por lo cual Villaamil, ya del todo desquiciado, acaba suicidándose.

-92-

El lector de Nazarín encuentra entre sus páginas otro personaje en cuya creación resulta asimismo evidente la reminiscencia quijotesca; se trata de don Pedro Belmonte, que recibe y agasaja al cura errante en su finca de la Coreja, según relata el narrador a lo largo de los capítulos VI, VII, VIII y IX de la Tercera Parte. Este señor está loco porque, asegura una vieja mendiga que le conoce, «se metió en tales estudios de cosas de religión y de tiología que se le trabucaron los sesos». (N, III, 539). La índole de sus lecturas respectivas sería diferente en don Quijote y en don Pedro, pero el origen libresco del trastorno parece idéntico en ambos casos.

En fin, la relación de personajes galdosianos a los que alcanza la sombra del hidalgo podría alargarse todavía con algunos otros nombres, bueno será sin embargo, darla por concluida mencionando únicamente la significación transtextual de Nazarín, esa especie de don Quijote a lo divino, que protagoniza la novela epónima. En efecto, al final de la Segunda Parte, don Nazario ha decidido «salir a correr aventuras» (N, III, 516), es decir, iniciar su vida pública -podría decirse, tomando prestado el término a los Evangelios, el otro hipotexto reconocible en esta novela-; pero antes de hacerlo cambia de indumentaria, se viste de mendigo, igual que don Quijote en análogo trance, se disfrazó de caballero andante.

Además de las numerosas reminiscencias quijotescas, en los personajes de este extenso corpus pueden detectarse frecuentes alusiones a otros textos literarios, o también la reproducción de muy diversos patrones genéricos. Sólo a -93- título de ejemplo se mencionarán algunos casos variados, sin ánimo de agotar el tema.

Los dos golfillos que cruzan fugazmente el texto de *La desheredada*, se apodan Zarapicos y Gonzalete, en clara referencia a Rinconete y Cortadillo. Aunque en el breve relato de sus respectivas biografías, resuenan ecos no demasiado precisos de la picaresca -«Zarapicos fue durante algún tiempo lazarrillo de un ciego; Gonzalete sirvió a una mujer que, al pedir en la puerta de la iglesia, le presentaba como hijo» (LD, I, 1023)- resulta mucho más evidente la huella de la novelita ejemplar, puesto que los dos muchachos, unidos por una fuerte amistad, abandonan enseguida el patrón genérico del mozo de muchos amos, y deciden buscarse la vida en total libertad; por otro lado, en ningún momento se cuentan sus aventuras en primera persona, tal como ocurre con las de los pícaros, sino que es el narrador extradiegético quien las presenta.

El recuerdo de la picaresca del Siglo de Oro acude también a la mente del lector, cuando conoce determinados pasajes de la vida de Felipe Centeno, quien, además los va relatando él mismo, en el primer capítulo de *El doctor Centeno*. Los hechos que el héroe narra para contestar a las preguntas de Alejandro Miquis, aluden sin duda a ese género novelesco: el chico se ha marchado de su casa, está buscando un amo a quien servir y ha ido viviendo hasta aquel momento a salto de mata, «Cuando llegué a este pueblo no me quedaba nada... el primer día me dieron medio pan... Yo gano también haciendo recados a las lavanderas». (EDC, I, -94- 1318). Ahora bien, si las andanzas de este pícaro sui generis, le hacen semejante a sus antepasados literarios, los proyectos que abriga le separan de ellos, porque Centeno tiene una clara meta en la vida: pretende conseguir medios para estudiar y llegar a ser médico. Que tales sueños se frustren es otra cuestión, la cual no afecta en absoluto a la indicada contraposición intencional entre el personaje y el hipotexto evocado en algunos episodios de su existencia narrativa.

El breve pasaje del Lazarrillo en que Lázaro, compadecido de su tercer amo el escudero de Toledo, comparte con él las provisiones que ha obtenido de limosna (Lazarillo, 87-91), ha sido aprovechado como hipotexto en dos escenas bien conocidas del corpus aquí acotado; en ambos casos se completa por tal medio la caracterización del personaje correspondiente. El primero de los pasajes aludidos se encuentra al final de *El doctor Centeno*, cuando Felipe llega a mendigar para mantener a Alejandro, su amo, que se encuentra muy enfermo y en la ruina más completa (EDC, I, 1443).

Catorce años después de la publicación de la novela que se acaba de mencionar, apareció *Misericordia*, en la cual se encuentra la otra referencia a aquel mismo «Tratado tercero» del Lazarillo. En esta ocasión la construcción hipertextual se ha desarrollado mucho más ampliamente, hasta el punto de que no sólo el carácter de la protagonista le debe algunos de sus rasgos más específicos, sino que buena parte de la estructura del discurso narrativo ha sido erigida a partir de dicho motivo. Efectivamente, Benina pide limosna -95- para atender a las necesidades de su señora, pero además añade la delicadeza a su generosidad, pues oculta a doña Paca el origen de los miserables recursos que allega, para que no se resienta la sensibilidad burguesa de la anciana dama venida a menos. Todo el capítulo sexto de la novela explicita muy bellamente la reminiscencia de la picaresca (Ms, III, 695-700).

La estrategia transtextual se apoya ocasionalmente en ciertos pasajes de las Sagradas Escrituras, que suministran rasgos muy expresivos para completar la configuración de algunos caracteres novelescos de este mundo ficcional. Quizá los casos más significativos sean precisamente los que encarnan Nazarín y Benina, ambos recreaciones hipertextuales de Jesucristo.

El protagonista de Nazarín, cuya filiación quijotesca ha sido analizada más arriba, aparece también ante el lector como una imitación ligeramente paródica de Cristo, según puede advertirse ya desde el propio título de la obra; pero el hipotexto evangélico no se trasluce solamente en la composición del personaje central, puesto que también transitan por las páginas de la novela otras varias figuras en las que se detectan análogas resonancias. Así, algunos de los rasgos que configuran los caracteres de Ándara y de Beatriz, las dos mujeres que acompañan al clérigo, evocan respectivamente las figuras de Marta y María, pues, como en el relato bíblico (Lucas, 10, 39-42), la primera se afana en mil tareas, en tanto que la segunda escucha embelesada las enseñanzas de su maestro (N, III, 555). Por otra parte, cuando -96- al final de la novela llevan a Nazarín detenido con bastantes presos más, se destacan del grupo las siluetas de dos delincuentes, apodados respectivamente el Sacrílego y el Parricida (N, 565-568), que remiten de modo inequívoco a los dos ladrones -uno bueno y el otro malo- crucificados junto a Jesús, a los cuales se refiere el Evangelio de San Lucas (23, 39-44).

Si don Nazario Zaharín buen conocedor de las Sagradas Escrituras asume conscientemente la imitación de Cristo, en la protagonista de *Misericordia* tal reflejo se produce de manera espontánea. Resulta bien perceptible, en efecto, que muchas frases pronunciadas por el personaje recrean libremente los textos evangélicos, sin que la propia Benina -a quien no puede suponerse familiaridad alguna con la Biblia- llegue a sospechar la alusión contenida en sus palabras,

[...] y sé también que Dios me ha puesto en el mundo para que viva, y no para que me deje morir de hambre. Los gorriones, un suponer, ¿tienen vergüenza?, ¡Quía!..., lo que tienen es pico...

(Ms, 111, 700),

dice evocando un conocido pasaje evangélico (Mateo, 6, 26). El reflejo de Cristo y la actualización de sus enseñanzas, encarnados en el personaje central de Misericordia, se advierten en varias ocasiones hasta culminar en el último episodio de la novela, que se cierra con estas palabras de Benina a Juliana: «No llores..., y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar». (Ms, III, 798), calco casi exacto de las que Jesús dirigió a la mujer adúltera (Juan, 8, 11).

No parece necesario alargar más esta enumeración; los ejemplos aducidos hasta el momento resultan más que suficientes para poner de manifiesto cómo la estrategia transtextual, utilizada muy conscientemente, constituye un método eficazísimo en la caracterización de la mayoría de los personajes galdosianos.

Alusiones que inciden en la disposición del discurso

Las consecuencias del empleo de la literatura en segundo grado se dejan sentir también en la organización y estructura del discurso. Unas veces la transtextualidad afectará únicamente a un pasaje concreto, o a un breve episodio de cualquier novela, sin embargo, en otras ocasiones, el uso de estos procedimientos puede ser de mayor alcance y condicionar la disposición de la obra en su conjunto o de una gran parte de la misma.

Las páginas de *La desheredada* ofrecen abundantes ejemplos de tales artificios transtextuales, porque en ellas el narrador acude con frecuencia al pastiche de los géneros más variados para presentar diversos momentos de su novela. Probablemente uno de los casos más chocantes se encuentra en la disposición que adopta el capítulo duodécimo de la Primera Parte, titulado de manera bien explícita: «Los Peces (sermón)» en el cual la materia narrativa se ajusta al esquema retórico propio de la oratoria sagrada, sin que falten las citas bíblicas, del Génesis en este caso, para encabezar el texto a modo de lema, según suele ocurrir en los auténticos sermones.

Después todo el capítulo, pero señaladamente la primera de sus tres partes, constituye un irónico panegírico de don Manuel José Ramón del Pez y de su parentela innumerable. El texto comienza con el vocativo de rigor en cualquier sermón, «Amados hermanos míos» y se clausura con un «¡oh, amados feligreses!», expresiones que mantienen el tono del modelo retórico invocado (LD, II, 1053-1058). Evidentemente ajustar el contenido de este pasaje al esquema de la oratoria sagrada constituye una estrategia bien eficaz para subrayar su intención fuertemente satírica y, de acuerdo también con las exigencias del género, incidir en la descripción tipificadora de los personajes.

La segunda parte de *La desheredada* empieza con un capítulo titulado «Efemérides», en el cual se le ofrece al lector la información dispuesta según el molde del género periodístico

que suele aparecer precisamente bajo tal epígrafe, y que se distingue por presentar breves noticias encabezadas por la mención de la fecha en que han ocurrido. Aprovecha el narrador este esquema genérico, para combinar en un mismo texto las referencias a los acontecimientos históricos, con la información relativa a lo supuestamente acaecido a los personajes ficticiales en aquellos momentos, y así explica, por ejemplo:

1873. 1 de marzo,- Instalación de Isidora en su casa de la calle de Hortaleza, no se sabe si con propios -99- recursos o a expensas del marqués viudo de Saldeoro. Escándalo. [...] Disturbios en Barcelona; cunde la indisciplina militar.

(LD, I, 1085).

Muy interesante resulta igualmente en lo referente a las tácticas transtextuales, el capítulo XVI de la Primera parte de esta novela titulado significativamente «Anagnórisis». Como se sabe, con tal término designa la retórica clásica el tópico narrativo en el que se relata el encuentro de determinados personajes, quienes, después de sufrir mil desdichadas peripecias, consiguen reunirse y reconocerse. En *La desheredada* el texto con tal palabra encabezado presenta el encuentro de Isidora con la Marquesa de Aransis; pero, aunque parecen darse las circunstancias externas para que se produzca la emocionante escena - tantas veces anticipada imaginariamente por la protagonista sobre la base, bien conocida por ella, de los estereotipos de la novela popular, que habían trivializado el mencionado topos- el pasaje de la ficción galdosiana destruye sarcásticamente el patrón retórico evocado, pues la anagnórisis no se produce (LD, I, 1071-1076).

Así como los fragmentos de *La desheredada* que se acaban de revisar remiten a las convenciones retóricas propias de ciertos géneros, casi todo su capítulo decimooctavo consiste en la recreación hipertextual de un determinado pasaje del *Quijote* del año quince (capítulos XI.II y XI.III), donde se recogen los consejos que el caballero diera a Sancho, recién nombrado gobernador de la ínsula. En ambos casos -100- la situación de partida es análoga: un personaje está a punto de escalar un elevado puesto en la sociedad, por lo cual alguien más sabio y experimentado le amonesta para que observe una conducta irreprochable en su nuevo estado. Asimismo es común a los dos textos la profunda ironía que los empapa; pues, si en la novela cervantina el gobierno de Sancho no pasa de ser una broma bastante cruel de los Duques, en la ficción de Galdós el tono de todo el capítulo resulta decididamente sarcástico, debido a que Isidora lee los consejos que su tío le prodiga, cuando ya ha tenido lugar la decepcionante entrevista con la Marquesa de Aransis, por la cual la muchacha (y el lector también) saben que aquella se ha negado a reconocerla como nieta.

El relato de la muerte de don Quijote es un texto que subyace y configura el discurso en algunos episodios de este vasto territorio narrativo. Cuando se leen los pormenores de las horas finales de Ángel Guerra, no puede evitarse el recuerdo del aludido pasaje cervantino; en efecto, Ángel antes de morir recupera la cordura y comprende que su supuesta vocación religiosa no había sido sino un engaño, una especie de sublimación del amor no

correspondido que sentía por Leré; las palabras con que el protagonista confiesa su error (AG, III, 340) remiten sin duda a las de don Quijote cuando, sintiéndose morir, renunció a sus ideales caballerescos.

La alusión a este pasaje cervantino (capítulo XXIV de la Segunda Parte) se advierte también en algunos detalles de la muerte del avaro Torquemada, tal como se relata en - 101- Torquemada y San Pedro (TSP, II, 1617); pues ambos textos refieren cómo su respectivo protagonista, ya muy enfermo, tras una engañosa mejoría, se duerme apaciblemente y unas horas después despierta profiriendo una gran voz.

Las circunstancias que rodean la muerte de don Manuel Flórez en las páginas de Halma presentan asimismo indicios elocuentes que remiten al mencionado hipotexto, como pueden ser las continuas referencias a los llantos de la sobrina y el ama que cuidan del cura (H, III, 629). Porque, en primer lugar ¿qué necesidad tendría el narrador -desde un enfoque estrictamente realista- de hacer que fueran precisamente una sobrina y un aire a quienes gobernarán la casa de don Manuel? Por otra parte, también don Manuel pide perdón y confiesa ante la inminencia de la muerte que su vida ha sido un error, si bien, al contrario que don Quijote, el personaje galdosiano se arrepiente de su religiosidad mundana y contemporizadora, es decir, se siente vivamente contrito por haber sido demasiado prudente, demasiado cuerdo.

La estructura de la tercera parte de Nazarín refleja el patrón narrativo del relato itinerante propio del Quijote, que a su vez recrea la estructura de los libros de caballerías; pero además de estas semejanzas tan generales se encuentran otras más precisas, pues, así como don Quijote interrumpe su marcha cuando los Duques le reciben y agasajan en su residencia, a partir del capítulo XXX de la Segunda Parte, así también Nazarín detiene su piadoso vagabundeo para gozar de la hospitalidad de don Pedro -102- Belmonte (N, II, 530-539). Incluso se mencionan ciertos detalles ambientales que sin duda evocan vagamente el texto cervantino. Recuérdese por ejemplo, que Nazarín encuentra a don Pedro vestido de cazador, rodeado de perros, en un pasaje que reproduce algunas de las circunstancias de la bella escena cinegética en que don Quijote y Sancho ven por primera vez a los Duques.

El episodio relatado en el capítulo III de la Segunda Parte del Quijote, en el que el caballero y el escudero se enteran por boca del bachiller Sansón Carrasco de que son los protagonistas de un libro de gran éxito, ha servido de falsilla a la narración más de una vez a lo largo del corpus novelesco aquí considerado. Posiblemente sea en las páginas de Halma en donde dicha referencia se desarrolla con mayor amplitud y complejidad en torno a la figura de Nazarín, que en ellas ha reaparecido como personaje secundario. En efecto, después de explicar el revuelo periodístico formado en torno al cura vagabundo y a su procesamiento, se indica que acaba de aparecer una novela en la cual se cuentan las andanzas de don Nazario y que este la conoce:

-¿Saben ustedes si ha leído el librito de su nombre que anda por ahí?

-Lo ha leído [...], y dice que el autor, movido de su afán de novelar los hechos, le enaltece demasiado [...]

-A mí me aseguró [...] que él se tiene por un hombre vulgarísimo y no por un personaje poemático o novelesco.

(H, III, 620).

-103-

A continuación los interlocutores -a quienes el narrador ha presentado como escritores y periodistas- van aduciendo los reparos que Nazarín ha puesto a ciertos pasajes concretos de sus aventuras tal como las ha relatado el novelista. Los ecos cervantinos resultan indudables por más que el texto galdosiano presente las opiniones del personaje en estilo indirecto, referidas por los que mantienen el coloquio citado más arriba.

Si las reminiscencias del Quijote configuran la disposición de tantos pasajes en este corpus narrativo, otros muchos patrones literarios aprovechan también los diversos narradores galdosianos en el trazado de sus tácticas transtextuales. Así, la novela popular proporciona el hipotexto detectable en numerosas ocasiones, sobre todo en los relatos compuestos hasta 1887. Quizá el caso más patente y abarcador de estrategia hipertextual se encuentra en Tormento, concebida como un folletín irónico, lo cual se deja sentir en varios niveles, como en la presentación de la materia novelesca, en la segmentación de los capítulos, cuyos finales fomentan la zozobra del lector ante la incertidumbre de los hechos, en las apariencias engañosas que estos revisten a veces, etc. En efecto, en esta novela:

La relación dialógica entre el texto folletinesco y el realista se caracteriza por la parodia de un texto por el otro. Para que la parodia cumpla su función paródica, el texto realista adopta las formas del texto por entregas y viceversa.

(Andreu, 23).

-104-

Pero las referencias a la narrativa popular no aparecen únicamente en Tormento; aunque esta novela representa sin duda el ejemplo más acabado de diálogo entre ambos tipos de textos, hay otros muchos casos en que tal relación puede detectarse.

Eso sí, cada vez que en los relatos de este periodo (1883-1887) se advierte alguna manera de alusión a la narrativa popular, esta suele materializarse gracias a la mediación del enloquecido folletinista don José Ido del Sagrario, cuya mera presencia en las páginas de cualquier novela, supone ya el aviso para el lector de que está bordeando el terreno de la transtextualidad.

Fortunata y Jacinta recoge en su complejo mundo ficcional un caso muy evidente de relación dialógica entre el texto realista y el de la novela por entregas. Se trata del episodio del supuesto hijo de Juan y Fortunata, que se cuenta en la Primera Parte de la gran novela;

en él se ofrecen ciertos datos -amoríos ya pasados de Juan Santa Cruz, degradación moral de Fortunata arrojada al fango por el abandono de su amante, niño encomendado a los cuidados de José Izquierdo, el tío de la joven- que admiten ser interpretados sub specie folletinesco. Con estos hilos teje Ido del Sagrario su discurso romántico en el seno de la ficción galdosiana, Jacinta lo acepta como verdadero (no sólo ella, pues también su suegra y Guillermina se dejan embaucar) y, sin embargo, una posterior lectura realista de los hechos lo desmonta inexorablemente.

-105-

Podrían multiplicarse los ejemplos de textos concebidos a partir del diálogo con los más variados tipos de literatura, incluyendo, por supuesto, la variedad de la autocitación, tan característica del arte narrativo galdosiano; es más, se podría aducir asimismo una lista interminable de pasajes en los que la referencia textual no es estrictamente literaria sino artística -ello resulta especialmente visible en la descripción física de los personajes, tantas veces realizada mediante la evocación de determinados cuadros o estilos pictóricos-, pero no parece que sea necesario alargar en demasía esta exposición.

Baste lo dicho para subrayar la importancia de estos procedimientos artísticos, que apelan una y otra vez al lector obligándole a percibir o a recordar la ficcionalidad del texto, y que son utilizados tan sistemática y coherentemente en el seno de una producción, como la galdosiana, confesadamente realista. A lo mejor la vigencia del escritor canario se debe precisamente al empleo de tales estrategias, y son ellas las que confieren a sus novelas ese tono de modernidad ausente en otros celebrados autores de aquel tiempo.

-106-

Obras citadas en este capítulo

ANÓNIMO, Lazarillo de Tormes, Madrid, Cátedra, 1987.

ANDREU, A. G., Modelos dialógicos en Galdós, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1989.

BAJTIN, M., Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.

BENÍTEZ, R., Cervantes en Galdós, Murcia, PP de la Universidad, 1990.

GENETTE, G., Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus, 1989.

KRISTEVA, J., Semiotike: Recherches pour une sémanalyse, Paris, Editions du Seuil, 1969.

MONTESINOS, J. F., Galdós II, Madrid, Castalia, 1968.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.

