

# Bajo la impronta de Manuel Alvar. Notas sobre el juego de los géneros en Pérez Galdós

YOLANDA ARENCIBIA

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

## BAJO LA IMPRONTA DE MANUEL ALVAR

En 1971, la editorial Gredos publicaba *Estudios y ensayos de literatura española contemporánea* de Manuel Alvar, un conjunto de indagaciones críticas sobre distintos temas: de Mor de Fuentes a León Felipe, y del maestro Pidal a Delmira Agustini, pasando por el análisis de conjunción de técnicas entre novela y cine, o por la aportación de unas apostillas literarias a dibujos del científico Einstein. Todos ellos, testimonios de la certera intuición del maestro sustentada en pilares de rigor crítico.

Se reparten las páginas del primero de los capítulos del volumen dos trabajos localizados cronológicamente «en la bisagra de dos siglos», del XIX y del XX. Uno de ellos se dedica a Pérez Galdós, con el título de «Novela y teatro en Galdós». El estudio galdosiano de Alvar, que nació para ser materia inaugural de un homenaje de Gran Canaria a su hijo predilecto y que se había publicado poco antes en la revista *Prohemio* (I, 1970, t. I), no solo constituye una de las primeras incursiones críticas sobre el juego de los géneros en la obra galdosiana, sino que logró «sentar las bases» del tema «al cambiar de forma radical la concepción que se tenía de Galdós como dramaturgo», como declara Rosa Amor al hilo de la introducción a su edición reciente del drama *Realidad* (2002: 23).

Manuel Alvar propone en las primeras páginas de este trabajo, y deja demostrado a lo largo del mismo mediante el análisis comparativo de las versiones novelística y teatral de los textos galdosianos homónimos, cómo el autor canario, lejos de llevar al teatro su concepción de novelista (la opinión crítica más común hasta el momento), supo aprovechar de esta los materiales oportunos; pero para «concebir novelescamente lo que es novela y dramáticamente lo que es drama» (1971: 53). Avanzando en esa tesis, recuerda Alvar los pinitos teatrales tempranos del futuro gran novelista, para concluir planteando una hipótesis a la inversa: «es el teatro la técnica que Galdós trasplanta a sus novelas; no a la inversa» (1971: 54).

Esta afirmación de Alvar, rotunda desde la firmeza de los argumentos probados, me interesa destacar ahora; porque va a constituir el motivo base del presente trabajo. En él, bajo la impronta de Manuel Alvar y partiendo de sus conclusiones, me propongo proseguir la tarea indagando en los recovecos narrativos galdosianos el porqué y el cómo de los parapetos teatrales que guardaba Galdós en su taller de novelista.

#### DE ESTRUCTURAS NOVELESCAS

Adentrándose en el tema de las estructuras novelescas, recordaba Baquero Goyanes<sup>1</sup> una antigua clasificación de E. Muir que establecía tres categorías de novelas: «dramática», «de caracteres» y «novela-crónica» (1970: 63). Aceptando en principio esta taxonomía, hemos de entenderla como aproximada o general. Aplicándola a la cuestión galdosiana que nos ocupa, podemos afirmar que se conjugan las tres categorías señaladas por Muir en la cosmogonía creada por Galdós<sup>2</sup>. Y, diríamos que en cada una de sus novelas individualmente; porque de ninguna de ellas está ausente la voluntad de constancia socio-histórica, el interés por la pintura de perfiles humanos significativos y complejos, y la búsqueda de la tensión textual necesaria para conducir la atención del lector directamente a la escena ficcio-

---

1. Nos sirven de apoyo, a grandes rasgos, algunas de las precisiones que apunta M. Baquero Goyanes al hilo de la conjugación de teorías que presenta en su ya clásico estudio *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

2. Evidentemente podemos aplicar el marbete de «novela-crónica» a, por ejemplo, los *Episodios Nacionales* en su conjunto; y el de «novela de caracteres» a *Nazarín* (entre muchas); y el de «novela dramática» a *Realidad*. Pero nada es cerrado ni absoluto.

nal en donde se cuenta y se vive; hábilmente; parapetándose el autor en la configuración de los textos y desdoblándose mediante técnicas narrativas apropiadas.

Porque toda novela supone una representación literaria del mundo, de una parcela del mundo; es el resultado artístico de una mirada personal, de una perspectiva individual, sobre ese mundo. Y orientados en coherencia hacia lo que el autor se propone novelar (el tema, los contenidos; el *qué* de la novela), han de configurarse las estructuras narrativas que van a darle vida literaria (el *cómo* de los textos). Y estas suponen siempre una elección; y una elección determinante para la eficacia final del relato. Eficacia con respecto al tema y a su perspectiva; pero también eficacia estética, eficacia artística. A la postre, las peculiaridades del lenguaje narrativo y la índole de las estructuras que le dan entidad, determinarán el estilo de una novela.

Nos interesan esas técnicas y esos modos, interrelacionados con los temas de los textos y sus porqués. Y nos interesa también el papel en ello de una elección apriorística del creador, que es la del género literario que va a conformar su texto.

#### LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL MUNDO DE PÉREZ GALDÓS

Como sabemos, Pérez Galdós construye su universo literario a lo largo de casi cincuenta años de escritura: desde el inicio en 1868 con *La Fontana de Oro*, hasta *La razón de la sinrazón*, la novela de 1915, y *Santa Juana de Castilla*, la obra de teatro que cierra su creación en 1918. Y construye ese universo en el marco de los parámetros de la vieja estética realista y desde un doble compromiso personal: con el arte de la literatura, en primer lugar; pero también con la realidad social de su tiempo. En consecuencia, la cosmología galdosiana ha de ir acomodando, progresivamente, la sustantividad de los temas y la envoltura formal que les da validez artística, a la realidad social y estética que la sostiene. Y nada inocente es la mirada del autor sobre esa realidad social a cuyo compás se acomoda. Y nada improvisado ni casual resulta ser el marco genérico que envuelve los textos (de la novela al teatro) ni el andamiaje técnico que les va a dar cobertura literaria.

Galdós se interesó por el teatro a lo largo de toda su vida; y puede decirse que manifestó siempre vocación dramática. Escribió tea-

tro antes que novela, y nunca olvidó la cuestión teatral en sus artículos críticos.

En sus años de bachiller redacta *Quien mal hace, bien no espere*, que vio representado en su ciudad natal grancanaria. Ya en Madrid, *Un joven de provecho* y *El hombre fuerte*, en 1864, y *La expulsión de los moriscos*, en 1867, fueron tentativas juveniles para la escena que el autor se apresuró a desechar para ensayar una narración corta que jugaba fantasiosamente con motivos clásicos (*La Sombra*) y para adentrarse en la novela de tema histórico que marcaría su entrada en la literatura: *La Fontana de Oro*, publicada en 1870. En los años siguientes, y dedicado de lleno a la producción de novelas, la segunda novela histórica (*El audaz*) y las dos primeras series de *Episodios Nacionales* conjugarán interés por la historia y vocación literaria. Como sus novelas inmediatas «de la primera época», *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *La Familia de León Roch*, refrendarán, desde la literatura, su interés por presentar a los lectores retazos latentes de la España contemporánea, aquella a que el autor pertenece y la que vive con inquietud.

Prosigue la tarea el narrador Pérez Galdós, avanzando por lo que él mismo llamó la «segunda manera» de su escritura, sin abandonar las líneas maestras de sus planteamientos literarios. Va a construir en adelante (en los textos que nacen a partir de *La Desheredada*, en 1881, y, en general, en los textos de los ochenta) un amplio retablo novelístico sobre las clases medias. En él se abre a argumentos más fantasiosos para trazar cuadros realistas atractivos y sugerentes, ricos en estereotipos humanos que son expresión viviente de los hechos sociales y sus consecuencias. Con el avanzar de los títulos, el creador va jugando con las voces, las estructuras y los motivos de las novelas mientras experimenta con éxito novedades formales, abiertas, significativamente, a planteamientos de ocultamiento del narrador. Así, a finales de los ochenta publica una novela epistolar (*La incógnita*) seguida de otra dialogada (*Realidad*); una técnica, esta última, que retomará dos años más tarde para el texto de *La Loca de la casa*<sup>3</sup>.

Cuando se iniciaba la década última del siglo, la de los noventa, Pérez Galdós sube por primera vez a los escenarios para estrenar la

---

3. Esta técnica había apuntado ya en *La Desheredada*, cuyas dos partes aparecen precedidas por la relación de los personajes al modo teatral y en donde se recurre al diálogo dramático en la segunda parte de la novela.

versión dramática de la novela *Realidad*. Un éxito fue ese estreno. Y un éxito que lo animará a repetir procedimiento al año siguiente (1893) con nueva versión dramática de otra novela dialogada: *La Loca de la Casa*. Y hasta el final de la década, va a estrenar Galdós un total de ocho dramas en el Teatro de la Comedia o en el Español, las dos salas más prestigiosas de Madrid. Tras los citados (*Realidad* o el sentido del honor y *La Loca de la casa* o el conflicto de las ideologías), estrena *Gerona* o las dificultades de las posiciones éticas (1893), *La de San Quintín* o el conflicto entre personalidades (1894), *Los condenados* o la difícil relatividad de la verdad y *Voluntad* o el poder de la energía personal (ambos de 1895), *Doña Perfecta* o la intransigencia y el fanatismo y *La fiera* o la intolerancia (ambos de 1896). Se ha consolidado la vuelta de Galdós al teatro; una vuelta sin retorno.

Pero no ha desaparecido el novelista, ni callará en adelante el dramaturgo; porque van a sucederse, entreverados, textos de los dos géneros. En efecto, en el género narrativo, publica veinte títulos en los años noventa (además de las ocho obras de teatro citadas); y, en adelante, publicará veintiséis *Episodios Nacionales*, además de tres novelas muy cercanas estructuralmente al teatro (*Cassandra*, *El caballero encantado* y *La Razón de la sin razón*). Y llevará a los escenarios del teatro trece nuevas obras teatrales: la más inmediata, la apoteósica *Electra*, que iniciará los dramas del nuevo siglo (1901); la seguirán, *Alma y vida* en 1902 y *Mariucha* en 1903; estrenará la versión teatral de *El abuelo* en 1904, la tragicomedia *Bárbara y Amor y Ciencia* en 1905, *Pedro Minio* en 1908, la versión teatral de *Cassandra* en 1910, *Celia en los Infiernos* en 1913, *Alceste* en 1914, *Sor Simona* en 1915, *El tacaño Salomón* en 1916 y, por fin, en 1918, *Santa Juana de Castilla*.

Comienza la dedicación de Galdós al teatro, pues (como acabamos de recordar), en la década de los noventa; en la plenitud de su madurez artística, cuando su fama era ya extensa y cuando su prestigio como novelista garantizaba el interés del público y le abría las puertas de los escenarios. Si analizamos la evolución del discurso literario galdosiano (aquel que indicábamos condicionado por el arte de la literatura y la realidad social que lo sostiene), comprobaremos que este que nace a partir de los noventa, en su conjunto, señala lo que para Pérez Galdós seguía siendo esencial en su quehacer creativo; pero trasluce ya el distanciamiento ante la burguesía (y el devenir político en general) que había ido minando la confianza optimista de

su mirada; progresivamente: al compás de la convicción del fracaso de los ideales de la Gloriosa y de la realidad social de los sucesos políticos posteriores. El Galdós que escribe a partir de los noventa se muestra más atento que nunca (o tan atento como siempre) a las nuevas inquietudes artísticas, a las novedades formales; pero no puede evitar la asunción, dolorida pero realista, de las circunstancias sociales de lo que él mismo llamó «los tiempos bobos». Son realidades españolas que van a reflejar también (con más intensidad en el avanzar de la década) las consecuencias del fracaso de los supuestos filosóficos y científicos del positivismo europeo, que generará en este fin del siglo inquietudes espiritualistas con la consiguiente atmósfera de crispación interna, de crisis de planteamientos consolidados, de incertidumbres, de reivindicaciones religiosas más o menos ordenadas.

La asunción de todos estos elementos sumirá al autor en un escepticismo creciente que los textos no pueden dejar de transparentar. Así, las narraciones de la última etapa creativa de Pérez Galdós muestran cómo el autor se desentiende de la historia externa, cada vez más, para buscar en el entorno existencial de las personas menudas que conforman la historia integral, perfiles humanos moralmente luminosos que orienten hacia una corriente liberadora. Significa esta actitud una concentración en la utopía y en lo fantasioso, en la historia que pudo haber sido y no fue; y vienen a significar un último intento de llamada a la reconstrucción y a la esperanza.

Entreverados aparecen los géneros que envuelven los textos galdosianos que nacen a partir de los noventa, dijimos. Pero también se entreveran los modos de la escritura: obras de teatro con acción dilatada, apuntes de descripción y discursividad abundante; y novelas total o parcialmente dialogadas, iluminadas con diálogos dramáticos (un «efecto especial» idóneo para añadir dimensión a momentos estratégicos) que las convierten en híbridos entre novela y teatro, un recurso ideal para lograr la objetividad y el distanciamiento literario que ahora interesa al autor. Y tanto en las novelas como en el teatro, al mismo tiempo que se recargan los contenidos éticos que sazonan los textos con «rebotes ideológicos» (nunca del todo ausentes en la obra galdosiana), manifiesta la escritura la tendencia a la desrealización por la ambigüedad y por la ironía, la abundancia de referencias mitológicas, junto a la presencia de los clásicos de raigambre española —Miguel de Cervantes, en primer lugar—, más presentes ahora que nunca en el guiño intertextual galdosiano.

LA NOVELA DRAMÁTICA GALDOSIANA. EL JUEGO DE LAS VOCES

Decíamos que es difícil separar las novelas galdosianas en categorías estancas en virtud de sus estructuras porque de ninguna de ellas está ausente la voluntad de crónica socio-histórica, ni el interés por la pintura de perfiles humanos significativos, ni la búsqueda de la tensión necesaria para dirigir la atención del lector directamente a la escena ficcional. En cada una de ellas, en efecto, armoniza el autor, en distinta proporción, la narración directa en tempo rápido, la detención de ese tempo para describir o situar, y el ritmo discursivo del tempo normal para dar cabida a las voces del diálogo<sup>4</sup>. Y avanzando en la idea diríamos, pues, que a la generalidad de la producción novelesca galdosiana convendría la categoría de *novela dramática*, entendiéndose por tal aquella en cuya organización estructural predomina el *mostrar* o el *presentar* frente al *describir*, e incluso frente al *contar*. Y el paso del *narrar* al *describir* para enmarcar y, por fin, al *presentar*, acerca la novela al teatro.

Mucho tiene que ver en ello la importancia del personaje en la novelística galdosiana (como sustancia o tema de la novela, y como instrumento para la exploración del mundo que la novela significa) y el papel dominante que juega en ella la abundancia y la riqueza de los diálogos. Porque del conflicto que puede encerrar el tema procede toda la fuerza emocional y estética del relato, pero de los diálogos se desprende la presentación y la acentuación de su índole trágica. Y en la novela dramática los caracteres y la trama son, en cierto modo, inseparables.

En la novela dramática, y en la novela dramática galdosiana, el diálogo novelesco permite al lector conocer los entresijos de la trama y a los individuos que la conducen a través del ambiente de tensión dramática que generan las voces que se autodibujan en primera línea de la narración. A veces, desnudas en la escena; a veces, acompañadas por un narrador atractivo e irónico que juega con sus peripecias y a quien no preocupa demasiado transparentar su connivencia con el autor de los textos. Puede ese lector penetrar en el mundo de la novela directamente, a través de lo que dicen o lo que piensan los personajes (del diálogo al soliloquio y el monólogo interior), y

---

4. Como «un complejo y sutil juego de voces» definiría Oscar Tacca (1973: 15) a la novela, en un sentido más amplio que el que ahora venimos dando al término.

escuchando cómo se interpretan los hechos y las actuaciones en el juego de las voces que pueblan la escena. Son opciones estratégicas de índole teatral que, en pro de la objetividad que tanto preocupa a los novelistas del realismo, coadyuvan a lograr la ilusión de invisibilidad del autor, quien, sin evitar su omnipresencia, consigue que la historia parezca contarse a sí misma al mismo tiempo que dota a su personaje de impresión de autonomía.

LA NARRACIÓN DESDE LA PRIMERA PERSONA,  
UNA PERSPECTIVA TEATRAL

Hasta ahora hemos intentado afianzar —con Manuel Alvar— aquella afirmación de la realidad de los modos teatrales en los recovecos narrativos galdosianos. Cerraremos estas páginas centrándonos en una estrategia concreta: la narración en primera persona.

Sin llegar al extremo de la novela dialogada y de su variante la epistolar, la técnica de la narración en primera persona es aquella que logra la máxima ilusión de distancia interna entre el narrador y el mundo novelado; porque entre el personaje que es visto y contado y el que ve y cuenta hay una importante diferencia de perspectiva. Este inaugura un mundo, abre un mundo en el que el creador de los textos logra quedar agazapado; aunque nunca pierda el control de los hilos de su marioneta. «Los hilos de su marioneta» hemos dicho, aludiendo intencionadamente a la raigambre teatral de esta técnica narrativa.

En el mundo de la gran novela galdosiana no es la del personaje que narra en primera persona la más común de las perspectivas, aunque haya que registrar dos excepciones más que notables: la de aquella mancha de tinta que se convierte en personaje, Máximo, para conducir la peripecia de *El amigo Manso*, y el atractivo perfil de José M. Bueno de Guzmán que hace lo propio con los hechos de *Lo prohibido*. Pero sí que hay riqueza de ejemplos más que notables en las páginas de los *Episodios Nacionales*.

El juego de las perspectivas de los *Episodios Nacionales* es muy rico y muy variado. En ellos no puede faltar el enfoque de los hechos desde la atalaya de un narrador involucrado y omnisciente; las más de las veces, y por cuestiones estratégicas obvias. Pero también resultan enfocados los textos y sus significaciones desde la multivocidad, abierta, de los personajes; desde el coloquio, desde el soliloquio o la



reflexión, desde el intercambio epistolar. Y en no pocas ocasiones desde la voz privilegiada del personaje que narra directamente, en primera persona. Se trata de una argucia técnica nada improvisada que escogió el autor para organizar los primeros títulos y también los últimos de la novela histórica (desde 1873 y para toda la primera serie, hasta 1912 y para los cuatro títulos de la última), y que se registra en las cinco series de *Episodios*, no sin interesantes diferencias de matiz.

En la primera serie corresponde a Gabriel Araceli conducir en solitario la novelización histórica que contienen sus diez títulos, aunque la verosimilitud lo obligue a ceder la palabra a su amigo Andre-sillo Marijuán para narrar los hechos de *Gerona*. En esta ocasión, más que buscar en la primera persona narrativa procedimientos de distancia personal, tuvo presente el autor el modelo de la *novela de formación* que contempla el proceso de la educación de un personaje concebido con las características del pícaro tradicional. Gabriel Araceli, en efecto, se convierte en espectador-conductor de los hechos históricos y en receptor de una serie de lecciones que, a lo largo de la serie, van a representar el ideal de progreso y de poder de la clase media española del XIX que el autor se ha propuesto envolver en novela.

Distinto es el móvil que domina el recurso de la narración en primera persona en la segunda serie de *Episodios*, cuando el segundo título (*Memorias de un cortesano de 1815*) desarrolle en la escena la figura de un curioso covachuelista llamado Juan Bragas de Pipaón. Comienza Galdós, aún tímidamente, a utilizar a su personaje como marioneta cuando Pipaón, desde unas oportunas *memorias*, despliegue ante el lector un sugestivo escaparate costumbrista revelador de los entresijos y los desmanes de la corte de Fernando VII (aún *el Suspirado*). Pipaón conducirá este episodio y el siguiente, y será personaje esencial de toda la serie, perfilado desde la ironía más atractiva. Con él consigue el autor hacer del lector su cómplice haciéndole aceptar la increíblemente rápida ascensión de este típico trepador de la corte fernandina y pícaro nada inocente que se abre paso en ella a codazos<sup>5</sup>. La apelación directa al lector que lleva a cabo el narrador de esta serie es constante; y destacada, aún, en el inicio de algunos textos (*El Grande Oriente y Siete de julio*). Razones de espacio nos

---

5. Mucho menos inocente el pícaro galdosiano que su antecesor *Lazarillo*, a cuyo referente remite el autor en guiño literario y de quien imita y acomoda expresiones y hasta vivencias. Como Lázaro, Pipaón recibe burlas crueles en los inicios de su ascensión, y logra redondear su situación social al final de la serie con un marquesado obtenido mediante un casamiento no muy honroso.

impiden entrar en múltiples cuestiones del Galdós técnico de los *Episodios*, al que mueven intereses muy diversos, relacionados todos ellos con la búsqueda de verosimilitud en los hechos y de claridad en la lección histórica, pero no ajenos a la intención dramática. Recordemos, solo, que no es Pipaón el único personaje de esta serie que narra en primera persona, sino que Genara de Barahona, uno de los perfiles femeninos más rotundos que creara Galdós, novela, con sus recuerdos y su voz, los hechos en la amplia geografía de *Los cien mil hijos de San Luis*.

En el multiperspectivismo que domina los títulos de la tercera serie, no aparecen narradores directos en primera persona; pero sí dominan los hechos desde su perspectiva muchos de los personajes (distintos y muy destacados en esta serie) a los que el narrador omnisciente cede voz directa en la escena, y con ella la responsabilidad de posibles lecciones ante la historia que viven. Abundan las cartas, los diálogos ricos, los soliloquios, los monólogos interiores. Son todas estrategias que acercan la narración a los modos teatrales y que distancian al autor del cronista histórico que se ocupa, con despego manifiesto, de las *causas* carlista e isabelina que dominaron el pre-reinado de Isabel II.

En adelante, y con la derivación de la historia que sostiene la novela, va a proseguir desdibujándose de entre los textos aquel autor ilusionado que iniciara la redacción de los *Episodios* con el optimismo de unos hechos épicos positivos y que confiaba en la misión interpretativa de la historia como maestra de conductas futuras. En consonancia, el creador de las series cuarta y quinta extrema las argucias técnicas que van a depararle el distanciamiento de los hechos que ahora necesita. Enriquecerán los textos las simbologías que encadenan personajes y temas, y se multiplicarán los personajes conductores de hechos que actuarán como contrapuntos eficaces de los protagonistas históricos. Y nacerán ahora nuevos personajes narradores que asumirán desde su voz y su caricatura la responsabilidad de contar la historia: Pepe García Fajardo, Juan Santiuste y Tito Liviano.

En el arranque de la cuarta serie, y para novelar las vicisitudes de aquella España que reaccionó con un moderantismo represivo ante los ecos de las ventoleras socialistas europeas y los sucesivos intentos revolucionarios, se parapeta el autor en la voz de Pepe García Fajardo, un nuevo memorialista cuya pintura recuerda, al principio, a su antecesor de la segunda serie. Es García Fajardo un parásito cul-

tivado e inteligente analizador de la realidad e individuo concorde con «la letra» de las nuevas ideas que, a lo largo de las novelas de la serie, encarnará al individuo «signo de los tiempos» que va a ir acomodando su personalidad a las veleidades políticas, con positivismo y simpatía proverbiales. Es un vividor con gran sentido práctico cuyo acomodo paulatino a una fácil posición burguesa lo impele a la defensa del «justo medio» propicio a su situación social. Lo hará desde la primera persona narrativa (en *Las tormentas del 48*, en *Narváez* y en *La revolución de julio*), y también mezclado con el resto de los personajes, sin perder su importante protagonismo cuando las necesidades de estructuración y verosimilitud obliguen al narrador a recuperar la omnisciencia de la tercera persona.

El personaje Juan Santiuste, por su parte, un aprendiz de historiador vocacional y sensible, nacerá en el devenir de esta serie cuarta cuando la interpretación histórica de la guerra de Marruecos y los coletazos finales del carlismo demanden de la voluntad de camuflaje del autor una nueva creación narradora más dispuesta que Fajardo a dejarse perturbar por los hechos. Santiuste interpretará, desde su personal atalaya de privilegio, la visión española de los hechos de la guerra africana y sus incongruencias (en *Aita Tettauen*)<sup>6</sup>; y su bien dibujada personalidad no podrá impedir que la confusión de los tiempos lo dominen, convirtiéndolo en el iluminado Juan *Confusio* de *Carlos VI en La Rápida*. En adelante, y ya relevado de primeras responsabilidades narradoras, se convertirá en interpretador mental de un maduro García Fajardo (más que nunca intérprete de los puntos de vista del autor) para redactar, no la historia real de España sino la «lógico-natural», la historia ideal de los hechos como debieron haber sido. En adelante, a partir de *O'Donell* y hasta el título tercero de la serie última, asumirá la palabra directa un narrador omnisciente inmerso en la madura desilusión del devenir de los hechos que analiza; un narrador que se muestra especialmente involucrado en esos hechos como intérprete de un autor que fue testigo personal directo de la época durante sus primeros años en Madrid y cuyos recuerdos no puede dejar de revivir en circunstancias diversas de la novela. Como consecuencia, en el suceder de los títulos, el narrador-autor desvela cada vez más sus parapetos teatrales, no solo ocultándose en el juego de las voces

---

6. La misma visión desde la perspectiva árabe requiere de su autor la creación de un nuevo narrador directo, un improvisado —y falso— historiador árabe, El Nasiry, cuyos tics estilísticos imitan la más genuina literatura y filosofía orientales añadiendo atractivo y pintoresquismo a la narración.

del diálogo para contar, sino envolviendo los textos de dramatismo a la manera clásica, o acudiendo, directamente, al diálogo dramático con acotaciones (*Prim, La de los tristes destinos, España sin Rey, España trágica*).

La llegada de la historia que novela Pérez Galdós a los hechos que desencadenaron el asesinato de Prim y el fracaso de la idea que representaba Amadeo I, significó, para el novelador de los *Episodios*, el finalizar de los hechos positivos que pudo registrar su crónica intencionada. La crónica novelada demanda ahora un narrador apropiado. Y la encuentra en Tito Liviano, un historiador marioneta, cincelado por el autor con amor pero a golpes de caricatura, que nace en *Amadeo I* dispuesto para ser zarandeado por todos, manipulado por todos: el primero de ellos, el propio Galdós, que se asoma por primera vez a las páginas de la novela para encargar directamente a su personaje la difícil misión. Pero también lo zarandea la historia, encarnada en la Madre Clío que lo protege y lo abandona; y el amor, que lo somete a la voluntad de las distintas mujeres que se cruzan en su camino, de las cuales, siempre, se enamora; y lo zarandea la misma mitología, que le enviará personajes fantasiosos para perturbarlo y enloquecerlo.

Como su nombre indica, Proteo Liviano, Tito Liviano o, simplemente, Tito, es un *Proteo* degradado desde la ironía pero, como el dios mitológico, capaz de acomodarse a los acontecimientos y variar de forma o de actitud según las circunstancias. En efecto, asumiendo la personificación de una individualidad en consonancia con los hechos históricos y como caricatura deformada del referente cultural de su nombre, Tito aceptará cualquier circunstancia que altere la realidad o que la derive en quimera, cualquier disculpa ante los deslices amorosos y cualquier heterodoxia respecto a convicciones tradicionales. Es personaje real, pero también comodín fantástico, marioneta que conoce a todos y que está en todo; es duende que acepta cualquier equívoco sobre su personalidad, que ve el presente, el más allá y la reflexión de los hechos, que puede moverse en un ambiguo mundo de sueños, que ve mermada su ya reducida figura hasta el tamaño de un ratón y que protagoniza viajes fantásticos con figuras fantasiosas. Como personaje de feria («diablillo particular») se dibuja en las páginas que abren *La primera República*; y como marioneta a quien despabilan «con sacudimientos de brazos y tirones de orejas» en las que abren *De Cartago a Sagunto*. Su marioneta no puede ser peor tratada en las páginas de *Canovas*. De pura estirpe teatral es, pues, la

técnica que utilizó el autor de Tito Liviano para distanciarse de los hechos de un modo caricaturesco y, más que irónico, sarcástico<sup>7</sup>.

Tito Liviano fue el último de los muchos narradores en primera persona que creó el autor; también el menos convencional. Sin duda el de mayor atractivo por su verbo directo y hasta desgarrado, por su visión irónica y hasta burlona de la historia, por su familiaridad con el lector al que se dirige con complicidad bastante poco respetuosa, por su variable personalidad fantaseada en duende.

#### PARA CONCLUIR

La presencia de estrategias teatrales en la novelística galdosiana es perenne. Más o menos intensas, según qué textos y según qué épocas. A la postre, y más allá de encasillamientos, la mirada interesada del creador Galdós haría converger novela y drama mediante múltiples opciones técnicas. La primera de ellas, la que conjuga el juego de las voces y el abanico de perspectivas que ellas abren para sostener con solidez los pilares básicos de su cosmogonía: en la novela «narrada» y en la novela dialogada. Y, por fin, en el teatro.

Añadía Alvar en el estudio citado al principio de estas páginas, casi a modo de conclusión, que Galdós, «el más revolucionario y original de los escritores de su tiempo», supo dar «a la novela el sentido vivo y dramático que la vida tiene [y al teatro] un aura de verdad, como vendaval purificador» (1971: 57). Vida y verdad; observación y reflexión; expresión personal y plasmación literaria: una concatenación intelectual que sustentó el mundo galdosiano y configuró su literatura, más allá de preceptos y de géneros; sin quitar espacio en la necesaria síntesis teatral «a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida» (como diría el propio Galdós en el prólogo a *Alma y vida*)<sup>8</sup>. Además, enriqueciendo la narración con perspectivas que le dan volumen y cuerpo: «Novela Intensa o Drama Extenso, que ambos

---

7. No hay dudas, por otra parte, de las intenciones de imitar un teatro desenfadado que Galdós tenía cuando concibió estos *Episodios*, pues consta en declaraciones al «Bachiller Corchuelo» cuando se ocupaba de la redacción de *Amadeo I*, el texto que vio nacer a Tito Liviano. Dice así: «Lo haré en forma dialogada, como *Casandra*, como *El abuelo*... Creo que se estrenará arreglado para el teatro. Será una comedia satírica... Al modo de las de Aristófanes... ¡Ya verá como le gustará!».

8. Cito por la edición de O. C. de Aguilar, 1942. El texto en p. 935b.

motes puede aplicársele», dice el autor a propósito de su novela *Cassandra*, nacida «al cuidado de sus hermanas mayores *Realidad* y *El Abuelo*».

Y, a la postre ¿qué son los géneros? ¿Cuáles son sus reglas? Anotemos la contestación del propio Pérez Galdós:

En esto (en las denominaciones), como en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres. (Prólogo a *El abuelo*; cito por O.C. de Aguilar, 1942, 9b).

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alvar López, Manuel (1971): *Estudios y ensayos de literatura española contemporánea*, Madrid, Gredos.

Amor del Olmo, Rosa (2002): Introducción a *Benito Pérez Galdós. Realidad. Drama en cinco actos*, Santander, Ediciones Tantín.

Baquero Goyanes, Mariano (1970): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.

Tacca, Oscar (1973): *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.