

## 4.1-13

### LA PRESENCIA DEL NARRADOR EN LAS NOVELAS DIALOGADAS DE GALDÓS

*M<sup>a</sup> del Prado Escobar Bonilla*

A partir de 1889 con la publicación de *Realidad* inaugura Galdós una nueva modalidad narrativa: la novela enteramente dialogada, que tal vez fuera preferible denominar novela hablada según la terminología empleada por él en alguna ocasión.<sup>1</sup> Ocho años más tarde aparece *El Abuelo* y, transcurridos otros tantos, se publica en 1905 *Casandra*, presentada también mediante el procedimiento dialogal. Estas novelas constituyen el corpus al que se refiere el presente estudio.<sup>2</sup>

El propio autor adaptó las tres obras al teatro y los dramas de ellas resultantes fueron estrenados respectivamente en 1892, 1904 y 1910; debido a esta circunstancia la crítica suele estudiarlas y analizarlas en función de sus respectivas versiones dramáticas con las cuales se las compara, quedando así reducidas las novelas a una especie de etapa previa y como preparatoria de cara a su texto definitivo. Tal enfoque resulta de gran interés para explicar las relaciones entre la narrativa y el teatro galdosianos;<sup>3</sup> pero así como en el caso de las obras referidas por un narrador —*Doña Perfecta*, *Gerona* y *Zaragoza*— que el escritor también dramatizó, la comparación del texto novelesco con su versión escénica no agota la indagación sobre aquél, las novelas habladas en cambio, rara vez suscitan trabajos centrados en sus propios textos y que procuren desentenderse de su ulterior adaptación a la escena.

Bien es verdad que el mismo Pérez Galdós planteó en su momento el problema del cotejo entre novela y drama, consciente como era de la indeterminación de las líneas que delimitan ambos géneros, sobre todo si el texto del primero se presenta en forma casi enteramente dialogada. A este respecto resultan esclarecedores los argumentos que se esgrimen en el prólogo a *El Abuelo*: “En toda novela en que los personajes hablen, 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” (*EA*, III, p.801) y también apuntan al mismo blanco las reflexiones que pueden leerse en el prólogo de *Casandra*, en donde, tras haber propuesto la denominación *novela intensa* o *drama extenso* para este tipo de obras, añade: “No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro” (*C*, III, p.906). Bastantes años después, al evocar en *Memorias de un desmemoriado* sus comienzos como dramaturgo, Galdós advertía que, pese a la cercanía entre nove-

la hablada y drama, “era distinto el diálogo novelesco del teatral” (MD, III, p.1458).

Nótese cómo en todas estas ocasiones, aunque subraya la vecindad de las dos formas artísticas, insiste el novelista en los matices que las diferencian y llega a establecer un subgénero específico para esta modalidad de novela; parece por tanto interesante emprender el análisis de algunos aspectos exclusivamente narrativos de las tres obras mencionadas. Por otra parte tampoco resulta ocioso recordar que, a raíz de su publicación, lo mismo *Realidad* que *El Abuelo* y que *Casandra* fueron recibidas como novelas plenamente autónomas y en cuanto tales eran leídas; sólo unos pocos años después, conforme iban estrenándose sus respectivas adaptaciones escénicas, pudo establecerse el parangón entre la novela y el drama de idéntico título. En último término, y ya para concluir todas estas consideraciones, habremos de observar que no tiene demasiado sentido —fuera de la expresión de una determinada preferencia personal— plantear la referida comparación a fin de establecer la superioridad estética de una de ambas versiones por encima de la otra. Se trata de textos distintos que, aunque compartan título, asunto y personajes, buscan diferente tipo de recepción, de modo que las estrategias utilizadas deberán cambiar considerablemente en cada caso. La presencia más o menos disimulada del narrador en los textos de las novelas dialogadas constituye uno de los elementos que con mayor claridad permite distinguirlas y corroborar su pertenencia a la narrativa.

Explica Alvar<sup>4</sup> —al estudiar a través de la producción de Galdós el proceso que lleva a la novela dialogada y desemboca finalmente en el teatro— cómo la dramaticidad y el procedimiento expresivo que caracteriza los textos de esta índole, es decir, el diálogo, tienen una función destacada en la producción novelesca del canario, ya desde sus primeras obras. Con ello se subraya “la unidad sin fisuras de ese inmenso mundo”<sup>5</sup> dentro del cual no existe una solución de continuidad tan tajante como pareció en su tiempo, entre las novelas presentadas por el narrador omnisciente y (casi) extradiegético de textos anteriores, y la novedad formal que se inauguró con la publicación de *Realidad* (1889). Efectivamente —desde las ficciones ajustadas a la ortodoxia de la poética naturalista hasta estas novelas habladas— puede detectarse una serie de analogías muy significativas, que establecen un nexo bastante sólido entre los narradores configurados en el seno de novelas como *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* o *La de Bringas* y la soterrada, casi clandestina instancia narrativa advertible en *Realidad* o la mucho más explícita y aparente que se encuentra en *Casandra* y en *El Abuelo*.

Es bien sabido que los narradores de las novelas galdosianas resultan bastante atípicos, si se les juzga a partir de las pretensiones de objetividad e imparcialidad preconizadas por los teóricos del naturalismo zoliano. El lector atento que se adentra en el vasto universo novelesco del autor, se

ve sorprendido por la rara habilidad de la voz narradora para entrar y salir de la diégesis, para establecer con el narratario curiosas complicidades rayanas en lo metaficcional, para adoptar los modos lingüísticos de sus personajes, para utilizar o rechazar a conveniencia los privilegios de la omnisciencia, etc, etc. Todo ello pone de manifiesto que “el discurso autorial es uno más entre múltiples discursos, que no toma una posición de autoridad cerrada, sino polivalente y ambigua”,<sup>6</sup> con lo que, en definitiva, la instancia monologal del narrador se diluye con harta frecuencia en el interior de los textos galdosianos, mezclándose con las voces y opiniones de los personajes.

De modo que, si en las ficciones presentadas por un narrador ajeno a la diégesis, se concede tanta importancia a los respectivos discursos de cada personaje, los cuales llegan a hibridar en bastantes ocasiones la voz que asume el relato, ¿no resulta también muy coherente que las novelas habladas incluyan la presencia de un narrador agazapado en las acotaciones, o que a lo mejor solapa su voz en los diálogos y soliloquios, que ocupan la casi totalidad del texto?. Así como el narrador en la primera clase de ficciones ha repartido su autoridad con los personajes, parece lógico que, en justa correspondencia, las novelas habladas admitan de cuando en cuando la presencia del discurso narratorial junto al texto dialogado.

#### El narrador en *Realidad*.

*La incógnita* y *Realidad* publicadas en 1889, con un intervalo de pocos meses son dos novelas que versan sobre la misma materia ficcional y sólo el peculiar enfoque desde el que se presentan los acontecimientos en cada una, constituye la diferencia entre ambas. Retrospectivamente explica Galdós en el prólogo de *El Abuelo* los motivos que le habían llevado a utilizar “el sistema dialogal” ya desde aquel primer ensayo del año 89; pero también antes de que se publicara *Realidad*, las páginas finales de su complementaria *La incógnita* encerraban una lúcida declaración metaficcional acerca de las consecuencias expresivas que de tal procedimiento podrían derivarse.

Según es bien sabido, la primera de estas novelas consiste en las cartas que Manolo Infante escribe a un amigo suyo que está fuera de Madrid; a lo largo de ellas le va informando de ciertos acontecimientos que han ocurrido en su entorno, para los que no encuentra explicación satisfactoria. Por eso manifiesta su asombro ante el manuscrito titulado *Realidad, Novela en cinco jornadas*, que le envía su corresponsal Equis Equis, en donde se expone justamente la verdad de aquellos hechos hasta entonces tan misteriosos para Infante:

De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres el cuerpo, (...). Mas vienes tú con la otra mitad, o sea, con el alma; a

la verdad aparente, que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo. (*LI*, II, p.1218)

También el autor pensaba, igual que su criatura ficcional, que para reflejar la intimidad de las conciencias, resulta muy eficaz dejar a los protagonistas el uso de la palabra mientras el narrador se retira discretamente; por más que —según revela la atenta lectura de las novelas así presentadas— no haya conseguido desaparecer por completo del texto. Y es que como “en arte, parecer es ser, (y como) “*parece* que el mediador no está, cuando está en situación y función diferente de las habituales”<sup>7</sup>, será necesario esforzarse bastante a fin de descubrir en las páginas de esta novela la disimulada actuación de una voz narradora.

A veces las acotaciones, al proporcionar determinada información, permiten detectar una mirada omnisciente desde la que resulta posible bucear en el estado anímico de algún personaje: “Permanece un rato con las ideas oscurecidas” (*R*, II, p.1241) se indica, por ejemplo, con referencia a Augusta. Puede ocurrir asimismo que en el seno de la acotación se ofrezca un breve resumen de lo que hablan los interlocutores: “La conversación se generaliza y se deslía, subdividiéndose” (*R*, II, p.1232), mucho más adelante, mientras los personajes permanecen en un palco del Teatro Real, vuelve el narrador a permitirse la libertad de relatar en vez de transcribir lo que éstos van diciendo: “Trábase conversación entre Teresa Trujillo y los caballeros”, y unas líneas más abajo, para cerrar esta misma escena añade: “Se entabla animada conversación sobre puntos diferentes” (*R*, II, p.1291).

Aunque ocurre más raramente que en las acotaciones, también en el texto dialogado se deslizan frases de difícil justificación dentro de la conversación en que figuran y que, en cambio, resultarían adecuadas en el discurso del narrador.

Por ejemplo Federico, rememorando ante *la Peri* su pasado común, dice: “No somos amantes, lo fuimos. Somos tan sólo amigos (...)” cuando resulta evidente que su interlocutora no precisa en absoluto tal explicación. Como tampoco parece destinado a Leonor esto otro que el protagonista afirma un poco más abajo:

Amistad es ésta que Dios debiera tener en cuenta. En ella se funda algo que si no es virtud, se le parece. (...). No es por alabarme; pero conviene recordar que yo también supe ayudarte en trances críticos de tu vida, como tú me ayudas ahora (*R*, II, p.1250).

Tales disquisiciones y analepsis podrían más bien integrarse en el discurso de un narrador heterodiegético que hubiera de informar al narratario acerca de la vida y de la historia de los personajes. Algo parecido ocurre

en la escena undécima de la jornada quinta; efectivamente, no era necesario que Augusta le dijera a Felipa cuando ambas están solas: “Me serviste fielmente hasta que te casaste” (*R*, II, p. 1325). Este vistazo retrospectivo —sin duda una intromisión del personaje en el terreno del narrador— más que a Felipa, quien sabe de sobra cuáles han sido sus servicios a la protagonista, parece destinado a justificar a los ojos del lector la conducta de la criada tras la muerte de Federico Viera.

Probablemente sea *Realidad*, entre las tres novelas que constituyen el objeto de este trabajo, aquélla en que Galdós se ha aplicado con mayor ahínco a ocultar las huellas del narrador. No fue muy apreciado en su tiempo el esfuerzo realizado a tal efecto; así Clarín en los dos largos artículos que dedicó a la novela citada<sup>8</sup> censura sobre todo que se haya prescindido de la mediación narratorial y se haya preferido dejar que los protagonistas manifiesten por medio de soliloquios la intimidad de sus almas. Pensaba el crítico que, lejos de aproximarse a la verdad, la novela dialogada introducía “un convencionalismo innecesario”, que habría podido soslayarse si “Galdós hubiera hecho lo que otras veces (...) emplear la forma narrativa, con introspecciones en la conciencia del personaje”.<sup>9</sup>

#### El narrado en *El Abuelo* y en *Casandra*.

Aunque se suele incluir sin demasiadas matizaciones la obra anteriormente estudiada junto con las dos que ahora van a analizarse en el grupo de las novelas dialogadas, me parece que son estas dos últimas las que mejor representan el referido subgénero de la “novela hablada”, según lo caracterizó el propio autor en sus prólogos a cada una de ellas. Da la impresión de que al componer *El Abuelo* (1897), Galdós asumió con todas sus consecuencias el nuevo tipo de ficción y ya no le preocupó en demasía la eliminación de la voz narradora. Efectivamente en las reflexiones teóricas que preceden a esta obra el autor —tras haber ponderado “la virtud misteriosa del diálogo”, que fomenta en el lector la ilusión de estar contemplando los sucesos de la novela “sin mediación extraña”— termina por reconocer que por mucho que el narrador, “el artista” dice don Benito, disimule su presencia “no desaparece nunca, ni acaban de ocultarle los bastidores del retablo por bien contruidos que estén” (*EA*, III, p.801).

Se encuentran tales asertos en la línea de otras reflexiones estampadas en el prólogo de *Casandra* ocho años más tarde; allí —tras haber subrayado la conveniencia de “casar” al drama con la novela— advertía el escritor las dificultades del nuevo subgénero todavía en fase de experimentación:

Claro es que la perfecta hechura que conviene a esta híbrida familia no existe aún en nuestros talleres. Sin duda será menester atajar el torrente dialogal, reduciéndolo a lo preciso y ligándolo con arte nuevo y sutil a las más bellas formas narrativas. (*C*, III, p.907)

Parece pues que, a diferencia de lo intentado en el caso de *Realidad*, en estas otras dos ficciones Galdós ha encarado muy conscientemente el carácter mestizo de su creación. Tampoco pasaron desapercibidos los rasgos caracterizadores de la nueva modalidad narrativa a la crítica de aquel tiempo; así Eduardo Gómez de Baquero en artículo aparecido a raíz de la publicación de *El Abuelo*, tras advertir que se trataba de una obra “semidramática y seminovelesca”, afirmaba:

El desarrollo del asunto es más de novela que de drama, pues *El Abuelo* no se ajusta a esa norma general de la dramática de compendiar la acción en un corto número de situaciones capitales (...). Otro rasgo *novelesco* de la última obra de Galdós es la riqueza episódica (...) que conviene mejor a un género analítico, como la novela, que a un género sintético, como el teatro.<sup>10</sup>

Observa el crítico muy certeramente la “narratividad” que, pese al diálogo, encierra este texto; pero no entra en detalles, ni alude a la importancia de los pasajes no dialogados en el conjunto de la obra. Clarín sí que repara en estas circunstancias:

(...) el autor {—anota Leopoldo Alas—} ha llevado a las *acotaciones*, al elemento que no se representa, una porción de cosas importantes relativas al carácter, antecedentes y vicisitudes de los personajes, que tendrían que ir al diálogo si *El Abuelo* fuera a escena.<sup>11</sup>

Tan lúcida percepción de los rasgos que caracterizaban la nueva clase de ficciones, señaladamente la captación de la función narrativa encomendada a los pasajes no dialogados, sirve de base al asturiano para apoyar, unas líneas más abajo, su rechazo frontal a tales innovaciones: “Teóricamente y en general, [advierte] no creo que pueda sostenerse que la forma de *El Abuelo* sea género permanente, legítimo, sustantivo. Podrá disculparse a veces. No debe imitarse”.<sup>12</sup>

La lectura tanto de *El Abuelo* como de *Casandra*, ofrece dos clases de textos no dialogados que la tipografía distingue con claridad: por una parte, una serie de pasajes pertenecientes al discurso del narrador, que suelen encabezar o cerrar las escenas y se transcriben con letra menuda; por otra, las acotaciones propiamente dichas, que van en cursiva y entre paréntesis. Parece lógico suponer que cada una de estas modalidades tipográficas tendría asignada una función específica, y que, habiéndose reservado los textos en letra pequeña para las intervenciones narratorias, se habría dejado a las acotaciones el cometido puramente funcional, necesario también en los textos dramáticos, de indicar la disposición de la escena o los ademanes de los interlocutores. Casi siempre en efecto ocurre así; sin embargo, no es posible generalizar tal clasificación, porque el narrador no sólo se refugia en los pasajes transcritos con letra pequeña, sino

que excepcionalmente también interviene desde las acotaciones.<sup>13</sup> La voz que asume la presentación de la materia narrativa complementaria de los diálogos, está facultada para detallar los rasgos que configuran el aspecto de los lugares y de las personas, pero también es capaz de remontarse en el tiempo y de penetrar en las conciencias de los seres ficcionales que pueblan ambas novelas. En la primera de las cuales un narrador omnisciente y extradiegético, que —según era habitual en la narrativa naturalista— combina la descripción de lo externo con las referencias al carácter de los personajes, comienza a contar, describe el escenario e informa al lector no sólo del aspecto de Gregoria y Venancio, los primeros personajes que aparecen en *El Abuelo*, sino de su pasado y de sus sentimientos: “No tienen hijos y, cansados de desearlos, principian a alegrarse de que no hayan querido nacer” así como de sus costumbres: “Se aman por rutina (...) viven donde han nacido y son propietarios donde fueron colonos” (*EA*, III, p.802). De análoga manera va presentando el narrador a los demás personajes secundarios de *El Abuelo*: Senén, el Cura, el Médico, el Alcalde, el Prior, ... etc, así como a los protagonistas.

La misma fórmula narrativa se aplica en *Cassandra*, de modo que también aquí el diseño de cada personaje incluye ojeadas retrospectivas y revelación de rasgos psicológicos además de las inevitables descripciones externas. En la presentación de Alfonso, marqués del Castañar se alude a su “cuerpo flaco, de longitud elegante” y a su “grande espíritu quijotesco”; se informa asimismo al lector de que “quisiera dar a su patria el ejemplo y la norma de la regeneración agraria”, y por último se afirma: “Es hombre, en fin. coronado de excelsas virtudes...” (*C*, III, p.912). En otra ocasión el narrador evoca el pasado de Rosaura: “Jovencita, estuvo a dos dedos de ser monja; luego el Destino la metió en el monjío del matrimonio.” (*C*, III, p.916). Más detallada es la analepsis que merece el grotesco Nebrija:

Su compleja y desdichada historia nos le presenta como naufrago de la política y de los negocios, con tan mala suerte en las conspiraciones y en los agios, que más de una vez cárcel y ruina fueron el término de sus alocadas empresas. Dando tumbos fue a caer (...) bajo la mano piadosa de su prima Doña Juana, que le recompensó con largeza la abjuración de sus errores, y le metió en cadena de religión para tenerle bien trincado (*C*. III, p.944)

La objetividad del narrador —cuya actitud respecto a las figuras de la ficción parece análoga a la que se advierte con tanta frecuencia en el resto de la narrativa galdosiana— deja bastante que desear, pues no pocas veces procura dirigir la opinión del lector mediante el uso de ciertos términos que matizan irónicamente el enunciado. Así, indica que Senén viste “con afectada elegancia de plebeyo”, que sus facciones, pese a ser correctas, forman “un conjunto ferozmente antipático”, que lleva el “pelito rizado” (*EA*, III, p.805). Tampoco se muestra demasiado imparcial (*EA*, III, p.817) cuando describe al Cura como “hombrachón de buen año” y recal-

ca sobre todo, en su apariencia los indicios que denotan su afición a la buena mesa y su conformismo social. Ni cuando (EA, III, p.821), expone ante el lector “el lujo barato” y la “cursilería con dinero” que caracterizan la decoración de la casa del Alcalde. Los detalles grotescos que se mencionan en la descripción de don Pío también mediatizan la información transmitida; pero ahora el resultado lejos de ser descalificador aparece como suavemente humorístico: “Guiña los ojuelos, y al mirar de cerca sin anteojos, los entorna, tomando un cariz de agudeza socarrona puramente superficial, pues hombre más candoroso, puro y sin hiel, no ha nacido de madre”. Y algo más adelante, tras aludir a las cualidades morales del personaje, concluye el pergeño con esta paradójica apreciación “Su bondad, la excesiva blandura de corazón eran ya en Coronado, un defecto” (EA, III, p.836).

Abundan en el texto de *Casandra* los pasajes en que la mirada sesgada del narrador ridiculiza —por fuera y por dentro— al personaje presentado; entre tantos ejemplos que podrían aducirse propongo la descripción, casi esperpéntica, de las niñas de Nebrija: “Son indigentes de carnes, y tan puntiagudas de huesos como peladas de entendimiento y mondas de cultura”; luego de haber aludido a la negrura de sus atuendos y haberlas denominado “túmulos semovientes”, se informa al lector de que “son pálidas de rostro y de pensamiento; pálidas por su pasividad y hasta por su mojigatería pedestre, sin ensueño ni exaltación” (C, III, p.940). En otro pasaje, cuando describe a Casandra, la admiración empaña la imparcialidad de la voz narradora hinchándola de retórica oratoria: “¿Quién antes de verla viva no la vio de mármol en algún museo? ¿Quién la ve que no quede prendado de sus ojos que compendian la luz del cielo y toda la negrura de los abismos?” (C, III, p.926).

Este narrador establece en ocasiones ciertos lazos de familiaridad cómplice con el lector, así cuando asegura: “Debe decirse, tributando a la verdad los honores debidos, que fue excelente y copiosa la comida”, (EA, III, p.824), o cuando al comienzo de la escena IV de la Segunda Jornada, también de *El Abuelo* indica: “Jardín que no necesita descripción, pues ya se comprende que es un afectado y ridículo plagio en pequeño del estilo inglés en grande” (EA, III, p.824).

La decidida interpelación al destinatario de la ficción por encima de los hechos referidos aparece con relativa frecuencia en el texto de *Casandra*. Ya en la primera descripción de la obra se lee: “¿Veis en el testero del fondo, colocados con simetría burguesa dos grandes retratos, señora y caballero?. Pues son D<sup>a</sup> Juana y su llorado esposo, D. Hilario” (C, III, p.908), un poco más adelante el narrador nos informa oficiosamente de que los hijos de los Marqueses “no figuran aquí para nada” (C, III, p.912). La misma directa familiaridad percibe el lector cuando, al describir el interior de la estancia en casa de Ismael, se siente incluido en la segunda persona del plural con que se encabeza la frase: “Veréis en ella planos, mesa de escri-



bir y de dibujar, (...) muestras de diferentes materias industriales." (C, III, p.953) También en la presentación de María de la Cerda se advierte una interpelación a los lectores: "No hallaréis en ella la arrogancia y hermosura de Clementina, pero sí mayor ilustración, cultura y amenidad en el trato", para concluir con esta malintencionada afirmación, dirigida igualmente a aquéllos: "Es, en fin, mujer de literatura y de historia" (C, III, p.939). Bastante después, (C, III, p.979), el narrador llega incluso, a revelar sus planes acerca de la composición de la obra: "Viene bien decir aquí..."

Resulta evidente asimismo que, por mucho que en ambos prólogos se haya insistido en la autonomía de los personajes, el narrador ejerce sin vacilación su autoridad sobre el texto, como demuestra el que en su discurso decida lo que puede ser de menor interés para el lector y, en consecuencia, se permita resumir de cuando en cuando las intervenciones de los interlocutores. El largo pasaje de *El Abuelo* con que finaliza la escena octava de la Cuarta Jornada (*EA*, III, p.870), constituye un ejemplo claro de ello; en él no sólo se refieren las conversaciones, en vez de transcribirlas: "Propone el Prior enseñar la sacristía y dar un paseo por la huerta antes de comer, y a todos les parece una idea felicísima", sino que, incluso se transmiten textualmente algunas frases entrecomilladas: "(...) hasta que el Prior, (...) se lo enseña diciéndole: 'Esta hermosa pieza es donación de la condesa de Laín.'"

El texto narrativo largo y complejo que se incluye en la escena séptima de la cuarta jornada de *Cassandra* resume varias conversaciones breves, que mantienen diversos personajes y procura transmitir la idea de la simultaneidad con que todas ellas se están produciendo: "(...) mariposea el señor de Cebrián encareciendo con clásicas hipérboles la elegancia y regío aparato del funeral", y sigue: "Laméntase el Marqués de la ruindad y turbación de los tiempos (...) Mientras el Marqués de Yébenes y el Preste se engolfan en consideraciones de un orden místico y crematorio, el del Casañar y el Diácono parlotean de cosas mundanas..." (C, III, p.979).

Los pasajes asumidos en tercera persona por un narrador ajeno a la diégesis, que hace gala de su omnisciencia, pueden servir asimismo de marco a las ensoñaciones del personaje:

En aquel sopor (...) ve y oye el desdichado prócer extrañísimas cosas. (...) No puede dudar que su hijo Rafael se aparece en el coro (...). Bien seguro está de que le dice algo, y más le dijera si su imagen no desapareciese súbitamente, como una luz que el viento apaga. (*EA*, III, p.891)

Algo parecido se advierte en ciertos momentos de *Cassandra*, así, cuando la protagonista cree ver los diablos de los que habla Rogelio entre las sombras del parque (C, III, p.932), o, casi al final de la novela, en la alucinada persecución de la mendiga/Doña Juana, que lleva a cabo Ismael a través

de las calles de Madrid; todo ello está presentado desde el enfoque del narrador, que a veces se superpone y confunde con el del personaje.

Baste este incompleto y voluntariamente aleatorio recorrido por las novelas dialogadas para atestiguar la permanencia de ciertos procedimientos habituales en la escritura galdosiana —entre ellos la presencia insoslayable de una potente voz narratorial— incluso en las ficciones de aspecto más renovador y sorprendente. Porque, según se decía al principio, si es verdad que desde sus primeras obras manifiesta Galdós gran interés por la reproducción cuasi teatral de los diálogos,<sup>14</sup> no resulta menos evidente que ni siquiera en sus novelas habladas renuncia a la mediación del narrador.

## NOTAS

- <sup>1</sup> En el prólogo de *El abuelo*, al considerar las limitaciones del arte escénico de su tiempo indica Galdós: “las obras capitales de los grandes dramaturgos nos parecen *novelas habladas*”. *Obras completas, novelas III*, Aguilar, Madrid, 1982, p.801.
- <sup>2</sup> Las citas de las novelas aquí estudiadas remiten a los volúmenes II y III de B. Pérez Galdós, *Obras completas, Novelas*, Aguilar, Madrid, 1990 y 1982, respectivamente. Por eso se incluyen entre paréntesis las iniciales de la obra, la referencia en romanos, al tomo en que ésta se encuentra y el número de la página de que se ha tomado la cita.
- <sup>3</sup> Así lo hace ALVAR, M., en «Novela y teatro en Galdós», en *Prohemio*, I, 2, septiembre, 1970, pp.157-202, o, en lo que se refiere a *Cassandra*, AMORÓS, A., en «Tres *Casandras*: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp.69-102.
- <sup>4</sup> ALVAR, M., «Novela y teatro en Galdós», en *Prohemio*, I, 2, septiembre, 1970. pp.157-202.
- <sup>5</sup> ALVAR, *Op.cit.*, p.159.
- <sup>6</sup> RODERO, J., «*Fortunata y Jacinta*: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador» en *Anales galdosianos*, n.º.XXIX-XXX, 1994-1995, pp.75-85.
- <sup>7</sup> GULLÓN, R., «Introducción» a *Realidad*, Taurus, Madrid, 1977, p.9.
- <sup>8</sup> Recogidos en el volumen *Galdós, novelista*, ed. SOTELO VÁZQUEZ, A., PPU, Barcelona, 1991, pp.185-213.
- <sup>9</sup> CLARÍN, *Op.cit.*, p.190.
- <sup>10</sup> GÓMEZ DE BAQUERO, E., «El teatro de Galdós», recogido en *Letras e ideas*, Henrich y C<sup>a</sup>, Barcelona, 1905, pp.200-201.
- <sup>11</sup> CLARÍN, *Op.cit.*, p.275.
- <sup>12</sup> Poco eco tuvieron las recomendaciones de Clarín, a juzgar por la boga que este subgénero alcanzó entre los nuevos escritores de comienzos del siglo, Baroja y Valle Inclán, por ejemplo.
- <sup>13</sup> Por ello quienes se han ocupado de estas obras denominan “acotación” a todo texto no dialogado perteneciente a las mismas. Así lo hace HERNÁNDEZ, C. E., en el estudio previo a la edición crítica de *El Abuelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p.37. También AMORÓS, A., en su trabajo «Tres *Casandras*: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva», usa el mismo término para designar cualquier intervención del narrador en la novela dialogada.
- <sup>14</sup> Véase a este respecto el trabajo de TRONCOSO, D., «El diálogo en *La corte de Carlos IV*» en el volumen *Diálogo y Retórica*, eds.: RUIZ CASTELLANOS, A. y VIÑEZ SÁNCHEZ, A., U. de Cádiz, 1996, pp.415-420.