

MARCO CIPOLLONI Y VALERIO NARDONI EL AUTOR EN SU OBRA: PÉREZ GALDÓS Y DOS DE SUS AMIGOS MANSOS, ENTRE *PERSONA* Y PERSONAJE

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Resumen

Para describir la compleja sociedad de su tiempo, según su visión del mundo como equilibrio de fuerzas más que de aplicación de dogmas (religiosos o revolucionarios), Galdós no se limita a los recursos del narrador omnisciente o intradiegético, sino que, mediante unos personajes dinamizadores, presenta en debate una visión con matices. Estos personajes no suelen protagonizar la acción y tampoco ser voceros del autor: con un acercamiento ejemplar a *El amigo Manso* y *Electra*, se analiza esa postura, que representa la actitud crítica del autor hacia sus tiempos, muy necesitados de espacios de diálogo en los cuales mediar contradicciones y conflictos, ponderando las razones de todos y de cada uno.

palabras clave: Galdós entre narrativa y teatro; funciones de los personajes; mediaciones escenificadoras; Marqués de Ronda; Máximo Manso.

Abstract

The Author in his work: Pérez Galdós and his “meek” friends, i.e., the person and the character in between
 In order to describe the complex society of his time, according to his vision of the world as a balance of forces rather than the application of dogmas (religious or revolutionary), Galdós does not limit himself to the resources of the omniscient or intradiegetic narrator. In fact, through some dynamic characters, he presents a more nuanced vision: such characters are not usually the protagonists of the action, nor are they the author's spokesmen. Through an exemplary approach to *El amigo Manso* and *Electra*, this position is analysed and represents the author's critical attitude towards his times, which were in great need of spaces for dialogue to mediate contradictions and conflicts, weighing up the reasons of each and every one.

keywords: Galdós between narrative and drama; characters function; mediating the staging; Marqués de Ronda; Máximo Manso.

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.

Benito Pérez Galdós
prólogo a *El abuelo*

1. Planteamiento

La relación entre la voz de un autor y las de sus personajes es tema estudiado¹; lo mismo puede decirse de las funciones metadieéticas y de la presencia y actuación del autor en la escenificación de un relato (sirviéndose o no de personajes). Menos estudiada ha sido en cambio la conexión dialógico-escénica entre estos niveles, aprovechada de manera bastante original por Pérez Galdós. Por supuesto, existen trabajos muy sugerentes en esa dirección, sea de enfoque perpectivista, como los de Baquero Goyanes (1970-71), Beyrie (1988), Suárez (2006), Caudet (2011), hasta de Gómez (2013); también pueden mencionarse estudios sobre la continuidad con la cultura de la Ilustración, como Artola (1983), González Troyano (2012), Varelo Olea (2013) y Kouadio (2018); y otros dedicados al estudio del espacio narrativo, como por ejemplo Sábada Alonso (2002) y Pelossi (2011).

De hecho, con su perspectivismo realista, Pérez Galdós no se limita a los recursos del narrador omnisciente, del narrador intradieético o al uso de un personaje disfraz y reportero que le permita contar las cosas como en directo. Aprovechando las artes del diálogo somete a prueba un abanico de soluciones más sutiles y articuladas, ubicándolas a medio camino entre las funciones dieéticas y metadieéticas. Esta dimensión, mediana y mediadora, es justamente el foco de nuestro estudio, llevado a cabo dialogando con la literatura crítica y mediante un acercamiento ejemplar a *El amigo Manso* y a la pieza *Electra*.

Golpeado en sus ideales e ilusiones por el liberalismo turnista e institucionalizado de la Segunda Restauración (ilustrado con sufrido desencanto gracias al historiador Tito Liviano en la V serie de los *Episodios Nacionales*), Pérez Galdós ya no

¹ Pensamos, por supuesto, en la estructuración polifónica y serio-cómica del texto y en la dialéctica entre autor y héroe, claves del pensamiento de Bajtín o en los estudios sobre las narraciones interpoladas (por ejemplo en las novelas de Cervantes). Sobre este aspecto de la obra de Bajtín siguen ofreciendo un buen panorama los estudios reunidos por Corona (1986). Para Pérez Galdós, sigue siendo imprescindible Andreu (1989).

pretende detallar su punto mediante un vocero monológico y doctrinario. Si por un lado el ciclo de sus *Episodios* pasa “Del heroísmo a la caquexia” como sugiere Cardona (2004), por otro lado resulta muy evidente que nuestro autor reacciona a la caquexia y lo hace poniendo de manifiesto el juego de voces de todas las opiniones y la manera con que se mueven, actúan y pesan dentro de un conjunto en movimiento. Los turnos de palabra orquestan su personal contracanto al Turno y a sus esquemas.

Esta visión a la vez dinámica y dialógica se percibe mejor en algunas obras, en las cuales se mueven y actúan personajes como el Marqués de Ronda (nombre bastante *choisi*, si pensamos en bailes como la *ronde*, en el verbo *rondar* o en colocaciones como “ronda de conversaciones” y “ronda de negociaciones”, ambas registradas por el DRAE, que también señala “Espacio que hay entre la parte interior del muro y las casas de una plaza fuerte”). Estos personajes no suelen protagonizar la acción y tampoco suelen ser voceros del autor. Su papel, dinamizador y en varias ocasiones determinante, reside en darle aire y chispa a los debates y opiniones que en cada obra se plantean. Este eje problemático y su modulación oportuna reflejan la postura del autor mucho más y mucho mejor que las opiniones en debate como tales.

Dicha postura representa muy bien la actitud crítica del autor hacia la sociedad de su tiempo, muy necesitada de espacios de diálogo en los cuales mediar contradicciones y conflictos, ponderando las razones de todos y de cada uno. Pérez Galdós quiere distanciarse tanto del dogmatismo (reaccionario, pero también liberal y progresista) como de excesos revolucionarios, antesala de amarguras, decepciones y frustraciones. Andaba buscando un punto acogedor y de posible equilibrio, que, al final, como en *Electra*, no rechazara nada y, con una pedagogía ligera y libre, sin excesos de disciplinamiento ilustrador, diera cabida y reconocimiento hasta a las inquietudes y a las sensaciones que cada personaje saca de los acontecimientos, asimilándolos a su manera y desde su íntima perspectiva.

Desarrollando el juego de voces, muchos textos de Pérez Galdós (*Episodios nacionales*, novelas, novelas dialogadas, teatro, etc.) aprovechan dicha conexión, marcando analogías y diferencias entre narrativa y literatura dramática y entre lectores y espectadores. Como nuestros dos ejemplos evidenciarán, este mecanismo de aprovechamiento se apoya en la acción de una voz mediadora que, actuando con funciones de director, coopera desde el propio texto a la gestión y suavización de muchos conflictos entre, diría Pirandello, la vida y sus formas (conflictos de generación, de sexo, de valores político-culturales, de desfase entre ideales y realidad, etcétera).

A través de ellos Pérez Galdós *actúa* como voz en su obra, sometiendo a prueba

la relación entre teatro y novela a partir de la “Novela moderna” (a la cual remite, por ejemplo, nuestra cita del prólogo de *El abuelo*) y de su influencia (negativa) sobre el teatro español del siglo XIX², en cuanto a puesta en escena, recursos escénicos, lenguaje teatral, dramaturgia, mecanismos de la vida teatral, etc.³

Para enmarcar su propuesta, Pérez Galdós acuña dos etiquetas antitéticas, aunque lingüísticamente muy cercanas: “novela hablada” y “novela dialogada”. En *Memorias de un desmemoriado*⁴, apuntes de ciego sobre medio siglo de vida en Madrid y de viajes desde Madrid, publicados por entregas en *La Esfera* durante la Gran Guerra, resume y condena como “novelas habladas” los excesos folletinescos del novelismo teatral propio de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX; el juicio es negativo, pero la etiqueta no, puesto que Pérez Galdós la emplea también para *La Celestina*, seleccionada como patrón modélico de las “novelas dialogadas” (formato muy peculiar de su producción de narrador). Editorialmente, Pérez Galdós emplea esta segunda etiqueta para identificar una serie concreta de textos, varios de los cuales también fuentes para su producción teatral⁵. En otras palabras: la mala influencia de la “Novela moderna” (singular y con N en letra capital) sobre las “novelas habladas” (en plural y con minúscula) contrasta con la influencia buena de las “novelas habladas” anteriores a la “Novela moderna” (como *La Celestina* o *La Dorotea*) sobre las “novelas dialogadas” (del propio Pérez Galdós).

Este juego de influencias, positivas y negativas, pero presentes como voces en la desmemoria selectiva de un autor ciego y que ya no podía leer⁶, conforma un esquema útil para poner al día los mapas mentales de una autoría que se redescubre como centrada en voces e imágenes. “Novela moderna”, “novelas habladas” y “novelas dialogadas” son ejes dialógicos que contribuyen a la conformación de un espacio escénico y sonoro al mismo tiempo polifónico y pluridimensional.

2 Teatro que Pérez Galdós de hecho identificaba con la escena teatral madrileña de la década del sesenta, del Sexenio, del canovismo y de la Bella Época.

3 De esta tradición escénica forma parte también la relación con las fuentes, que, en el caso de nuestro autor, a menudo remite a su propio intertexto.

4 La obra, con una parte dedicada a Italia, se ha publicado póstumamente como libro, con diferentes títulos, a partir de 1930 (edición del argentino Alberto Ghirardo). Nosotros leemos en *Obras completas* (1973: 1430-73).

5 De las veintidós obras de teatro de Galdós, seis proceden de novelas anteriores: *Realidad*, *Gerona*, *Doña Perfecta*, *El abuelo*, *Zaragoza*, *Cassandra*.

6 En una conferencia de la época (Hotel Palace, Madrid, 4 de enero de 1915, dedicada al primer año de la revista *La esfera* y también publicada en *La esfera* del 9 de enero) el autor declara: “Vivo como si Gutenberg no hubiera existido para mí” (54, 1915, p. 6).

En Italia, elementos y sugerencias interesantes en esta línea pueden rastrearse en varios estudios de Polizzi (2004, 2015); en España algo hay en las actas de una larga serie de congresos, inaugurada en los años de la Transición⁷, y sin embargo estímulos originales siguen viniendo de dos estudios publicados en las postrimerías del Franquismo (con todo lo que esto supuso para la fortuna crítica de un liberal como Pérez Galdós). El menos antiguo de dichos estudios es una monografía de Sánchez (1974), que subraya cómo los personajes de las “dialogadas” revelan dialogando su propia interioridad, conformando un esquema antitético al de *Doña Perfecta*, en donde las palabras pronunciadas ocultan la interioridad de los personajes. La idea es buena, pero Sánchez la presenta reflejando una postura crítica (de herencia azoriniana) que pocos años antes Alvar (1971) había calificado de “miope”, “impresionista” y “falsa”, por comentar hechos exteriores sin centrarse lo suficiente en el texto. Sin tener ya la fuerza polémica que tuvo en su época, la propuesta anticrítica de Alvar mantiene toda su validez, sobre todo cuando reclama la necesidad de un (re)planteamiento radical:

He aquí que hemos de empezar por el principio: volver a las obras para olvidarnos de la crítica [...]. Lo que da valor al teatro galdosiano es su eficacia teatral [...]. El que el autor tome motivos de otras de sus obras es tan accesorio como que se inspire en fuentes remotas [...]. Al considerar la dualidad del escritor Galdós (narrador, dramaturgo) se ha pensado en las cartelas que amparan a sus creaciones; no en las propias creaciones [...]. Me es imposible comulgar con la especie de que el teatro galdosiano procede de la novela porque ésta haya precedido cronológicamente a aquél (Alvar 1971: 52-53).

Comparando la estructuración escénica de las novelas dialogadas y de las piezas que las emplean como fuentes y condensando los datos en un detallado *Apéndice*, Alvar aboga a favor de la originalidad relativa de cada especie y en contra de una idea de dependencia textual que haría de las piezas teatrales inspiradas en las novelas dialogadas un simple recurso de *cultural dissemination* y unas refundiciones dependientes de objetivos propagandísticos y venales. Literariamente Alvar tiene razones que explicitar y el cotejo de textos de su *Apéndice* las repasa y las hace constar con lucidez y eficacia. Lo cual no impide que desde el punto de vista de la sociología y de la historia empresarial del teatro, los mecanismos de la propaganda hayan tenido su importancia y peso, como documentan muchas polémicas relacionadas con la labor escénica de Pérez Galdós (incluyendo en la cuenta las

7 Cfr. Martínez Umpiérrez (1977); Palomo Olmos (1989a y b); Behiels (1989); Escobar Bonilla (2000).

reacciones a *Electra*⁸ —obra que profundizaremos en el último apartado de este estudio) y varios estudios posteriores sobre las circunstancias de estreno y la acogida de diferentes piezas galdosianas (cfr. Berenguer 1988).

Si dependencia hay, es a partir de un vaivén, teatro-novela-novela dialogada-teatro, en donde, concluye Alvar, la deuda de la novela para con el teatro resulta mayor y más importante que la del teatro hacia la novela:

Galdós había salido del mundo teatral para crear una novela y, desde ella, un nuevo drama [...] es el teatro la técnica que Galdós transplanta a sus novelas, no a la inversa. Sus novelas están vistas con el esquema fijo e ineludible del teatro: planteamiento, nudo y desenlace [...] y el diálogo como el asidero en el que se van prendiendo las peripecias de los personajes (Alvar 1971: 54-55).

Por supuesto, un estudio sistemático de los personajes y las máscaras (*personae*) en Pérez Galdós rebasa nuestras fuerzas y daría para un par de monografías. Aquí sólo nos ocuparemos de dos personajes empleados como máscara (*persona*) no del autor histórico sino de la voz, teatral y narrativa, a él correspondiente, desde un punto de vista funcional (y con bastante ironía y autoironía)⁹, con tal de acercarnos desde dentro al taller teatral y literario de Pérez Galdós y a la médula de su autoría de “Novelista moderno”, de conformador de “novelas dialogadas” y de espectador insatisfecho de “novelas habladas”, no dignas de la tradición dialógica inaugurada por *La Celestina*.

En este sentido, los dos “amigos mansos” de los cuales nos ocuparemos no median la posición del autor, sino que median los conflictos de la situación: reproducen y filtran los mecanismos del juego político y social más que declarar posiciones personales (del autor o del personaje mediador), evitando de tal manera cualquier postura fija y excluyente. Es una posición antiesquemática, por eso le viene bien organizar toda la acción alrededor de un personaje secundario o excéntrico, hasta convertirlo en eje anticonformista, pero conformador.

Este irse prendiendo de los personajes y de sus peripecias en el asidero del diálogo tiene mucho que ver con la *Bildung* etimolingüística de la palabra “personaje”, clave léxica del teatro moderno, elaborada mediante sufijo, introduciendo matices en la equivalencia latina entre “persona” y “máscara”. El tiempo ha acercado “persona” a las costumbres y normas del teatro social, es decir a los contextos

8 Una selección de ellas en Pérez Galdós (2015: 5-40).

9 Sobre la ironía lingüística galdosiana siguen siendo importantes Manuel Baquero Goyanes (1970-71), y Diane Urey (1982), en especial el capítulo III en los apartados dedicados a *El amigo Manso* y *Realidad*.

(que tanto han pesado en los estudios sobre Pérez Galdós y en las controvertidas fortunas de su teatro); “máscara”, en cambio, ha conectado con el mundo del artificio y del arte escénico (la impostura, el carnaval, el cajón de sastre de los histriones, la ambigüedad de los disfraces, etc.), es decir con el universo de la ficción y con un interés de detalle y de detalles para el entramado dialógico de las novelas dialogadas y del teatro galdosiano). “Persona” y “máscara” han venido a ser como las dos caras de una misma moneda: correspondientes y alternativas; el “personaje”, gracias al sufijo *-(a)je* (del latín *-aticus*), ha *representado* en cambio un efecto y un producto de esta tensión fecunda. La idea de fuerza controlada y mansa que al sufijo *-aje* se asocia composiciones nominalizantes a partir de raíces verbales de acción es una clave de la paciencia con que los dos personajes que estudiaremos como ejemplos actúan en el plan diegético de las respectivas obras, que alrededor de ellos buscan su forma y se conforman.

El tránsito mediado del mundo de las acciones y de los verbos al de los personajes y de los nombres hace que la actuación dialógica y las (inter)acciones del sufijo mediador doten de fianza y confianza teatrales la psicología de los personajes tanto del teatro como de la “Novela moderna” y de las “novelas dialogadas”, blanco de voces entre personajes como juego de espejos entre fábula acta y fabulación, acto de representar y acto de parole (en el sentido saussureano de la palabra).

En conclusión, un personaje sería un efecto (teatral, literario o social), una máscara dinamizada por un *auctor* o por un actor (es decir por un principio agente y agitador bien coherente con las fortunas verbales del sufijo nominalizador) mediante una actividad equivalente en su conjunto al acto indicado por un verbo desusado como *empersonar*, para el DRAE equivalente de *empadronar(se)*, es decir entrar de forma oficial en el registro y censo de un pueblo, de un vecindario y de una red institucionalizada de relaciones, lo cual coincide exactamente con el destino de los personajes de una pieza, a la hora de verse incluidos en el listado de personajes con que casi siempre se abre. Ser *personaje* significa mudarse de la inexistencia a un mundo posible y empadronarse en él, consiguiendo, entre otros, el derecho a hablar y el deber de contestar (responsabilidad), haciendo de la voz la piedra de toque del empadronamiento que dinamiza la máscara y, sufijo mediante, hace de la *persona* un *personaje*.

Esta compleja red de relaciones de monta-*je* que de la palabra *persona* lleva a la palabra *persona-je*, como veremos, constituye un ejemplo de una análoga red de valores y relaciones que del autor Galdós conducen al personaje del Marqués de Ronda en *Electra*, *persona* que interpreta la visión del autor hasta crear el contexto de acciones de los personajes que crean la obra.

Como vimos anteriormente, la autonomía relativa de la producción dialogada

y de las producciones escénicas no se ha valorado y reconocido adecuadamente, reduciendo a menudo la vocación al diálogo de Pérez Galdós a una mera herramienta para difundir ideas, introducir temas en el espacio público o suscitar una reacción o un debate.

Todo esto ha tenido su importancia en taquilla y sus repercusiones a nivel de historia del teatro, fortuna crítica y nuevas puestas en escena. Y sin embargo el dominante interés hacia las novelas (y sus adaptaciones al cine) y las simpatías (y antipatías) políticas para con el ciudadano Pérez Galdós y su compromiso intelectual han ofuscado otras dimensiones, y la del dialogismo entre ellas. Es una paradoja y una pena, considerando que el diálogo, la polifonía y la estética serio-cómica (que Bajtín reconoce en Rabelais y Dostoevskij) son nada menos que la base formal, metodológica y vivencial tanto de la cinematografiable actualidad de las novelas galdosianas como del liberalismo reformador y antioscurantista de su autor.

Después del Franquismo las lecturas ideo-sociológicas (recién recapacitadas, revitalizadas y reivindicadas por la biografía de Francisco Cánovas Sánchez, 2019) han vuelto a reivindicar con vigor la compleja herencia civil y ciudadana (también en el sentido de madrileña) de Pérez Galdós, pero, sin quererlo, también han renovado un antiguo chantaje, que desde la muerte del autor nos obliga, si nos consideramos progresistas, a la defensa intransigente, identitaria y monológica de su legado socio-político-intelectual, ofuscando los valores polifónicos de su escritura. Para rescatarlos hay que salir de este rincón. De la falta de aire y libertad de tan agobiante posición han salido, también para la lectura el teatro, estudios críticos ejemplares, como los de Sobejano (1964, 1970 y 1974) y de Rodríguez Puértolas (1975), para citar a dos reconocidos especialistas muy vinculados al nexo entre contextos sociales y pensamiento político y literario. Debemos mucho a este arrinconamiento y apreciamos a muchos de los maestros que han tenido que trabajar desde tan incómoda tribuna. Y sin embargo un rincón sigue siendo un rincón, y de un rincón, tarde o temprano (y pudiendo), hay que salir.

Nos declaramos como aficionados incondicionales de la dignidad política e intelectual de Pérez Galdós y de su manera de retratar, denunciar y cuestionar con compasión rigurosa el defectuoso y deficiente espacio público de la Segunda Restauración a partir de los valores de la Gloriosa y, retrospectivamente, de la Independencia y del Trienio. Pero también insistimos en el nexo entre estos valores y el formato dialógico. Para nosotros, la puesta en escena, el juego de voces y la estructuración polifónica de los personajes representan la médula y la base lingüístico-metodológica tanto de la ética ciudadana como de la perspectiva liberal, comprometida, reformadora, honrada, ilustrada, krausista, librepensadora, republicana, antimachista y antioscurantista de Pérez Galdós. Es a partir del

diálogo, de la lengua y de la escritura que su pluma ha venido llenando con vida y palabras los ideales de esfera pública y de espacio intelectual y social con que ha soñado para España.

El juego de voces en diálogo de sus novelas y de su teatro no se limita a reflejar, documentar, vehicular y propagandar valores. Conformar ética y estéticamente un proyecto, lo identifica y califica, lo representa y contribuye a configurarlo y reconfigurarlo como espacio responsable (es decir como espacio cuestionante y en el cual hay que contestar). Antes de que llegara y se difundiera el cine ‘hablante’ de importación, a finales de la Dictablanda y durante la II República, España no ha conocido otro espacio dialógico moderno comparable al que documenta el juego de voces del intertexto galdosiano. Este juego de voces es el taller de orfebrería de una cultura y un arte del diálogo y la pieza clave de una propuesta (de escritura y de vida) al mismo tiempo alternativa, radical y extraordinariamente abarcadora.

La contribución de Pérez Galdós a las razones, a la lengua y a la cultura del diálogo y del teatro dialógico ha sido también formal y técnica. En la novela como en el teatro, el arte del diálogo resuelve y supera un posible *impasse* decisivo del realismo y del debate sobre el realismo (resumido con inteligencia por Gold, 1993), tan antiguo y difícil que el propio Pérez Galdós en ocasiones ha optado por equivocarse o por fingir que se equivocaba, por ejemplo reproduciendo, ilustrando y acreditando, en beneficio de los Académicos (en el discurso con que entra a formar parte de la Real Academia), una disyuntiva que con toda su obra cuestiona, niega y supera:

Se puede tratar la novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista [...] o estudiar la vida misma [...]. *La sociedad presente como materia novelable* es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones (Pérez Galdós, 1897: 8).

Para salir de este círculo vicioso y para seguir adelante hay que releer la obra de Pérez Galdós como puente dialógico entre estas dos dimensiones (el arte y la vida o, para decirlo a la manera de Pirandello, la vida y la forma).

2. La puesta en escena desde los *Episodios*: de la perspectiva picaresca a una mirada educacionista

El tema de la puesta en escena y del diálogo con la “realidad” (que también es el título-palabra de una pieza y de una de las novelas dialogadas) resulta obviamente vertebral en el proyecto y la ejecución de los *Episodios nacionales* en donde la historia entra en la novela como marco contenedor de un juego teatral entre personajes

documentados y personajes de ficción, ambientes y paisajes muy reales (por ejemplo el casco viejo de Zaragoza durante la guerra de la Independencia) y ambientes y paisajes recreados. Pérez Galdós, nacido en Canarias en 1842 y muy matritense desde comienzos de la década del sesenta, quiere comprometerse retrospectivamente con un ideario liberal anterior al que ha compartido políticamente (y que coincide con la Gloriosa y su mito). Para poder participar y tomar partido en las vivencias de la Independencia, de la primera Restauración, del Trienio, de la década ominosa y del tiempo de la regencia Cristina y de Isabel II empieza a elaborar una serie de personajes ficcionales cuya función es justamente permitirle presencia activa (“gran suceso del que fui testigo”) en momentos representativos, para bien y para mal, del gran teatro de la historia.

En el primer Episodio Nacional, *Trafalgar*, la memoria de Gabriel Araceli, hombre de escasa educación formal y educado por la vida, empieza desde los recuerdos picarescos de un niño cualquiera de la Caleta de Cádiz, con los paisajes de cuya infancia marítima Pérez Galdós, crecido en Canarias, puede simpatizar fácilmente¹⁰:

Se me permitirá que antes de referir el gran suceso de que fui testigo, diga algunas palabras sobre mi infancia, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciarla terrible catástrofe de nuestra marina [...]. Yo nací en Cádiz, y en el famoso barrio de la Viña, que no es hoy, ni menos era entonces, academia de buenas costumbres. La memoria no me da luz alguna sobre mi persona y mis acciones en la niñez, sino desde la edad de seis años; y si recuerdo esta fecha, es porque la asocio a un suceso naval de que oí hablar entonces: el combate del cabo de San Vicente, acaecido en 1797. Dirigiendo una mirada hacia lo que fue, con la curiosidad y el interés propios de quien se observa, imagen confusa y borrosa, en el cuadro de las cosas pasadas, me veo jugando en la Caleta con otros chicos de mi edad poco más o menos. Aquello era para mí la vida entera [...] pues en mi infantil inocencia y desconocimiento del mundo yo tenía la creencia de que el hombre había sido criado para la mar, habiéndole asignado la Providencia, como supremo ejercicio de su cuerpo, la natación, y como constante empleo de su espíritu el buscar y coger cangrejos [...]. La sociedad en que yo me crié era, pues, de lo más rudo, incipiente y soez que puede imaginarse... (1995: 3-4).

10 Al hilo de la desmemoria, en la primera entrega de las citadas *Memorias de un desmemoriado* Pérez Galdós se niega a detallar recuerdos de su infancia: “Quito lo referente a mi infancia, que carece de interés o se diferencia poco de otras de chiquillos o de bachilleres aplicaditos”. La infancia de Araceli cubre la memoria de estos “otros chiquillos”, cuya picaresca libertad los “bachilleres aplicaditos” (como Pérez Galdós) suelen borgesianamente vislumbrar, añorar y envidiar.

Tanto es esta difuminada Caleta de Cádiz una máscara de Canarias en el centro del mar de la existencia, que la fantasía geopolítica juvenil de nuestro picarillo gaditano exhibe una curiosa marca isleña (“Europa, es decir, una gran isla”):

Oía hablar mucho de Napoleón, ¿y cómo creen ustedes que yo me lo figuraba? [...] Según mis ideas [...] aquel hombre, que todos pintaban como extraordinario, conquistaba la Europa, es decir, una gran isla, dentro de la cual estaban otras islas, que eran las naciones, a saber: Inglaterra, Génova, Londres, Francia, Malta, la tierra del Moro, América, Gibraltar, Mahón, Rusia, Tolón, etc. Yo había formado esta geografía a mi antojo, según las procedencias más frecuentes de los barcos, con cuyos pasajeros hacía algún trato; y no necesito decir que entre todas estas naciones o islas España era la mejorcita, por lo cual los ingleses, unos a modo de salteadores de caminos, querían cogérsela para sí. Hablando de esto y otros asuntos diplomáticos, yo y mis colegas de la Caleta decíamos mil frases inspiradas en el más ardiente patriotismo (1995: 6).

Desde esta primera escena nos percatamos de cómo trabaja Pérez Galdós, mezclando un esquema (en este caso el esquema literario de la picaresca, estructuralmente muy rentable para conectar diferentes *Episodios* o, en el teatro, diferentes escenas) con un elemento más íntimo y relacionado con su personal experiencia del mundo, esencial para introducir inquietudes que, *Episodio* tras *Episodio* y escena tras escena, capacitan y favorecen una evolución psicológica del personaje (en el caso de Araceli hacia un rescate poco menos que antipicaresco). De hecho la confección de muchos personajes galdosianos mezcla casi a menudo dos elementos de signo opuesto: un filtro distanciador (en este caso representado por la literatura, en muchos otros por la ironía, la educación, etc.) y un elemento compasivo e identificador (no necesariamente autobiográfico, pero casi siempre relacionado con la vivencia y en más de un caso con la vida del autor y, por supuesto, con sus ideas).

Una máscara frecuente, relacionada con la influencia del krausismo sobre Pérez Galdós, es la del pedagogo. Un buen ejemplo es el maestro Patricio Sarmiento, retrato caricaturesco (del extremismo liberal), que, con *El terror de 1824* (*Episodio* publicado en 1877), se convierte en ejemplar: un mártir auténtico de la causa liberal, que llena su máscara (*persona*) con vida y muerte (-je). El cambio coincide con un autorretrato verbal mediante el cual en el capítulo XVIII de la novela, Sarmiento toma quijotesca en serio los filtros irónicos y serio-cómicos que hasta allí le habían distanciando de la acción:

el mundo sabe en Madrid y fuera de él que soy Patricio Sarmiento, adalid incansable de la idea liberal, compañero de Riego, amigo de todos los patriotas, defensor de todas

las Constituciones, amparo de la democracia, terror del despotismo. Soy el que jamás tembló delante de los tiranos, el que no tiene en su corazón una sola fibra que no grite libertad (1892: 179).

Cristológicamente la máscara autoirónica del liberalismo revolucionario presta el cuerpo sacrificial de su voz al colapso de un proyecto colectivo. De no haber convertido en ejemplares los filtros de la ironía, Patricio Sarmiento habría podido sobrevivir y llegar a ser otro amigo Manso, compartiendo el nombre-destino del preceptor protagonista de la novela homónima, *El amigo Manso*, publicada en 1882. Máximo Manso, acosado por una familia que vuelve de Cuba y por una pupila difícil de educar y de gestionar, nos revela el *taming* sufrido en el lapso de un par de generaciones por el ideario liberal, educacionista y librepensador de Sarmiento y del propio Pérez Galdós. Uno de los recursos más interesantes de la novela es la máscara sin facciones, vacía y del vacío, que el autor presenta como umbral y antesala de la narración, recreando una atmósfera casi de literatura fantástica y de novela filosófica (Manso es un filósofo). Antes de empadronarse, descubrirse, reconocerse y declararse como Manso (“Yo soy Máximo Manso”, cap. II), el personaje empieza a hablar desde la inexistencia (“Yo no existo”, cap. I), siendo todavía la pura voz de una máscara sin nombre, que la crítica con frecuencia ha asociado al mundo *nivolesco* español y modernista de Unamuno, pero que también conecta con experiencias, más europeas, psicoanalíticas y modernas, como las de Pirandello, Kafka, Pessoa y Musil. En este diálogo de pura voz, el personaje antecede y anticipa su *persona*, y nos permite que leamos, no tan entrelíneas, un recuento sufrido del mecanismo que estamos intentando identificar y elucidar. Pérez Galdós nos está introduciendo en su cajón de sastre y en la trastienda de su taller, jugando con la identidad todavía indeterminada de esa *persona cero*, retratada no como *persona-je* sino como puro *-je*, es decir como un *informe* vivencial (y un *élan vital*) sobre el camino a recorrer para que el autor pueda reconocerse “consciente novelísticamente”, a la manera de Virginia Woolf (Gilman 1979: 128 y siguientes):

Yo no existo... [...] y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie (1882: 1).

La inexistencia se presenta y defiende como un privilegio foral (relacionado con la historia jurídica del empadronamiento territorial al que aludimos). Pérez Galdós prefigura, con medios de teatro-novela, uno de esos rótulos que hoy nos avisan de que lo que estamos a punto de ver en una pantalla (de pequeña a gigante) no guarda relaciones de parecido con la realidad que no sean casuales. La única semejanza posible tiene que ver con la línea paterna de la autoría literaria, es decir con el repertorio de la escritura y de la tradición escénica. La voz —seguimos citando— se define como fruto de “una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (ximia Dei)” (1882: 1) y, de manera casi calderoniana, como:

un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad (1882: 1-2).

Este mundo casi pirandelliano de personajes perseguidos por su autor no parece mejor que el teatro social en que luchan los vivos:

Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos!, ¡hay clases, y cada intriga...! Tenemos antagonismos tradicionales, privilegios, rebeldías, sopa boba y pronunciamientos. Muchas entidades que aquí estamos, podríamos decir, si viviéramos, que vivimos de milagro (1882: 2).

La ironía galdosiana tiene aquí un fondo y un trasfondo muy amargos. El callejón carece de luz, pero, parece tener salida:

Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto por la clara senda del lenguaje común para explicar por qué motivo no teniendo voz hablo [...]. Es que alguien me evoca [...] y hace de mí un remedo o máscara de persona viviente, con todas las trazas y movimientos de ella. El que me saca de mis casillas y me lleva a estos malos andares es un amigo... [...] un amigo que ha incurrido por sus pecados, que deben de ser tantos en número como las arenas de la mar, en la pena infamante de escribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina. Este tal vino a mí hace pocos días, hablome de sus trabajos [...], Reincidente en el feo delito de escribir, me pedía mi complicidad para añadir un volumen [...] sobre el gran asunto de la educación (1882: 2-3).

Manso nace a la vida literaria como amigo manso de Pérez Galdós, como un Pinocho suyo, rescatado de la sombra gracias a una magia gris, tan barata que no es ni blanca, ni negra:

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... [...]. Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre (1882: 3).

La mansedumbre de Manso corresponde a su postura dialógica de educador, pero es radical por ahondar raíces en el dolor y por aplicarse, desde el propio título de la novela, al concepto clave de amistad. Dicho concepto de la amistad y del diálogo, como ideales y como medios ideales para perseguirlos, conecta muy bien con la tradición del humanismo español, con el repertorio ilustrado de las conversaciones de salón y tertulia y también con el ideario krausista de una educación libre y abierta. Es decir que resume bien todos los elementos que, durante la Segunda Restauración y la mal llamada Bella Época, permiten que Pérez Galdós y sus ideales puedan seguir adelante, juntos y con esperanzas, a pesar de todo cansancio y desengaño.

3. Otro “buen amigo”: el Marqués de Ronda, *persona* del autor y *personaje* de la pieza

Electra, pieza estrenada en el Teatro Español en 1901, nos proporciona un claro ejemplo de cómo Pérez Galdós, sin necesidad de un narrador omnisciente, entra directamente en la escena para dirigirla desde su interior, tomando residencia y ciudadanía en ella a través de una *persona* que paulatinamente se va convirtiendo de máscara del teatro antiguo en *personaje* de teatro moderno, con psicología de autor y director de teatro. La figura que elige, la del Marqués de Ronda, resulta secundaria en el conflicto central de la obra –entre el ultraconservador Pantoja y el científico Máximo– pero es precisamente él, el primero en salir al escenario, quien empieza a describir ambiente y protagonistas y quien, con su afectuosa inteligencia, gestionará todo el inestable equilibrio de fuerzas que anima el drama de esta joven sin vocación monacal¹¹, a través del cual Pérez Galdós llega a expresar de

11 En el acto I llega al palacio de los García Yuste y encuentra (o sea, Galdós presenta) todos los personajes, cuenta los antecedentes y explica el conflicto; en el II organiza un evento colectivo donde tiene “el encargo especialísimo de gestionar la presencia de la niña” (2015: 108); en el III, dedicado a la relación íntima entre *Electra* y Máximo, en calidad de “mejor amigo” de la pareja, los casa laicamente “tocando las manos de uno y otro” (2015: 141); en el IV, del engaño de Pantoja, llega justo al momento final para animar a Máximo a no perder la “razón” y asegurándole que con su ayuda la

forma contundente sus propios ideales liberales (moderados, aunque ‘recios’), que iluminaron las calles de Madrid esa noche del 30 de enero, cuando Caramanchel en las páginas de *La Correspondencia de España* escribía: “¡Abrid las ventanas! ¡Que entren por ellas los rayos del sol del genio y el aire sano de libertad!”¹².

El Marqués de Ronda no representa exactamente una *dramatis persona*, sino –como hemos ido diciendo– un *personaje*, o sea un dinamizador de acciones, el eje de un enredo dialógico que no protagoniza, por más que lo ponga en marcha y lo siga de cerca, él siempre optimista y hasta cándido e ingenuo a veces: aquí también, como en los casos aludidos de Sarmiento y de Tito Liviano (nombre dos veces *choisi*, por jugar con Tito Livio, y por hacerlo a través de una palabra como “liviano”), la ironía funciona como filtro distanciador, entre autor y personaje, para que el lector no caiga en la trampa de identificarlos demasiado uno con otro.

Electra es una joven, hija de Eleuteria, mujer perteneciente a una riquísima familia burguesa de finales del siglo XIX y muerta penitente en un monasterio tras el escándalo al que siguió, de hecho, el nacimiento de Electra. Educada primero en un colegio francés, luego en Hendaya, a los dieciocho años Electra llega a casa de sus tíos, los Condes García Yuste, que quieren tantearla para saber si de ella saldrá una mujer honesta y angelical o si seguirá la inclinación diabólica de la madre. En ello aparecen justamente dos figuras contrapuestas: la de Salvador Pantoja, que afirma ser el padre de la chica, a la que quiere encerrar a toda costa en el mismo monasterio de la madre con el sueño (¡qué felicidad más celestial!) de yacer allí todos juntos en la misma tumba; y la de Máximo (tan Máximo como Manso), joven científico viudo que está estudiando nuevas aplicaciones de la *electricidad* –apodado “el mágico prodigioso”, una especie de Tesla español– y de quien Electra se enamora. No se trata de una obra anticatólica, ni anticlerical, más bien “anticlericalista” (González Povedano 1989: 181), donde la dimensión clerical adquiere la cara de una mentalidad dirigida hacia el pasado y que intenta sofocar las fuerzas modernizadoras, representadas, con metáfora explícita, por la electricidad de Electra, símbolo de la parte viva de la sociedad española de esos años (López Nieto 1990: 723).

En la lucha entre estos bandos opuestos nace en el espectador la curiosidad de saber qué le pasará a la muchacha, una “curiosidad” que el mismo Marqués desde las primeras escenas comparte y alienta (“La curiosidad me abrasa ya”, 2015: 81) y que, con clara alusión cervantina, hablando a solas con Electra en la escena x del

recobraría; en el V, como diremos, la posición de la sombra de Eleuteria coincide con la suya misma.

12 “La Correspondencia de España” (31 de enero de 1901). Sobre el éxito y las repercusiones de la obra véase también Hernández Santana, Elizabeth; Mendoza de Benito, Ana Isabel (2003) y Rodríguez Sánchez (2003).

primer acto define “impertinente”:

MARQUÉS: Me alegro. Así podremos hablar... Apenas presentado a usted, entro de lleno en la admiración de sus gracias, y conocida una parte de su carácter, deseo conocer algo más... Usted extrañará quizás esta curiosidad mía y la creará impertinente (2015: 97).

La trágica conclusión de la novela del Anselmo cervantino y su mujer Camila (cfr. Nardoni 2005: 83-122) –“no estaba ella obligada a hacer milagros, ni yo tenía necesidad de querer que ella los hiciese” que se parece mucho a las palabras finales de Eleuteria “no pretendas aquí una santidad, que no alcanzarías”– es el sustrato del discurso de la obra, en la que Galdós profundiza la identidad de esta joven, concluyendo que no es ni un ángel ni un demonio, y que simplemente tiene sus propias inclinaciones. Aunque no sean todas de pureza divina o de inalcanzable inteligencia, son suyas y es justo que de ellas dependa su destino. Ni el despiadado inmovilismo propugnado por Pantoja, ni el encendido espíritu revolucionario de Máximo van a decidir el final: al contrario, es –he aquí una vuelta de tuerca imprevisible en un marco realista– la “sombra” (Palomo Olmos 1989: 436) de Eleuteria la que, apareciéndose a su hija, la invita a que vuelva a su sencillo destino de amor. Este resulta ser el mensaje profundo del drama: la sola razón monológica (tanto la de Pantoja, como la de Máximo, son formas de encerrarse en uno mismo) es incapaz de sentar bases firmes y justas para el diálogo y la vida social. Diálogo que –aunque no parezca– se encarna en el diseño del Marqués.

A un escritor tan prolífico y extenso como Pérez Galdós, el texto de *Electra* debe haberle parecido realmente sintético, casi poético. De hecho, como en un poema, ningún detalle y ninguna palabra quedan aislados del conjunto como simples adornos. Analicemos las primeras palabras, entre un anciano criado y nuestro Marqués de Ronda-Galdós:

JOSÉ: Están en el jardín. Pasaré recado.

MARQUÉS: Aguarda. Quiero dar un vistazo a esta sala. No he visitado a los señores de García Yuste desde que habitan su nuevo palacio... ¡Qué lujo!... Hacen bien. Dios les da para todo, y esto no es nada en comparación de lo que consagran a obras benéficas. ¡Siempre tan generosos...! (2015: 78)

El espacio (“dar un vistazo”) y el tiempo (“desde que habitan”) en el que el autor presenta la acción, en efecto, coinciden con el punto de vista del Marqués, que con ese comentario aparentemente casual –“hacen bien”– en realidad apunta al

conflicto central de la obra y de algún modo nos anticipa el final.

El tema de la riqueza, y de cómo habría que disponer de ella, ocupa gran parte del primer acto. ¿Hay que invertir en la felicidad, mirando adelante sin despreciar el pasado –“La facilidad con que nos enriquecemos, querido Urbano, enciende en nosotros el amor de la vida y el entusiasmo por la belleza humana. Vamos al jardín” (2015: 82)– como sostiene el Marqués, o hay que entender la vida sólo como una preparación a la muerte?, según la opinión de la figura quizás más importante y lograda de la obra, el antihéroe Salvador Pantoja, cuyas primeras afirmaciones hablan mejor que cualquier comentario:

CUESTA: Amigo Pantoja, Dios la guarde. ¿Vamos bien?

PANTOJA: (Suspira.) Viviendo, amigo, que es como decir: esperando.

CUESTA: Esperando mejor vida...

PANTOJA: Padeciendo en ésta todo lo que el Señor disponga para hacernos dignos de la otra.

CUESTA: ¿Y de salud?

PANTOJA: Mal y bien. Mal, porque me afligen desazones y achaques; bien, porque me agrada el dolor, y el sufrimiento me regocija. (Inquieto y como dominado de una idea fija, mira hacia el jardín.) (2015: 83)

En ese jardín está Electra, la luz, la vida moderna misma, la novedad que llega para cambiar el estado de las cosas, esa chispa que Pantoja quiere apagar y Máximo llevar lejos, siendo autor de “admirables estudios para nuevas aplicaciones de la electricidad” para los cuales (“en Bilbao y en Barcelona”, subraya Galdós), “le ofrecen cuantos capitales necesite para plantear estas novedades” (2015: 84).

Al final el “bien” –como sutilmente había anticipado el Marqués con su aparente juicio, que era en realidad un indicio intencional del autor– gana, gracias a la peculiar mezcla de pragmatismo y sentimiento que caracteriza su punto de vista, como el de Galdós. Usando del engaño (le dirá que Máximo es su hermano), Pantoja consigue sepultar a Electra en el monasterio, pero si Máximo logra resucitarla, no es solo por su ánimo y determinación, sino por otras razones: primero, porque Electra recibe una herencia concreta, que puede aceptar solo si deja la vida monacal; segundo, porque escucha la voz más profunda de su “corazón amante”, que se le presenta bajo la sombra de su madre que le habla. La posición de la madre coincide plenamente con el punto de vista moderado del Marqués-Galdós, al que más que condenar el pasado (“no maldigas”, “dictada por el cariño”) le interesa mirar hacia el futuro (“déjate llevar de esa dulce atracción”):

LA SOMBRA: Tu madre soy, y a calmar vengo las ansias de tu *corazón amante*. Mi voz devolverá la paz a tu conciencia. Ningún vínculo de naturaleza te une al hombre que te eligió por esposa. Lo que oíste fue una ficción *dictada por el cariño* para traerte a nuestra compañía y al sosiego de esta santa casa.

ELECTRA: ¡Oh, madre, qué consuelo me das!

LA SOMBRA: Te doy la verdad, y con ella fortaleza y esperanza. Acepta, hija mía, como prueba del temple de tu alma, esta reclusión transitoria, y *no maldigas* a quien te ha traído a ella... Si el amor conyugal y los goces de la familia solicitan tu alma, déjate llevar de esa dulce atracción, y *no pretendas aquí una santidad, que no alcanzarías*. Dios está en todas partes... Yo no supe encontrarle fuera de aquí... Búscales en el mundo por senderos mejores que los míos, y... (*cursiva nuestras*) (2015: 182)

En resumidas cuentas, la “voz” que nos hace llegar Galdós, no es la que se alza del contraste entre los extremos revolucionario y conservador, sino una voz más íntima, la de un necesario equilibrio entre el sentimiento que uno percibe (la aparición) y la realidad concreta de las circunstancias que nos rodean (en la pieza: la herencia).

Observemos, pues, a vista de pájaro, algunos pasajes que nos revelan cómo nuestro Marqués –“amigo, consejero o confidente” (Sobejano 1970: 50)– constituye el verdadero motor de la trama –de *toda* la trama– que empieza con su comentario sobre la disponibilidad económica como oportunidad de renovación, de un mundo nuevo, que aquí toma las facciones de la recién llegada Electra, esa chica luminosa e incontrolable que, como el futuro y el progreso, no es ni “angelical” ni “diabólica”. El Marqués no juzga severamente el pasado. Lo juzga con detenimiento (e invita a no *extremarse*): de hecho, él conoce mejor que nadie los antecedentes y no tarda en poner de manifiesto una omnisciencia relativa que le caracteriza¹³ con respecto al público y a las figuras con que comparte escena:

DON URBANO: [...] *la familia, dolorida y avergonzada, rompió con ella toda relación*. Esta niña, cuyo padre se ignora, se crió junto a su madre hasta los cinco años. Después la llevaron a las Ursulinas de Bayona. Allí, ya fuese por abreviar, ya por embellecer el nombre, dieron en llamarla Electra, que es grande novedad.

MARQUÉS: *Perdone usted, novedad no es; a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los*

13 A lo largo de la obra son muchos los lugares donde él sigue contando cosas que ningún otro sabe. El ejemplo más significativo es la prueba de que Máximo no es hermano de Electra (V-III): “Virgínia me asegura que de Josefina Pret, sin que en ello pueda haber mistificación ni engaño... nació el hombre que ve usted ahí” (2015: 174).

íntimos la llamábamos también Electra, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron Agamenón.

DON URBANO: *No sabía...* Yo jamás me traté con esa gente. Eleuteria, por la fama de sus desórdenes, se me representaba como un ser repugnante...

MARQUÉS: Por Dios, mi querido Urbano, *no extreme usted su severidad*. Recuerde que Eleuteria, a quien llamaremos Electra I, cambió de vida... Ello debió de ser hacia el 88. (*cursivas nuestras*) (2015: 80)

Solo él conoce toda la historia de la familia, y sobre todo sabe que todo lo que ha sido agobia el presente y que el mundo no se puede cambiar en un día: ni rechazando el pasado (Máximo), ni quedándose en él (Pantoja). Hay que buscar –con “pulso”, o sea con cuidado y firmeza a la vez– una vía intermedia y luchar para perseguir y eventualmente conseguir pequeños cambios posibles, como llegará a decirle muy claramente a Máximo, justo antes del final:

MÁXIMO: (Con brío y elocuencia.) Seamos como yo, sinceros, claros, valientes. Vayamos a cara descubierta contra el enemigo. Destruyémosle si podemos, o dejémosnos destruir por él... pero, de una vez, en una sola acción, en una sola embestida, en un solo golpe... O él o nosotros.

MARQUÉS: No, amigo mío. Tenemos que ir con pulso. Es forzoso que respetemos el orden social en que vivimos. (2015: 177)

Por la misma lógica con la que el autor rechaza los extremos, la evolución hacia el drama y hacia la fascinante aparición final resulta también muy gradual, pintando todos los matices que conducen de la calma al ansia, de la congoja a la pérdida de la razón. En las primeras páginas del primer acto encontramos otro pasaje aparentemente secundario, pero esencial para entender la naturaleza del Marqués-Galdós, que es la de intentar, sí, constantemente la búsqueda de un acuerdo, pero siempre picado por la aguja de la impaciencia, por un deseo de “aire sano de libertad”, como bien apuntaba Caramanchel la misma noche del estreno:

MARQUÉS: Por conservar la paz del matrimonio, empecé a contemporizar, a ceder, y cediendo y contemporizando, he llegado a esta situación. No me pesa, no. Hoy vivo en una placidez beatífica, curado de mis antiguas mañas. He llegado a convencerme de que Virginia no sólo salvará su alma, sino también la mía.

DON URBANO: Como yo... Que me salve.

MARQUÉS: Cierto que no tenemos iniciativa para nada.

DON URBANO: Para nada, querido Marqués.

MARQUÉS: Que a las veces, hasta el respirar nos está vedado. (2015: 86-87)

Con el ingreso del Marqués en el palacio, escena tras escena, Galdós introduce todas las otras figuras (es él, el autor mismo quien camina por las salas para darnos a conocer a los presentes –cfr. Gilman 1979), preparando el terreno para el conflicto entre Pantoja y Máximo, hasta que finalmente, llegados a la escena VIII, Electra y Máximo *salen* juntos corriendo. Él la persigue por haberle ella revuelto el estudio y roto varios papeles llenos de cálculos de gran importancia para convertirlos en pajaritas: “Deliciosa infancia! Electra, niña grande, benditas sean sus travesuras”, comenta el Marqués; “Formalidad, juicio”, gruñe en cambio Pantoja (2015: 88). Electra no deja de jugar, «azotándole ligeramente» (2015: 89) a Máximo, mostrando un comportamiento realmente bobo e infantil, y es en ese momento que el Marqués, como para rebajar su importancia y no saltar a la vista, empieza con sus comentarios no menos bobos, como subraya en las notas el mismo autor: “Marqués (*Risueño y embobado*): ¡Adorable! Pégueme usted a mí, Electra” (2015: 89).

El Marqués juega con el fuego, y dialogando con el público sigue aplaudiendo las niñerías y diabluras de la chica: “Que está muy bien”, “Justo”, etc. hasta la simbólica frase “¡Cómo chispea! Me encanta oírlo”, que finalmente exaspera a Pantoja, que dice: “No puedo ocultar a usted [Evarista] que me desagrada la familiaridad de la niña con el sobrino de Urbano [Máximo]” (2015: 91).

Cuando el fuego ha prendido, el Marqués le deja a Máximo el papel de héroe, con un diálogo que parece realmente metaliterario, y que –si no nos hemos equivocado demasiado en este estudio– podríamos leer casi como una declaración de poética. Autor y héroe (para decirlo con Bajtín), al final de la misma escena vii en que se enciende el conflicto, se quedan a solas y Máximo le pregunta al Marqués qué opinión tiene sobre Electra (él que lo sabe todo como un narrador omnisciente):

MÁXIMO: ¿Puedo saber ya, señor Marqués, el resultado de su primera observación?

MARQUÉS: Me ha encantado la chiquilla. Ya veo que no había exageración en lo que usted me contaba.

MÁXIMO: ¿Y la penetración de usted no descubre bajo esos donaires algo que...?

MARQUÉS: Ya entiendo... belleza moral, sentido común... No hay tiempo aún para tales descubrimientos. Seguiré observando.

MÁXIMO: Porque yo, la verdad, consagrado a la ciencia desde edad muy temprana, conozco poco el mundo, y los caracteres humanos son para mí una escri-

tura que apenas puedo deletrear.

MARQUÉS: Pues en esa escritura y en otras sé yo leer de corrido.

MÁXIMO: ¿Viene usted a mi casa?

MARQUÉS: Iremos un rato. Es posible que mi mujer me riña si sabe que visito el taller de Electrotecnia y la fábrica de luz. (2015: 92)

“En esa escritura”, la de “los caracteres humanos”, el Marqués, casi casi celestinesco, y su autor saben “leer de corrido”, con una rapidez digna de la “fábrica de luz” equivalente y fetiche –si se le añade el necesario sentimiento– de la vida social moderna. Poco más adelante, al otro lado de la pareja, el Marqués explica a Electra quién es Máximo, que le parece una especie de trasunto juvenil suyo, y del cual de aquí en adelante será el íntimo ayudante y casi el celestino, indicándole la vía¹⁴ y moderando sus extremos (es decir siguiendo con su oficio de director en la escena):

MARQUÉS: La sociedad que frecuento, el círculo de mi propia familia y los hábitos de mi casa, producen en mí un efecto asfixiante. Casi sin darme cuenta de ello, por puro instinto de conservación me lanzo a veces en busca del aire respirable. Mis ojos se van tras de la ciencia, tras de la Naturaleza... y Máximo es eso.

ELECTRA: El aire respirable, la vida, la... ¿Pues sabe usted, Marqués, que me parece que lo voy entendiendo?

MARQUÉS: No es tonta la niña, no. (2015: 97)

En conclusión, lo que hemos ido investigando es cómo la presencia de Galdós en su obras no esté tanto o solamente en una u otra máscara ocasional, sino más bien en la mecánica de las relaciones que se crean, en esa chispa –ese *-je-* que enciende las acciones, para una representación viva, compleja y sobre todo dialógica de la realidad. De algún modo, es como si Galdós no nos contara simplemente historias, sino también parte de su *historiaje*.

Terminando esta breve reflexión devolvamos la palabra a nuestro autor, ya sin máscara, cuando en el primer número de la revista *Alma española* (8 de noviembre de 1903), escribía estos auspicios de diálogo entre el arte (Electra), la industria (el Marqués) y la ciencia (Máximo), tan parecidos a los votos del Marqués:

14 La unión que el Marqués favorece se produce en nombre del siempre perseguido equilibrio. Como se lee en (IV-iii): MARQUÉS: Bien por el galán científico... ¡Y qué admirable hallazgo para ti! Tu amor juvenil necesita un amor viudo, tu imaginación lozana una razón fría. Al lado de este hombre será mi niña una gran mujer” (2015: 152).

Aprendamos, con lento estudio, a conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española. Aprendámoslo aplicando el oído al palpar de estos *enjos que reclaman justicia, equidad, orden, medios de existencia*. Apliquemos todos los sentidos a la observación de los estímulos que apenas nacen se convierten en fuerzas, de los desconsuelos que derivan lentamente hacia la esperanza, de *la gestación que actúa en los senos del arte, de la industria, de la ciencia...* Observemos cómo el pensamiento trata de buscar los resortes rudimentarios de la acción, y cómo la acción tantea su primer gesto, su primer paso (*cursivas nuestras*) (1903: 1).

En la vida moderna, como en Pérez Galdós, forma y reforma, moderación y radicalismo, realismo y utopía, madurez y mocedad buscan día a día su punto de equilibrio, gracias a la ironía y al diálogo, en el marco de un materialismo sensorial declarado al hilo de una curiosidad a la vez celestinesca y cervantinamente pertinente (“el oído”, “todos los sentidos”, “Observemos”...). Moderado sin duda nuestro autor, pero también progresista radical e irreducible.

Bibliografía citada

- ALVAR, MANUEL (1971), “Novela y teatro en Galdós”, *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- ANDREU, ALICIA (1989), *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamin.
- ARTOLA, MIGUEL (1983), *Antiguo Régimen y revolución liberal*, Barcelona, Ariel.
- BAQUERO GOYANES, MANUEL (1970-1971), “Perspectivismo irónico en Galdós”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 143-60.
- BEHIELS, LIEVE (1989), “Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los Episodios Nacionales de Galdós”, *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 67-82.
- BERENGUER, ÁNGEL, ed., (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura.
- BEYRIE, JACQUES (1988), “A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX”, *Realismo y naturalismo en España. En la segunda mitad del siglo XIX*, Actas del Congreso de Toulouse–le Mirail, 3-5 de

- noviembre de 1987, ed. Yvan Lissorgues. Toulouse/Barcelona, Université de Toulouse-le Mirail/Anthropos: 33-46.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, FRANCISCO (2019), *Benito Pérez Galdós: vida, obra y compromiso*, Madrid, Alianza.
- CARDONA, RODOLFO (2004), *Del heroísmo a la caquexia. Los “Episodios Nacionales” de Galdós*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CAUDET, FRANCISCO (2011), *Tríptico galdosiano. El amigo Manso, Fortunata y Jacinta, La incógnita-Realidad*, Madrid, Universidad Autónoma.
- CORONA, FRANCO, ed., (1986), *Bachtin teórico del diálogo*, Milano, Franco Angeli.
- ESCOBAR BONILLA, MARÍA DEL PRADO (2000), “La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós”, *VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 290-300.
- GILMAN, STEPHEN (1979), “Cuando Galdós habla con sus personajes”, *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria: 128-34.
- GOLD, HAZEL (1993), *The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth Century Spanish Novel*, Durham, Duke University Press.
- GÓMEZ, MICHAEL (2013), *Sobre la ceguera y la visión: cuatro novelas de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Ediciones del Orto.
- GONZÁLEZ POVEDANO, FRANCISCO (1989), “La fe cristiana en Galdós y en sus novelas”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I: 179-88.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO (2012), *De las luces al realismo. Ensayos críticos (siglos XVIII, XIX, XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HERNÁNDEZ SANTANA, ELIZABETH; MENDOZA DE BENITO, ANA ISABEL (2003), “Electra: el hecho literario como motor histórico”, *VII Congreso Internacional Galdosiano*, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas: 392-99.
- KOUADIO, LUIS STEPHANE (2018), *Dimensión trágica y personalidad del personaje de contestación en Benito Pérez Galdós: ¿una escritura inspirada en las Luces?*, en *La hora de Galdós*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria: 252-75.
- LÓPEZ NIETO, JUAN C. (1990), “Electra o la victoria liberal (una nueva interpretación a la luz de la situación histórica española de 1900)”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria, vol. I: 711-30.
- MARTÍNEZ UMPIÉRREZ, ELSA MARÍA (1977), “Epistolario: el problema de la transformación de la novela en drama a través de algunas cartas de D. Benito”, *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo de Gran Canaria: 106-17.

- PALOMO OLMOS, BIENVENIDO (1989a), “De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II: 435-44.
- (1989b), “De la novela al teatro: modificaciones en la estructura interna”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. II: 445-57.
- PELOSSI, CLAUDIA TERESA (2011), “Espacio, sueño y decepción en Tristana: de Pérez Galdós a Buñuel”, *X Congreso de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de La Plata: 417-423.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1882), *El amigo Manso*, Madrid, La Guirnalda.
- (1892), *El terror de 1824*, Madrid, La Guirnalda, Quinta edición.
- (1897), *Discursos leídos ante la Real Academia Española (...) el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Viuda é hijos de Tello.
- (1903), “Soñemos, alma, soñemos”, *Alma española*, 1/1, pp. 1-2.
- (1915), Galdós y “La esfera” (discurso), *La esfera*, 54, p. 6.
- (1995), *Trafalgar, la corte de Carlos IV*, Barcelona, Crítica.
- (2015), *Electra, drama en cinco actos*, ed. Rosa Amor del Olmo, Madrid, Isidora Ediciones.
- POLIZZI, ASSUNTA (2004), “Diálogo con la memoria: memorias de un desmemoriado de Galdós”, *Letteratura della memoria*, Messina, Lippolis: 199-210.
- (2015), *Galdós dramaturgo: frontiere e soglie nel suo percorso letterario*, Berlín, Frank & Timme.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO (1975), *Galdós. Burguesía y revolución*, Madrid, Turner.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES (2003), “*Electra*: una revista nacida de un éxito escénico”, *VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria: 509-23.
- SÁBADA ALONSO, SORAYA (2002), “Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós”, *Cuadernos de Investigación en Filología*, 27-28: 63-80.
- SÁNCHEZ, ROBERTO (1974), *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula.
- SOBEJANO, GONZALO (1964), “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad* de Galdós”, *Revista Hispánica Moderna*, 30/2: 89-107.
- (1970), “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *Anales Galdosianos*, 5: 39-54.
- (1974), “Efectos de realidad”, *Estudios escénicos*, 18: 42-61.
- SUÁREZ, MANUEL (2006), *La sombra del pasado. Novela e historia en Galdós, Unamuno, Valle-Inclán*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- UREY, DIANE (1982), *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VARELO OLEA, M^a ÁNGELES (2013), “Ilustración y romanticismo en la actitud política galdosiana: *Celia en los infiernos* en su contexto”, *Isidora*, 21: 17-44.

Marco Cipolloni es Catedrático de Lengua española en la Università di Modena e Reggio Emilia. Traductor de ensayo (Ramón Crande, Américo Castro), novela (Juan Benet) y letras de canciones (Horacio Ferrer), ha dedicado sus estudios a la historia comparada del doblaje en Italia y España y a muchos temas de cine español e hispanoamericano. Es especialista del Siglo de las Luces (coordinador con Larry Wolff del volumen *The Anthropology of the Enlightenment*, Stanford University Press, 2007) y redactor de la revista *Spagna Contemporanea*.

marco.cipolloni@unimore.it

Valerio Nardoni es *ricercatore* de Lengua y Traducción – Lengua Española en la Universidad de Módena y Reggio Emilia. En 2018 recibió el Premio Nacional Especial de Traducción del MI-BACT, por sus versiones de M. de Cervantes y P. Salinas, los dos polos – Siglo de Oro y Siglo XX – a los que más se ha dedicado como traductor y como estudioso. Entre sus últimas publicaciones figuran *La Galatea de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la Arcadia de Sannazaro* (2018) y *Per terre di Spagna. Videoantología de la poesía española contemporánea* (2018).

valerio.nardoni@unimore.it

