

EL NARRADOR EN *NAZARÍN*

Angel García Galiano

Introducción

Escasos escritores han hablado tan poco de sí mismos como Galdós. Quiero decir que nuestro novelista no suele decir nada de su obra narrativa ni de sus personajes "desde fuera de las novelas"; por ello, el hecho de que toda la primera parte de *Nazarín*, que sirve de pórtico o marco de la narración propiamente dicha, esté escrita en primera persona y el narrador adopte el papel autobiográfico de cronista que él mismo se ha dado, nos parece de sumo interés. Es al hilo del último párrafo de esta primera parte como surge nuestra investigación, a saber:

"Y oigo, además, otras preguntas. ¿Quién demonios ha escrito lo que sigue? ¿Ha sido usted, o el reportero, o la tía Chanfaina, o el gitano viejo?... Nada puedo contestar, porque yo mismo me vería muy confuso si tratara de determinar quién ha escrito lo que escribo. *No respondo del procedimiento*; sí respondo de la exactitud de los hechos. El narrador se oculta. La narración, nutrida de sentimientos de las cosas y de histórica verdad, se manifiesta en sí misma clara, precisa y sincera¹".

El subrayado, que, evidentemente, es nuestro, enmarca el propósito de este trabajo: dar cuenta de los procedimientos narrativos que ha seguido Galdós a partir de su propia declaración, esto es, desde su aséptica, a priori, posición de cronista (en homenaje, como es sabido, al *Quijote* cervantino).

Para el análisis del narrador en *Nazarín* hemos adoptado como propedéutica la metodología que utiliza la moderna ciencia narratológica. Tras el análisis de los escasos pero interesantísimos atisbos del narrador a lo largo del relato intentaremos esclarecer, si cabe, y responder nosotros del procedimiento mediante el cual Galdós ha llevado a cabo técnicamente esta novela y la causa de su elección. Galdós se apropia astutamente al final de la citada primera parte la simple función de fiel cronista, de recopilador; dicho carácter de mero espectador o reportero de los hechos que acaecen al protagonista, como ya resaltó

Ruiz Ramón², busca subrayar el valor histórico del personaje de ficción. El narrador se convierte, en cierto sentido y también buscadamente a posta, en un evangelista apócrifo que narra los hechos, dichos y milagros del beato Nazario. Así, tras visitar a Nazarín y quedar prendado de su personalidad, entre extravagante y beatífica, el narrador se esconde para que su figura adquiera el relieve apetecido. Es este un terreno harto peliagudo, la ficción dentro de la ficción: la historia de Nazarín es una ficción cuya realidad nos es narrada, pero el cronista de tal ficción, el narrador de la novela, es un ser real, Benito Pérez Galdós, que se jacta de ser cronista de la villa y corte en esa misma primera parte y como tal se nos presenta. El autor Galdós se convierte en el personaje-narrador Galdós. A propósito de este espléndido juego de espejos tan, insisto, cervantino, señala Ruiz Ramón:

"He aquí un tema apasionante que no está todavía bastante estudiado: la relación de ficción y realidad en la vida y obra de Galdós, y la de éste con sus personajes. Algún día no habrá mas remedio que hacerlo"³.

Modestamente, he decidido unirme al reto lanzado por el citado maestro y aportar el estudio de tal aspecto en *Nazarín*, como un primer eslabón de lo que quisiera fuera un estudio de conjunto de la obra de nuestro gran escritor.

Se trata, a fin de cuentas, de introducirnos entre bastidores para averiguar, en la medida de lo posible, de qué manera trabaja el novelista al estructurar acciones, conformar personajes y dar vida a situaciones. Para ello, como dije arriba, voy a seguir los métodos de la moderna narratología, que dan cuenta con eficaz solvencia de todos estos recursos. El texto que hemos citado es de estimable valía, puesto que en ningún otro sitio se aprecia tan a las claras la obsesión del autor por un personaje, la operación de:

"deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como niño que desarma un juguete mecánico para entretenerse armándolo de nuevo. ¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas, o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje? No puedo contestar de modo categórico" (p.48).

Esa es la pregunta capital que nos ha movido a realizar el presente trabajo, dar cuenta de las artes desplegadas por Galdós para confeccionar con tanta convicción y hermosura un personaje como *Nazarín*.

Presencia del yo narrativo

A pesar de que Galdós nos advierte que el narrador se oculta, como acabamos de citar, la verdad del relato será muy otra, pues si un rasgo es consustancial al estilo de Galdós es el de la presencia del yo narrativo. Dicha presencia puede tener diversas funcionalidades; siguiendo la categorización que da Prado al respecto⁴ las intromisiones pueden ser de tres tipos:

– Intromisiones con función narratológica: cuando aluden a la progresión misma del relato, a su justificación o enjuiciamiento o meras indicaciones de lectura que el narrador hace al lector.

– Intromisiones con función actancial: alúdense a los discursos omniscientes, matizaciones ideológicas o estéticas del narrador, anotaciones morales o psicológicas.

– Intromisiones con función metalingüística: cuando el texto reflexiona sobre el propio lenguaje o el código literario en general.

Aludimos en definitiva a las apreciaciones, juicios y tomas de conciencia que el narrador propone respecto de lo que va contando. Tales intromisiones tiñen el texto de subjetividad, por lo que su análisis, tal como nos proponemos hacer, constituye el camino más adecuado para desvelar la presencia de ese narrador que en Nazarín reconoce de manera explícita que quiere ocultarse. Veremos que no es así exactamente, aunque en buena parte de la obra lo consiga, e intentaremos justificar la función que desempeña en el conjunto de la narración este hecho nada irrelevante.

Narrador explícito e implícito: las dos partes de la novela

Vamos a seguir, como se adelantó arriba, el esquema genettiano⁵ y su clasificación de los distintos tipos de narrador y focalizador que se pueden dar en el relato. Se advierte, en primer lugar, que la posición del narrador en Nazarín es, en el primer capítulo, estrictamente homodiegética, es decir, se hace explícito en un yo narrativo que participa del mismo nivel de realidad ficcional que los demás personajes de la trama; así, el narrador y un amigo suyo periodista, conocen un Martes de Carnaval el aposento donde subsiste Nazarín, su filosofía de la vida y la opinión que de él tienen los personajes con quienes convive. El cronista de la villa queda impresionado por su figura y, obsesionado por su forma de ser, se dispone a narrar los hechos que acaecieron al singular sacerdote de Miguelturra en los días siguientes a trabar con él conocimiento.

Obsérvese que el primer capítulo se desarrolla el Martes de Carnaval, y que la segunda parte comienza "Una noche del mes de marzo". El hecho de que el narrador se haya incluido en la historia durante toda su primera parte obedece, a mi juicio, a un clarísimo deseo de potenciar la realidad del suceso ficcionado: con la cercanía que proyecta el hecho de que el autor conozca el personaje protagonista se resalta el valor histórico del mismo. El narrador, o autor-personaje, ha quedado prendado por la singularidad de Nazarín; los cuatro capítulos restantes serán la ficción de esa realidad que en el primer capítulo nos ha sido presentada. De esta forma, la novela tiene, desde una perspectiva narratológica, dos puntos de vista:

– La primera parte, en donde el narrador es homodiegético y la focalización es interna, esto es, todo lo que se nos narra lo hace desde su punto de vista, desde su experiencia "real" con Nazarín.

— Los otros cuatro capítulos, escritos desde fuera de la ficción, obedecen a la forma narrativa heterodiegética, en tercera persona y, casi siempre, mediante una focalización externa, esto es, aquella en la que, al gusto de la novela de la época, el narrador se disfraza en mero testigo de los acontecimientos que se suceden en el curso de su historia. Dicha técnica objetivista llegó, como es sabido, a sus máximas cotas en este siglo en la obra narrativa de Hemingway o Dos Passos. De esta manera, la novela se escinde en dos niveles, un primer estrato en el que narrador y personaje están a la misma altura y un segundo en el que el narrador se esconde y se distancia para dar paso a una narración como tal, escrita desde fuera y a posteriori.

Este juego de espejos muy cercano de nuevo a los usos cervantinos llega a su máxima objetivación cuando en *Halma*, continuación de la novela que auscultamos, el cura manchego comenta la novela *Nazarín*, ya en circulación con el relato de sus hazañas y cuitas, y se atreve a juzgarla advirtiendo que en ella el autor ha exagerado al enaltecer en exceso su persona. El personaje Nazarín del primer nivel (capítulo primero), juzga al héroe de ficción Nazarín narrado por la persona que conoció en aquel primer capítulo. Como ha señalado la crítica⁶, es claro que en esta novela el personaje Nazarín excede a su propia obra (¿tal vez por eso la necesidad de continuarla?).

Cuando Galdós (el narrador Galdós) se pregunta por su personaje, lo hace porque al haberse situado en su mismo nivel de realidad, creador y criatura viven trocadas sus respectivas posiciones; en realidad, si Galdós es incapaz de dar una respuesta adecuada a esa pregunta es porque ha hecho coincidir el nivel de su criatura con el suyo propio como escritor.

Intromisiones del narrador

A pesar del programático objetivismo con que anuncia el narrador el cuento de los hechos, no se sustrae, tal vez inevitablemente, dado el espíritu de la época, a descollar una y otra vez por encima de la materia narrativa para darnos su visión de lo acaecido, mostrarnos sus querencias, adelantarnos acontecimientos etc. Pero, sin embargo, vamos a demostrar que la mayor parte de las veces que esto ocurre serán intromisiones con clara funcionalidad narratológica o actancial que no desdoran el propósito inicial de ocultarse y desaparecer. De hecho, dichas apariciones serán mínimas en comparación con otras novelas del propio autor.

Hay que aludir, en primer lugar, a la técnica dramática, que no implica despojo absoluto de su papel demiúrgico, sino mera impresión de que se halla fuera de juego, de que la acción sin su intervención “y la partida se juega únicamente entre los personajes”⁷. Más que de intromisión, corresponde hablar aquí de lo contrario, de su ausencia, pero dado que tanto una como la otra son igualmente significativas y relevantes en el juego narrativo, hemos querido subrayarla una vez más en esta descripción de procedimientos que aparecen a lo largo de la obra.

En la primera parte, como dijimos, el narrador se presenta a sí mismo orgullosamente como cronista de la villa (p. 8) que se dirige "a mis lectores" (p. 9). El uso de la primera persona es continuo y el autor se manifiesta como asombrado testigo y espectador de lo que acontece. En el capítulo tercero se introduce como personaje en el curso de la narración, o, lo que es lo mismo, Nazarín y él se presentan en el mismo nivel de realidad relatada. Esto ocurre en los capítulos tres y cuatro; en el quinto desaparece Nazarín y ambos amigos, el narrador y el reportero, discuten sobre los hechos que acaban de presenciar. Apelan a otros interlocutores, convencidos de Nazario, para indagar algo más sobre la personalidad de éste; así, para Chanfaina es un santo (p. 44) y para el gitano viejo es "príncipe de los serafines coronados" (p. 47), mientras que para su amigo periodista, Nazarín es un cínico de gran talento (p. 41). Por último, y advertidos los lectores de que el narrador se oculta, da paso a la narración propiamente dicha, que comienza en la segunda parte y que se divide, a su vez, en cuatro. Todo lo anterior sirve pues, como en *Las Mil y una noches*, de "cornice", de marco narrativo sobre el que sustentar el subsiguiente relato en tercera persona. Sin embargo, el narrador no deja de aparecer a lo largo y ancho de estas cuatro partes. Lo vemos ya en la forma que tiene de nombrar al personaje: "el buen Nazarín", "el ermitaño andante", "penitente", "bendito clérigo" y, finalmente, "beato Nazarín", que implican de suyo y como es obvio un acercamiento afectivo muy claro. Habla así de "mi hombre" (p. 50), que contrasta con el carácter de oculto espectador que voluntariamente ha tomado desde el inicio de esta segunda parte.

Este mismo recurso es utilizado también para referirse a otros personajes:

"Volvió a desconcertarse el bueno del alcaldillo" (p. 259), o incluso para glosar situaciones de mal gusto:

"Los horrores que en su cara dijeron al buen don Nazarín no son para repetidos" (p. 276)

Abunda también en comentarios irónicos como el siguiente:

"se quedó más blanca que la pared, la cual, en verdad, no era de extremada blancura" (p. 63).

Se nos revela igualmente el yo narrativo cuando escribe en cursiva las palabras en jerga, o propias de la específica manera de hablar de sus personajes:

"La infeliz no las tenía todas consigo, y en su zozobra hizo propósito firme de permanecer "achantadita" en el flaco jergón" (p. 65).

De este modo, se subraya e interioriza la propia voz del personaje, incluso cuando la narración se desarrolla en estilo indirecto. Con este tipo de recursos el narrador sirve de puente de enlace entre la mera objetividad del registro externo y la expresiva interiorización dialógica del personaje. Algo parecido sucede en el siguiente ejemplo:

"le oyó decir que desconfiaba de las visiones y que había que mirarse mucho antes de dar por efectivas cosas (él había dicho "fenómeno") sólo existentes en la imaginación".

Como se puede observar, con estas argucias el narrador no pierde ocasión para manifestarse como el tamiz a través del que se nos filtran las peripecias de don Nazario y su cuadrilla. Ocasión habrá más adelante de dar una interpretación plausible a lo que podemos denominar ya sin ambages como juego de perspectivas.

Tampoco duda el narrador al emplear los adjetivos en oponerlos sabiamente; así, en la p. 85 si Nazarín es "divino", la Andara es "diabólica".

O para establecer juicios sociales, cuya funcionalidad actancial quedó ya esclarecida⁸, por ejemplo:

"fueron encerrados, los hombres en una parte, las mujeres en otra, pues allí había buen acomodo para esta separación tan conveniente en la generalidad de los casos" (p. 275).

Como podemos ver la aparente objetividad sobre la que construye el relato es sólo eso, mera apariencia. Véase un caso claro de participación del narrador en la acción, al establecer sin rodeos su propio juicio valorativo sobre la figura de Nazarín, loco para unos, santo para otros.

"Tantos y tantos golpes abatieron un poco el ánimo valiente de aquel hombre tan apocado en apariencia y en su interior tan bien robustecido de cristianas virtudes" (p. 97).

El hecho de que escaseen las anticipaciones afianza la idea de que la narración se establece en su casi totalidad desde una focalización externa; de hecho sólo se dan dos prolepsis (recurso que sólo tiene cabida desde la omnisciencia, como es obvio), una de ellas, las últimas palabras del libro, anticipo de *Halma*. Véase aquí:

"bajó Beatriz por agua, hecho vulgarísimo que no puede pasar sin mención en esta verídica historia, porque de él se derivan otros hechos de indudable importancia y gravedad (p. 208)."

"Algo has hecho por mí [le dice Cristo a Nazarín]. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más." (p. 320).

De tanto en tanto aparecen en el texto leves rasgos de omnisciencia que subrayan la presencia del narrador. Así por ejemplo:

"a lo que contestaron ambos disuadiéndole de salir a correr aventuras, él con verdadera sinceridad y calor, ella con medias palabras, sin duda porque deseaba verle marchar con viento fresco." (p. 103)

"Y, en efecto, tan enojado parecía, que hasta llegó a levantar el palo con ademán de pegarle, hecho muy raro en él y que sólo ocurría en extraordinarios casos." (p. 124)

"oyó ladrar los perros del día anterior... les conocía por el metal de voz" (p. 158).

El inicio de la tercera parte es muy interesante porque en él se nos ofrece uno de los contadísimos casos de focalización interna. Efectivamente, por primera vez nos adentramos en el pensamiento de Nazarín que juzga malos a los hombres frente a la bondad de la naturaleza. Sin embargo, parece que el narrador destierra pronto esa técnica y vuelve a su papel de observador, digamos, imparcial de lo que acontece.

Cuando no suceden cosas de importancia, no duda en omitirlas: "tuvo el fugitivo en aquel primer día de su peregrinación encuentros que no merecen verdaderamente ser relatados, y tan solo se indican por ser los primeros" (114). Se atisba pues ya un grado subjetivo de selección que va más allá de la mera crónica imparcial.

La selección de los adjetivos es muchas veces irónica, rasgo este, por cierto, que brilla sobremanera en la prosa de Galdós, adviértase si no el uso anfibológico de "peregrino" en la siguiente secuencia:

"érale forzoso partir para dar cumplimiento a su peregrina y santa idea" (137).

En otras ocasiones el narrador aparece para reafirmar con su comentario un cabo del relato, adquiriendo así una clara función narratológica, verbigracia:

"-Exactamente -afirmó el gigantesco prócer, que, entre paréntesis, comía con voraz apetito..." (170).

En otras ocasiones aparenta justo lo contrario, un distanciador desconocimiento de resabios quijotescos:

"Se encaminaron a un pueblo, que no sabemos si era Méntrida o Aldea del Fresno, pues las referencias "nazaristas" son algo oscuras en la designación de esta ciudad (p. 208)."

"Malísimo alojamiento tenían los infelices presos en Móstoles (o en donde fuese, que también esta localidad no está bien determinada en las crónicas "nazaristas")" (p. 305).

Tampoco tiene reparo el narrador en dirigirse a sus lectores: "Ved aquí por qué" (p. 215) "¿Qué persona era ésta? Ahora lo sabremos (p. 225)", que actúan como guiños al lector, muy del gusto decimonónico. Otras veces la referencia no es estrictamente al lector, sino al narratario, o lector implícito, como cuando mediante el plural asociativo alude a "nuestro ejército" (p. 114).

La novela dialogada como técnica de objetivación

Advertimos, pues, que en buena medida, y salvo las excepciones reseñadas y de clara funcionalidad, casi siempre, narratológica o actancial, la segunda parte de la obra, la novela

propriadamente dicha, capítulos dos al cinco, está escrita mediante una técnica buscadamente objetivista, muy cercana ya a las novelas dialogadas de su última época; en ellas el narrador es un mero espectador extrínseco a la materia narrada, cuya función es la de presentar los diálogos que acaecen a los personajes. La técnica es, pues, esencialmente dramática, el narrador se objetiva al máximo para dar forma literaria a la lengua familiar, aunque no por eso desaparece enteramente⁹. Se advierte, incluso, el uso de deícticos en los diálogos, completamente inútiles para el lector y que apuntan en esta misma dirección de intencionalidad dramática al convertir a estos literalmente en escenas¹⁰. Recuérdese a este respecto que dos años después, en el prólogo a *El abuelo*, Galdós justifica esta técnica, aunque reconoce que lo que se pretende con ella no es que el narrador desaparezca, hecho éste imposible y no buscado, sino que resalten más sus criaturas. Dice así:

“Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza. Por más que se diga, el artista podrá esar más o menos oculto, pero no desaparece ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en sus manos la llevan (...) Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitante de la vida.”

Galdós se muestra, por tanto en contra de la absoluta e impersonal objetividad a la que antes hacíamos mención. No podía ser menos, el narrador está siempre presente en su texto, y aunque éste se sirva mayoritariamente de diálogos, de sucesión de escenas enlazadas entre sí por breves resúmenes y elipsis, como es el caso que nos ocupa, la selección de los mismos es siempre operación que acontece en el telar del narrador, quien ha de elegir aquellas palabras que más cabalmente respondan a lo que sus personajes representan.

Así pues, recapitulando, diremos que el narrador de *Nazarín* se nos presenta como un “repórter” de la villa, dispuesto a contar las aventuras del loco santo ambulante don Nazario, azuzado por la curiosidad del pueblo madrileño por conocer sus andanzas y estimulado por el indudable impacto que la figura “real” del sacerdote le causó aquel famoso Martes de Carnaval en que lo conociera; hecho éste que, como vimos se confirma en *Halma*, en el pasaje en que don Nazario lee y critica la novela *Nazarín*.

Con este despegarse del autor, el narrador se convierte en testigo de cómo los personajes actúan, de tal manera que, bajo este prisma, el narrador queda convertido en personaje que, de tal suerte, entenderá y participará en sus peripecias con una simpatía no exenta de ironía¹¹; el tono que esa institucionalización implica impone una forma de ver muy específica de Galdós, un tono narrativo que convierte a sus figuras en entes familiares, cercanos, personajes de carne y alma que se nos revelan en su propio lenguaje a veces defectuoso, muchas veces colorista y siempre cargado de expresividad.

La contraposición de perspectivas

Podemos observar, por tanto, que frente a la mirada idealizadora y "perfecta" con que Nazarín aprehende la realidad, el narrador, al buscar una cierta objetividad, da cuenta de las cosas desde una perspectiva bien distinta a la de su protagonista. Si en *El Quijote* es Sancho el contrapeso real de la visión idealizada de su amo, en *Nazarín*, la cruda realidad se presenta tras los trazos de la pluma del autor, advirtiéndolo así de que la forma de ver el mundo de su santo andariego no es, ni mucho menos, la del común de los mortales; lo cual, subrayamos nosotros, no quiere significar que aquélla ha de ser falsa frente a la del resto, pues, como es sabido, la realidad no depende de mayorías. En cualquier caso, es evidente que al carecer la obra (o mejor, los capítulos segundo al quinto de la misma) de focalización interna, el contraste entre la realidad tamizada por el alma de Nazario y la que presenta el narrador permite al lector observar el terrible contraste que se establece, la disociación acaso insuperable entre el protagonista de la obra y el mundo que transita; la diferencia, en fin, que hay entre la realidad tal como la viven el resto de los personajes y la que defiende y anima el alma de Nazarín. De esta suerte, el héroe galdosiano, como señalara Ricardo Gullón:

"no es un personaje extraordinario, no es un ser a quien estén reservadas colosales aventuras, sino alguien que sólo empieza a parecer interesante cuando la mirada del novelista lo arranca de la masa y va señalando en la narración las particularidades, pormenores que, dispersos, carecerían de interés, pero que pueden tenerlo fascinante si los ordena un pensamiento creador"¹².

Este discernimiento al que hacemos alusión entre la visión de la realidad objetiva y la que observa el protagonista se explicitará a lo largo del texto mediante una serie de recursos de que se sirve Galdós para inmiscuirse en su relato y provocar, de esa manera, el distanciamiento interesado y sutil a que estamos aludiendo, fermento nuclear, desde el punto de vista técnico, sobre el que se cimenta la novela¹³. Si lo que Galdós pretendía era contraponer la realidad de su época con el ideal purísimo de perfección que encarna Nazarín, es evidente que con este procedimiento había de conseguirlo. Otra cuestión, en la que no nos adentramos, será juzgar, desde un punto de vista estético más amplio, si el resultado final es totalmente satisfactorio.

Como vimos, y salvo al principio de la tercera parte, cuando Nazario pondera las ventajas de la idílica naturaleza libre y hermosa frente a la agrupación de seres humanos, fermento de todo mal; salvo esa escena, digo, no vuelve a haber ni lo hubo rasgo alguno de focalización interna, lo más que se permite el narrador para ingresar en la consciencia de sus personajes es narrarnos alguna pesadilla de estos, visiones o sueños como el de Andara o la del propio Nazarín al cabo de la obra. Este atrincheramiento voluntario en la semipura objetividad provoca, como se dijo, un doble juego de perspectivas: a un lado, la mirada idealizadora y santificante de Nazario, al otro, la fría descripción de la realidad tal como es vista desde fuera de sus ojos edificantes. Ese contraste, brusco siempre, atroz en ocasiones, proyecta hacia el lector la doble lectura que de todo el relato se expande.

Haber buscado la estructuración en escenas dialogadas para construir su relato no es un hallazgo casual, implica la firme convicción por parte de Galdós de que para resaltar el carácter visionario, idílico o utópico de su santo, la realidad no podía sernos presentada a través de sus ojos, sino recogida bajo el acta notarial y objetiva del espectador imparcial: el contraste está servido, la locura o santidad del ermitaño andante vienen en última instancia juzgadas por los que leen el cuento de sus hechos. Citemos de nuevo la declaración de principios del narrador al final del capítulo primero:

“días tuve de no pensar más que en Nazarín, y de deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como un niño que desarma un juguete mecánico para entretenerse armándolo de nuevo. ¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas, o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje? No puedo contestar de un modo categórico. Lo que a renglón seguido se cuenta, ¿es verídica historia o una invención de esas que por la doble virtud del arte expeditivo de quien las escribe, y la credulidad de quien las lee, resultan como una ilusión de la realidad?” (p. 48).

Yo, modestamente, he de concluir parafraseando al maestro canario: días he tenido de no pensar sino en *Nazarín*, de leerlo y releerlo para intentar vislumbrar el secreto de ese narrador que se nos niega manifiestamente, pero que al mismo tiempo no deja de aparecer aquí y allá como la figura del que, oculto, proyecta su sombra sobre la pared.

Conclusión

Se puede, finalmente, atisbar la siguiente conclusión por lo que a la técnica constructiva de *Nazarín* se refiere. Ciertamente, y salvo las contadas ocasiones en que aquí se ha hecho notar, la participación interesada del narrador en el cuento de su historia, obedece la mayor parte de las veces a clichés de época, alguna a rasgos de estilo perenne del escritor canario y, finalmente, el resto presenta una clara significación narratológica o actancial; salvo dichas excepciones, digo, el narrador, como propuso en su declaración de principios al final del capítulo primero, ha hecho todo lo imposible por esconderse; fascinado por la figura de su personaje —con el que, recordemos, se situó en el mismo plano de ficcionalización, o, si se quiere, de historia— deja que éste hable y escuche, asiste a la representación la más de las veces como un micrófono oculto en el ligerísimo equipaje del manchego. De este modo, frente a la mirada idealizadora y deformante del beato quijote de Miguelturra, frente a la perfección evangélica desde la que actúa y juzga, el narrador, desde su extrínseca perspectiva de los hechos, presenta a sus lectores una mayor objetividad.

Galdós ha querido construir un héroe de carne y hueso, vivo a todas luces, caminante por sobre la realidad tosca de su siglo: don Nazario el bueno crece tanto a ojos del lector que la estructura novelesca en que aparece encorsetado se nos hace a todas luces insuficiente. Novela malograda, dicen de ella algunos críticos; tal vez sea correcto el calificativo, pero no por culpa de Nazario, sino de Galdós; me explico: hay novelas que se malogran —como las

de tesis, verbigracia— porque nunca nos llegamos a creer al personaje; no es el caso de Nazarín, que está tan vivo como el repórter que acude a visitarlo a la casa de huéspedes de la tía Chanfaina; es la estructura, la horma tan estrecha en que lo ha querido incrustar su autor —sobre todo en los capítulos finales, cuando pretende identificar sus movimientos con los de Cristo en la pasión— la que, de alguna manera, chirría en la novela; porque la técnica, como he querido demostrar en estas páginas, era perfecta; la realidad del sacerdote idealista se imponía por sí misma a su altura, por hacer de la realidad ficción y de la ficción realidad, segundo, por saber darnos, con su tenaz objetivismo de cámara cinematográfica —valga el anacronismo— la correcta perspectiva, el contrapunto, la dimensión múltiple y no unívoca del héroe, (¿santo, alucinado?) que, de tan real, desborda el tosco marco estructural que quiso encadenarlo: no es *Nazarín* la mejor novela de Galdós, es evidente, pero asombra en cambio advertir el relieve que adquiere su protagonista, un héroe que, por lo demás, apenas ha sido descrito sino con cuatro apresurados trazos. La maestría de Galdós, en este caso, se revela al ofrecer un personaje que desborda el marco ficcional en que ha sido creado para encarnarse y trascender: sin desatender la realidad, Galdós ha superado el realismo; su problema consiste en solventar los procedimientos, la técnica realista, los recursos aferrados aún a la literalidad de los fenómenos, para poder ofrecer a la narración la transcendencia necesaria¹⁴. Ello lo conseguirá con exquisita perfección dos años después con esa obra maestra que se llama *Misericordia*. Si para acertar en Benina tuvo que errar en Nazarín es cuestión que no nos toca responder, aunque parece adecuado sugerir aquí que los hallazgos de cualquier escritor están sembrados de intencionadas fallidas que no por ello resultan fútiles, antes al contrario, son el abono sobre el que nace la creación más acendrada. Nazarín, una vez más, tendrá que ocultarse y desaparecer, ser olvidado de todos, como él tanto anhelara, para dejar que la estela de su brillo irradiase otra figura, holgada encarnación de sus mismos ideales, que supo encontrar en *Misericordia* el marco estructural que le dejara volar en libertad.

Notas

- ¹ *Nazarín*, p. 48. Cito siempre por la edición de Hernando, Madrid, 1980.
- ² F. Ruiz Ramón, *Tres personajes Galdosianos*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- ³ *Ib.*, p. 191.
- ⁴ F.J. del Prado, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 225.
- ⁵ G. Genette, *Figuras III*, París, Seuil, 1972. De sumo interés es, además, la obra de Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976.
- ⁶ V. Ruiz Ramón, o. c., p. 174; I. Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, p. 112.
- ⁷ Ricardo Gullón, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 297.
- ⁸ Vide supra, p. 10.
- ⁹ J. Casaldueño, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, p. 30.
- ¹⁰ William H. Shoemaker, *The Novelistic Art of Galdós*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1980, Tomo III, p. 164.
- ¹¹ R. Gullón, o. c., p. 18.
- ¹² R. Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973, p. 179.
- ¹³ Bly lo había entrevistado en su monografía sobre la obra galdosiana cuando afirma: "In *Nazarín* Galdós again allows his fictional protagonist to wander down the road of idealistic experiment, whilst he, as author-narrator, retains a more balanced and realistic perspective, not now from the angle of the historical past, but from an awareness of society's political structures." Peter A. Bly, *Galdós's novel of the historical imagination*, Liverpool, Monograph in Hispanic Studies, 1983.
- ¹⁴ V. Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno, cit.*, p. 258.