

GALDÓS Y EL ARTE DE CONSTRUIR PORTAVOCES “MÁGICOS” DEL *ALIENILOQUIUM* EN LA QUINTA SERIE DE LOS *EPISODIOS NACIONALES*

Sabine Schmitz

El gran autor de la novela histórica del XIX en Europa es sin duda Walter Scott y por ello, un punto de referencia indispensable para todo novelista coetáneo. No puede resultar sorprendente que se haya establecido una relación entre la obra de Scott y el quehacer novelesco de Benito Pérez Galdós en lo que atañe no solo a sus *Episodios nacionales*, sino también a otras novelas (Pattison: 1954; Gilman: 1981; García González: 2005). Pero cuando Galdós, a principios del siglo XX, escribe la última serie de sus *Episodios nacionales*,¹ se aleja considerablemente, sobre todo en las cuatro últimas novelas, del modelo de la gran novela histórica decimonónica de Walter Scott, puesto que opta por introducir ampliamente en el ambiente histórico lo “fantástico-mágico” (Caudet: 2007, *passim*).² Mientras que este elemento fue el punto de arranque para una feroz crítica, a partir de los años setenta se resalta cada vez más su papel de importante indicador de la fuerza innovadora del último período de la obra galdosiana. La presencia de lo no-real se explicó muy pronto por el hecho de que Galdós ya no tenía que reconstruir en esta serie un Madrid arqueológico y una historia lejana, conocida solamente por crónicas y otros libros o narraciones, sino que se dedicó a recrear una época que el propio autor había vivido por lo que siente la necesidad de narrar y ambientar la historia de otra manera (Gullón, 1979; Gilman, 1986). A ello han añadido varios críticos —entre ellos Cardona (1966), Gullón (1979) Urey (1989), Willem (1993) y Caudet (2007)— que se debe leer lo no-real en las cuatro últimas novelas también como expresión de la voluntad galdosiana de renovar el género de la novela histórica o —vinculándolo a la presencia simultánea de lo fantástico en otras novelas de esta época como *El caballero encantado* (1909)— su quehacer novelesco en general.³

Urey y otros, hasta ahora, han insistido sobre todo en la “bifurcation” de los *plots*, del tiempo y de los sitios, es decir los espacios, como factor decisivo para que pueda surgir un constante cambio de lo real y lo no-real (Urey, 1989: 181). Como figura central que garantiza el funcionamiento de este complejo entramado resalta el protagonista y narrador, Tito Liviano, híbrido entre ser ficticio del plano real y del mágico, y de naturaleza proteica. Hay, no obstante, otros personajes de estatus todavía menos real que son asimismo relevantes tanto para el supuesto impacto fantástico-mágico de las novelas como para su estructura y su supuesta eminente renovación del género: se trata de la musa Mariclío⁴ y sus recadistas las Efémeras, cuya función consiste en transferir distintas visiones de la historia, la Historia hecha por políticos y hombres importantes que figurará en los libros (de historia) y la historia de cada día del hombre humilde. A pesar de su importancia, la especial configuración de estos entes ficticios no ha sido, hasta ahora, objeto de un análisis profundo.

En el siguiente estudio se pretende levantar este velo que hasta ahora ha cubierto las “figuras” de estos personajes y analizar tanto su estructura como su función en las novelas. Para ello, hay que aclarar primero la misteriosa “naturaleza” de estos personajes que se advierte fácilmente por la gran variedad de conceptos que se ha venido aplicando al personaje de Mariclío, pues se le caracteriza tanto de “magical entity” (McGovern, 2002: 246) y “personaje mítico” (Behiels, 1995: 87) como de “símbolo” (Hinterhäuser, 1963: 289; Enguñados, 1979: 430), “metáfora” (Caudet, 2007: 141) o bien “alegoría” (Díez de Revenga, 1978: 137; López-Morrillas, 1986: 60); mientras, para las Efémeras no hay una denominación

diferenciada por falta de un estudio en profundidad sobre estos personajes. Partiendo de este análisis cabe preguntarse en un segundo paso por la funcionalidad de la especial estructura de los personajes para narrar la Historia y poner al descubierto las implicaciones de su estatus fantástico-mágico.

LA ESTRUCTURA DEL SUPUESTO PERSONAJE MÍTICO-SIMBÓLICO MARICLÍO

Comencemos con el análisis de la figura “mítico-simbólica” central de las cuatro últimas novelas de los *Episodios* que es, sin lugar a dudas, Mariclío,⁵ y que según Gullón es “a la vez fuerza creadora, tema, materia y personaje de la novela” (Gullón, 1979: 413). La estructura de fondo que permite esta complejidad —que ya se reveló a través de las mencionadas diversas caracterizaciones del personaje— es la de la alegoría. El personaje es presentado al lector como la musa de Historia que está en España para anotar los sucesos históricos en el libro de la Historia, por lo que el autor atribuye a algo general —en este caso a una noción impersonal, la de la Historia— una figura personal y ficticia. La tarea del lector consiste en reconocer bajo esta forma externa ese sentido intencionado.

Pero el personaje galdosiano es mucho más complejo que una simple alegoría, puesto que se trata de una alegoría retórica-interpretativa, más exactamente de una personificación alegórica, habida cuenta que este personaje está construido sobre una diferencia entre la figura externa y su propia significación. Se produce así una transferencia de significado de un primer a un segundo nivel de lenguaje, que es figurado; es decir, de una transferencia de un nivel pictórico a un segundo nivel.⁶ La especial calidad alegórica de este tipo de personificaciones consiste en su función poetológica de crear en un segundo nivel lo figurado, lo no propio, y con ello un lugar, una voz, para narrar “de otra manera”, un *alieniloquium*. La cuestión de la índole de este “lugar” de *alieniloquium* atañe a la quinta serie de los *Episodios nacionales* con extraordinaria intensidad, puesto que se trata de novelas históricas, y por ello de un género al que son inherentes no sólo un discurso sobre la Historia y uno de crítica de la historia, sino también un discurso poetológico sobre la novela histórica y su poética.⁷

Análisis de la ‘figura’ externa de Mariclío

¿Qué me dices de mi Madre? Ya sé que
por su condición inmortal está exenta de
toda enfermedad. Su salud es inalterable.
Varían tan sólo su apariencia personal y
las vestiduras que cubren su noble cuerpo
(*Cánovas*, 2007: 1321)⁸

Antes de analizar los distintos discursos metahistoriográficos y metaliterarios que son enunciados a través de la figura de Mariclío, abordaremos lo más “visible”, su apariencia externa, puesto que a través de ella se revelan al lector las primeras importantes pistas de su significación (cf. Fletcher, 1964: 192). Para ello hay que tener en cuenta la especial característica performativa de la apariencia de la personificación alegórica según la cual su significación se construye fuera de la propia figura, lo que Michel capta en la acertada imagen de que en este tipo de alegoría la figura externa es el “maniquí de su significación” (Michel, 1987: § 610, 571). Este efecto se debe al hecho de que primero la figura que representa la alegoría ha de quedar libre, ha de ser vaciada de significación, pues sólo este proceso asegura la desaparición de toda individualidad.⁹ Después, resta dotarla de una significación a través de los atributos y requisitos que se le atribuyen posteriormente.

Este proceso de vaciar y dotar de significación es patente en la construcción de Mariclío, pues la figura está presentada —siempre a través del narrador Tito— repetidas veces de una manera muy concreta como “una matrona gallarda, de rostro helénico y figura escultórica” con una voz vibrante, celestial (*Amadeo I*: 854), una descripción que a veces se resume con denominaciones como “figura clásica” o “figoneo sublime” (*La Primera República*: 898). Pero a lo largo de las cuatro últimas novelas la fisiognomía de esta figura divina no es nada estable, oscila entre lo divino y lo mundano, según las circunstancias a que tiene que adaptarse la musa. Así algunas veces se revela por su capa exterior como musa clásica y otras veces como mujer mundana de avanzada edad y apariencia ordinaria.

Pero a pesar de esta adaptación de “variadas fisionomías” (Díez de Revenga, 1978: 138) que McGovern describe como “the magic multiple-being of Mariclío” (McGovern, 2002: 252) siempre está claro que se trata de la musa Mariclío, cuya antigua grandeza disminuye en ocasiones tras su bajada del Olimpo a la tierra española: esta transformación se emblematiza a través de su vestimenta, que a veces se constituye de ropa muy elegante, con un toque clásico, lo que la caracteriza inequívocamente como musa antigua, y en otras ocasiones de ropa muy sencilla.¹⁰ La elegancia del atuendo funciona como fiel indicador para el lector de la importancia del momento histórico. Este valor indicador de la ropa es completado por el calzado de la ilustre dama, que varía constantemente entre coturnos y holgados borceguíes (cf. p. ej. *Cánovas*: 1389 y 1322), algo ya muchas veces comentado (cf. p. ej. Gullón, 1979: 413). Por este procedimiento el autor acerca a Mariclío, la más importante figura no-real de la última serie, no solamente al narrador Tito Liviano, sino también al mismo tiempo al plano real de la novela, la realidad cotidiana del lector¹¹ y logra sugerirle que la musa tiene acceso tanto al plano no-real de la novela como al plano real. Sin embargo, como personaje del “ámbito real” la musa nunca adquiere rasgos individuales, claro signo de haber dejado de funcionar como alegoría.

Para facilitar todavía más al lector el descifre de la alegoría —dificultado por las transformaciones o, mejor dicho, transfiguraciones del personaje— se añade al código del vestido diversos complementos como el libro en que suele escribir la madre la Historia o una péñola mágica (*Cánovas*: 1420) y también un perfume muy especial, caracterizado por Tito como “el aroma exquisito de los tomillos del monte Hymeto”, es decir del monte de las musas (*Cánovas*: 1386, 1390, 1444). Pero dichos complementos no dejan de ser objeto de ironía, puesto que se llama al primero “mamotrazo empolvado” y la péñola con que se supone escribir solamente la verdad se descubre como pluma para escribir historias de amores tristes de los reyes de España (*Cánovas*: 1421 ssq.); es decir, eventos que no suelen figurar en la historia oficial de un país.

Sin embargo, la desmitificación inherente al haber hecho cotidiana la figura de Clío y sus supuestos objetos mágicos nunca pone en tela de juicio la calidad alegórica del personaje, que el autor subraya constantemente a lo largo de la novela para ironizarla, puesto que una vez identificado su valor alegórico, forma parte del pacto literario reconocer a la musa también disfrazada como ser humano.

Otro factor significativo para la coherencia y configuración de la personificación alegórica es su nombre. Tiene que garantizar que el lector asocia con el nombre un significado alegórico concreto: el nombre elegido por Galdós de Mariclío, o bien Clío, remite al lector a la musa de la historia. Sin embargo el personaje ostenta a lo largo de las cuatro últimas novelas toda una gama de nombres que han sido más de una vez objeto de estudio (Behiels, 1995; Urey, 1989; Valis, 1992 etc.), pero ello no impide que el lector sea consciente de que es la musa Clío que se esconde bajo distintos nombres para no ser reconocida por su entorno terrenal.¹²

Urey, con referencia a los trabajos de Paul de Man, indica el posible valor subversivo que implica la negación del proceso de nombramiento en los *Episodios* en general: explica que

impide una definición del carácter y su función en la narración y en última consecuencia propicia “the inability to interpret, to create meaning, and to make language and reality cohere”, tendencia que se refuerza todavía más en las últimas novelas (Urey, 1989: 156). Sin embargo, esta advertencia no se puede aplicar al variado nomenclátor de Mariclío, puesto que el juego con los nombres —y además, todos apuntan a una significación muy parecida—, en el caso de una personificación alegórica, puede evitar lo que Miller ha denominado el “error in reading”, “the error of taking a figure of speech literally” (Miller, 1990: 11).¹³ Y no es solamente la variedad de nombres lo que asegura que el lector no se limite a una lectura literal del personaje galdosiano; su pronunciado aspecto carnal, en el que el narrador hace énfasis intentando captar su constante cambio, da fe asimismo de la compleja estructura de este personaje.

Así, el personaje de Mariclío cumple perfectamente la condición más básica de una personificación alegórica: la de ser constituida por medio de la asignación de unos atributos y un nombre significativo que indican concretamente su estatus de musa de la historia. Aparte de este complejo engranaje de atributos la construcción de una personificación alegórica requiere también de acciones y discursos (Blank, 1998: 45) que aseguren su integración en el universo narrativo; algo, como veremos ahora, que cumple también perfectamente el personaje galdosiano en cuestión.

Por un lado se integra perfectamente en su genealogía familiar cuando se caracteriza a sí misma, a la hora de informar al narrador sobre su abolengo, como una de las nueve musas: explica que son nueve hermanas, nombra a cada una y su función exacta (*Amadeo I*: 757) para luego, a lo largo de las últimas cuatro novelas de la quinta serie, referirse o encontrarse varias veces con ellas.¹⁴ Por otro lado, está rodeada por figuras semidivinas como las Efémeras o Graziella, sus ayudantes, y figuras ficticias como p.ej. un combatiente de la batalla de Trafalgar o el propio Tito, que tiene un estatus de personaje entre real y mágico. Es decir, que Clío se mueve en una red social muy amplia, lo que posibilita diálogos o intercambios epistolares tanto con lo real como lo no-real.¹⁵ Este diálogo entre las figuras es importante porque permite a la musa formar parte del plano real y la presenta como protagonista de él sin que tenga que renunciar a su mundo mítico. En consecuencia incorpora para los personajes de índole humana a la vez lo desconocido y lo familiar, y su carácter doble se revela como concepto y al mismo tiempo como elemento de un mundo esbozado.

Hasta ahora el análisis se ha centrado en la función ilustrativa de la complejidad de este personaje esencial en las cuatro últimas novelas de la quinta serie de los *Episodios nacionales*, y en efecto, queda por ahondar en su función hermenéutica, pues si hubiera servido solamente para crear un enunciador de lo fantástico-maravilloso no hubiera sido necesario crear un personaje tan complejo como lo es una personificación alegórica, puesto que un personaje meramente fantástico-maravilloso requiere, por el contrario, una cierta inexactitud para que pueda surgir la maravilla. Pero hasta los personajes, las figuras del propio texto insisten en lo híbrido de la interacción entre la figuración y la desfiguración, la ilustración y el disímulo, el decir y el decir de otra manera que caracteriza a la madre Clío. Sobre todo Tito —que Gilman acertadamente identifica como una especie de alter ego de Galdós (Gilman, 1986: 47)— lo tematiza constantemente.¹⁶ El intento más significativo de definir esta especial condición de su madre adoptiva se produce cuando refiere al lector su esfuerzo de revelarlo a su amante Obdulia, que “casualmente” es una chica romántica, con las siguientes palabras:

A mi consorte accidental refería mi encuentro con *doña Mariana*, y traté de explicarle la condición de ésta y su doble calidad real y quimérica. Pensé yo que Obdulia no me entendería, pero como en la naturaleza cerebral de la bella joven prevalecían la ensoñación poética y el bello mentir, admitió como verídico el cuento de *Mariclío* y de sus inauditas transformaciones (*Amadeo I*: 826).

Solamente una joven “romántica”, entonces, es capaz de entender el carácter híbrido de la musa; luego hay que volver sobre el valor irónico de esta enunciación.

Aunque esta cualidad proteica de Mariclío no ha pasado inadvertida todavía queda por analizarla como elemento fundamental que la caracteriza como personificación alegórica a través de la que se crean dos niveles semánticos. Abordemos entonces la cuestión del significado que surge de este desdoblamiento.

La función hermenéutica de Mariclío

Teniendo en cuenta la gran dimensión didáctica inherente tanto a la alegoría como a la personificación alegórica, cabe preguntarse por la significación concreta del *alieniloquium* enunciado por Mariclío, pues mientras el grado de concreción del primer nivel de la personificación alegórica depende del saber cultural —y en este caso también pictórico— del lector sobre la musa Clío,¹⁷ la segunda dimensión significativa a la que tiene que conducir el autor a su lector por medio de señales alegóricas requiere menos conocimiento de la cultura clásica griega que de la situación política contemporánea vivida por parte de Galdós. Y así, Mariclío es en un primer nivel la musa clásica que asume el papel de escribir el devenir histórico de España en el libro de la Historia y al mismo tiempo es la madre de un personaje bastante insignificante para la Historia del país; en este segundo nivel Clío ironiza la Historia de España en tiempos de la Restauración y en vez de documentar lo que ve, lo valora negativamente. La presencia de lo no-real se debe, por lo tanto, también al hecho de que el novelista trata a partir de *Amadeo I* una fase que ha vivido conscientemente. Se trata de la “historia sin relieve de la restauración canovista” cuya vaciedad es “aburrida, y para escapar del aburrimiento el narrador [i.e. Tito Liviano] se refugia en amenidades novelescas” (Gullón, 1979: 416).¹⁸

Este vacío no deja de tener consecuencias también para la figura de Mariclío, pues, y ello ya ha sido constatado por la crítica desde hace tiempo (Gullón, 1979; Gilman, 1986; Urey, 1989), en el nivel más general, sirve para elucidar el contraste entre su mundo mágico y lo real, y más concretamente entre la “verdad” histórica y la relatividad de esta verdad. Toma al lector de la mano para revelarle a lo largo del texto que esta relatividad tiene sus ventajas, puesto que posibilita decir otra verdad. Y para que el lector pueda identificar esta otra manera de leer la historia, el personaje Clío se ofrece a sí mismo y a los personajes de su entorno; es decir, ofrece una posibilidad de identificación concreta con lo indecible para advertir al lector de que a principios del siglo XX lo histórico ya no se considera como valor absoluto sino como algo relativo. Para que el lector acepte esta oferta de lectura, Clío está incorporada al relato por medio de una personificación alegórica: una mujer gallarda con inquietudes tan mundanas y humanas como el calzado o el bien de su hijo adoptado. Debido a ello no se produce una aguda ruptura entre dos mundos sino una especie de acercamiento.

Caudet señala otra importante función de Mariclío cuando advierte de que tanto ella como Tito funcionan en los últimos *Episodios* como portavoces jocosos de un tema bastante serio (Caudet, 2007: 154): el de la desaparición del culto a la historia, de la pérdida de una verdad histórica. Con ello se marca el fin de la preeminencia de la historia como ciencia orientadora, algo que tuvo su punto culminante en el Romanticismo y se extendió —no solamente en España— durante todo el siglo XIX (Cf. Ziolkowski, 2004). La propia Clío lleva a todas partes, como reliquia y una vez hasta como misal (*La Primera República*: 1058), el libro del historiador griego Jenofonte titulado *Agésilao* y no uno de Hegel o Schelling u otro filósofo o historiador del idealismo alemán mucho más populares en la época narrada. Así, la musa Clío confía en su concepto de historia y lleva su biblia, el libro de Jenofonte,¹⁹ para visitar a su discípulo cuando está gravemente enfermo debido a un ataque de nervios. En esta ocasión ella, el ente “mágico” central de la obra, le remite a no seguir vanas ilusiones o imaginaciones

excesivas, que considera ser “el morbo europeo, la epidemia de la civilización” y son el resultado de la “flaqueza del cerebro”, sino a reparar en la realidad que le circunscribe (*La Primera República*: 1056). Que en el fondo, no obstante, se trata de una realidad que no merece la atención de la musa queda fuera de duda cuando al final de la serie se despiden de su muñeco, insistiendo en su estado clásico, y cae en un profundo sueño.

Así, Galdós se sirve de un personaje de la mitología griega para tratar con irónica distancia la realidad política de la Restauración que él mismo ha vivido al tiempo que para formular una crítica al concepto romántico de la filosofía de la historia que durante tanto tiempo ha determinado no solamente la historiografía en España, sino también su propio concepto de la novela histórica. Pero Mariclió no sólo es la enunciativa de un discurso metahistoriográfico; lo es también de reflexiones metaliterarias que por un lado apuntan hacia cuestiones estéticas generales²⁰ y por otro al concepto de la novela histórica realista, quebrado por la irónica alternancia entre lo no-real y lo real, que sirve para indagar en la realidad más inmediata (Urey, 1989: 153, *passim*). Gullón, sin embargo, indicó a la hora de determinar la especial índole de la presencia de lo no-real en *Cánovas* otro posible contenido del discurso metaficcional —en el cual hasta ahora no se ha profundizado— de las últimas cuatro novelas, remitiendo a la tradición de la comedia de magia como importante elemento. Argumenta que “la materia histórica llamada Restauración es una fantasmagoría” y que “para expresar artísticamente esa intuición nada tan indicado como una obra en donde la Historia con mayúscula se integre y a la vez se desintegre en la forma “comedia de magia”. (...) en una tal comedia toda ha de ser fantasmagórica. (...) la historia no tiene ya materia”, es toda “figuración y embuste” (Gullón, 1979: 422). Gullón respalda su punto de vista indicando que en un artículo anónimo del periódico *Revista del movimiento*, que supone que es de Galdós, titulado “La ciencia y la comedia de magia”, del 14 de mayo de 1866, el autor propone “combinar la fantasmagoría con el drama” y postula la renovación de la comedia de magia pero no a base de la ciencia sino de las exigencias genéricas (Gullón, 1979: 421, nota 8); y es, según Gullón, justamente esta la meta que alcanzó Galdós en *Cánovas*, su última novela histórica.

Aparte de estos argumentos hay también aspectos genéricos y culturales que apoyan la interpretación de Gullón a propósito de que Galdós ensaya a principios del siglo XX, en las cuatro últimas novelas de los *Episodios*, la capacidad de un género teatral absolutamente pasado de moda pero importante como entretenimiento para narrar la teatralidad como *modus vivendi* de la sociedad de la Restauración. Pues tanto el calzado clásico de Clío, el coturno, término que denomina al mismo tiempo el zapato de figuras míticas y el calzado de actores del teatro greco-latino, como la opción de configurar su personaje principal del plano no-real según un concepto que genuinamente pertenece al teatro, la personificación alegórica, apoyan la tesis de Gullón de que Galdós optó, entre otros, por elementos de la comedia de magia para renovar el género de la novela histórica, para narrar la historia de otra manera en unos tiempos caracterizados por la vaciedad histórica. Finalmente, el propio Galdós subraya la importancia de esta tradición genérica para sus últimas novelas de los *Episodios* remitiendo con mucha frecuencia al carácter “mágico” de estas obras, de manera general²¹ o bien explícitamente, conectándolo con la comedia de magia: así cuando Tito constata que la Efémora, la de Tafalla, después de visitarlo “desapareció en forma semejante a las magias del teatro” (*Cánovas*: 1322). A lo largo de estas cuatro últimas novelas de la quinta serie se produce un complejo engranaje entre elementos fantásticos y mágicos, cuyo análisis será de gran interés en otro contexto.²²

Pero la opción por la personificación alegórica no se explica solo ante un trasfondo genérico, sino también por su especial funcionalidad en la cultura española. Tradicionalmente estas alegorías funcionaron para ilustrar, o mejor dicho, encarnar creencias y enseñanzas de la fe católica: en la pintura, autos sacramentales, textos y otras artes. Si Galdós opta justamente

por esta forma para los *Episodios* en que trata de narrar sobre el fracasado intento de lograr la cuadratura del círculo, es decir, el pacto entre Liberalismo y Catolicismo, pareja que Cardona tituló acertadamente de oxímoron (Cardona, 1966: 91), entonces se trata de una elección muy significativa, puesto que revela que Galdós no intentó crear con estas novelas un realismo mágico *avant la lettre*, ni mucho menos, sino que se sirvió de un hábitat iconológico aceptado y afirmado por las clases dominantes españolas durante siglos pero tamizado por el cedazo de la ironía: la personificación alegórica. En consecuencia, Mariclió se convierte a partir de *Amadeo I* en portavoz de la crítica socio-histórica, papel que en las primeras novelas de la última serie desempeña la voz del autor implícito. No cabe duda, por lo tanto, de que la existencia y configuración de los entes ficticios del plano no-real están estrechamente relacionadas con el deseo del autor de degradar el período histórico que le ha tocado vivir en el mundo real²³ y poner de relieve al mismo tiempo la teatralidad con que sabía escenificarse la sociedad de la Restauración para rellenar la vaciedad del momento histórico, así como el carácter teatral de sus protagonistas, que determinaron con un pacífico turno de máscaras y disfraces la vida política.²⁴

Este arte nuevo de narrar, o mejor dicho, este experimento narrativo constituye un gran desafío para el lector de la época, puesto que Galdós pone en tela de juicio los aprendidos y arraigados modos y convenciones de ver, al igual que valores y lugares comunes de la época, creando así una realidad alternativa.²⁵ Pero era quizás la única posibilidad para lograr lo insólito de estas novelas, que consiste en el hecho de que “Lo fantástico entra en un marco realista y se nos ofrece como derivación natural de lo prosaico y cotidiano” (Gullón, 1979: 409).²⁶

Personajes alegóricos en torno a Clío: Las Efémeras

La verdad y la mentira de los hechos
no caen debajo de mi jurisdicción.
Lo que a mí me concierne es el contacto
de las inteligencias en las anchas regiones del espíritu
(*Cánovas*: 1322)

Para concluir, es necesario tener en cuenta a otros personajes, como son las Efémeras, que aparecen solamente en la última novela de la quinta serie. Su interés radica en su inherente potencial para ser reveladas también como personificaciones alegóricas y con ello como supuestas portavoces de un contradiscurso, o bien el apoyo de lo que se nos comunica a través de Clío. Además, se nos ofrecen, por su índole de semidiosas, como importante punto de referencia para determinar más profundamente la estructura del personaje de Mariclió.

El carácter alegórico de las Efémeras se revela al lector desde su primera aparición, cuando su apariencia externa está descrita por Tito de la siguiente manera:

(...) vi que entraba en la estancia una imagen, una persona, una mujer, sin que precediera el *tintín* de la campanilla, ni anuncio ni aviso alguno. Di algunos pasos hacia la extraña visitante y antes que yo le preguntara si en mi busca venía, oí su voz melodiosa que así me dijo: “¿No me conoce, señor don Tito? Soy Efémera, la mensajera de su divina Madre” (...) La recadista de mi Madre era una figura estatuaría, vestida con luengo túnico negro algo transparente... El estupor me cortó la palabra. Pero con instintivo movimiento traté de reconocer si era real o quimérico el bulto de aquella singular aparición. Al tocar con mi mano su hombro sentí la dureza y el frío del mármol (...) (*Cánovas*: 1300 sq.).²⁷

Luego, cuando se ha ido, Tito explica a su actual amante Casiana quién es esta Efémera que lo acaba de visitar: “Efémera, nombre que quiere decir la historia de cada día, el suceso diario, algo así como el periódico que nos cuenta el hecho de actualidad” (*Cánovas*: 1302).²⁸ La propia Efémera insiste en su mera tarea de transportar o conectar las informaciones cuando se autodefine de la siguiente manera:

La verdad y la mentira de los hechos no caen debajo de mi jurisdicción. Lo que a mí me concierne es el contacto de las inteligencias en las anchas regiones del espíritu. Del uno al otro cerebro saltan las ideas como chispas de un fuego que es el generador de la concomitancia y simpatía. Recojo yo estas chispas y las comunico entre los seres, hállese próximos o distantes... Es lo único que puedo contestar al señor don Tito. Tengo prisa. Adiós. (*Cánovas*: 1322).

Aparece como figura alegórica del tiempo fugaz,²⁹ pero aparte de sus facultades divinas, “sus alas eternas” (*Cánovas*: 1368), su vestimenta clásica y su corta memoria, que “no dura más que un día” (*Cánovas*: 1368), no lleva atributos que refuercen su carácter alegórico ni está integrada, excepción hecha de sus compañeras o del entorno de Mariclío, en el mundo novelesco. Además sus acciones y diálogos se limitan a dar un breve recado a Tito. Puesto que no hay más información que la expuesta sobre esta figura, no puede dejar de sorprender que a lo largo de *Cánovas* no se constituya para este personaje la alternancia entre dos niveles semánticos, es decir la construcción de dos dimensiones significativas que sirvan para enunciar un complejo discurso crítico. Su función consiste, entonces, en ser otra representante del, como lo define Tito, “mundo quimérico” (*Cánovas*: 1310); es decir otro personaje que apunta hacia lo irreal. La valoración de su quehacer nos la da el propio Tito cuando aclara:

En cuanto a (...) la intervención de las *Efémeras* buenas y malas, diré que esto lo trasladaba yo a la esfera de mis relaciones ideológicas con *Mariclío*, estableciendo una especie de equilibrio entre lo cierto y lo dudoso, y saboreando los puros goces que encontré siempre en la verdad de la mentira (*Cánovas*: 1391).

Son por lo tanto las mensajeras ideales para referir sobre el paso de la historia de la Restauración canovista, época tan depreciada por Galdós, puesto que estas “hijas del aire” (*Cánovas*: 1368) no llevan noticias e información concretas o importantes, sino que su razón de ser es, según Tito, comunicar “la verdad del momento” (*Cánovas*: 1321), porque solamente mucho más tarde se conjuntan “estos átomos, aglomerados por el Tiempo, [y] se forma la verdad histórica en lustros, en siglos...” (*Cánovas*: 1321). Así su quehacer no repercute sobre contenidos concretos sino sobre la estructura del tiempo de la novela y con ello sobre la transformación del espacio novelesco (Gullón, 1979: 33). Su valor alegórico consiste en ilustrar el cambio y la fugacidad del tiempo, por lo que se consideran “dueñas del espacio” (*Cánovas*: 1378). Cambio que destaca por su vaciedad a partir de la Restauración, lo que propicia que aparezcan con gran intensidad en *Cánovas*, puesto que son ellas quienes posibilitan la ahora solamente indirecta presencia de Madre Clío gracias a su constante servicio de mensajeras entre ella y su “muñeco” Tito. Pero hacia el final de la última novela esta historia tan vacía no ofrece ni siquiera material para ellas, por lo que ahora son “*Efémeras* ociosas que hoy están libres, dueñas de los aires y del tiempo...” igual que su “Madre, que se halla lejos, lejos, y también ociosa” por lo que “nos ha mandado que juguemos y nos divirtamos sin más ley que nuestro albedrío” (*Cánovas*: 1376); y como juguete preferido señalan, naturalmente, a *Cánovas* (*Cánovas*: 1376).

Galdós se valió entonces de una compleja diferenciación en la construcción de los protagonistas de la denuncia del período histórico que le ha tocado de vivir en el mundo real, y, en particular, de la época de la Restauración, protagonizado por *Cánovas*. ¿Cómo lo hizo? Dando el protagonismo a una musa que se revela como personificación alegórica, lo que le

permite elaborar un discurso muy diferenciado entre los diversos planos de lo referencial y figurativo; un discurso en que muchas veces prevalece la ironía. La musa aparece acompañada de unas Efémeras, quienes, por quedarse su significación en un primero plano alegórico, funcionan perfectamente como apoyo, trasfondo y portavoz de un tono jocoso que sirve para suavizar la ironía. Así, tanto el estado de las Efémeras, debido a su carácter etéreo y su representación del tiempo fugaz, como la ausencia de Clío en la última novela de la serie y su despedida final son los signos inequívocos de la desaparición de una historia general, fiable. Y dicha desaparición anuncia “*los tiempos bobos*” (*Cánovas*: 1464), tiempos sin gran Historia; tiempos en que solamente cuenta el momento, tiempos desmemoriados. Esta especial índole del pasado implicaba la despedida de la gran novela histórica a la manera de Walter Scott —que justamente apuntaba a la transmisión de la Historia para explicar el presente— y la necesidad de probar nuevos modos, a veces inspirado por el teatro, para narrar la Historia; aunque esta se caracterice por su vaciedad.

BIBLIOGRAFÍA

- BEHIELS, L.: “Diosas y madres en la obra tardía de Benito Pérez Galdós”, *AIH*, Actas XII, 1995, 84-91.
- BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978
- BLANK, W.: Art. “Allegorie”, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 1, Weimar, K./ Fricke, H./ Grubmüller, K./ Müller, J.-D. (eds.), Berlin/New York, de Gruyter, 1997, 44-48.
- CARDONA, R.: “Cánovas the sense of a Beginning”, *Anales Galdosianos*, 36, 1966, 89-97.
- CAUDET, F.: “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Quinta Serie*, Madrid, Cátedra, 2007, 9-166.
- Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- DE MAN, P.: *Allegories of reading*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- DÍEZ DE REVENGA, M. J.: “Clío en Cartagena. Notas a Pérez Galdós”, *Revista Murgetana*, 53, 1978, 135-143.
- ENGUÍDANOS, M.: “Mariclió, musa galdosiana”, *Benito Pérez Galdós*, Douglass Rodgers (ed.), Madrid, Taurus, 1979, 427-436.
- FLETCHER, A.: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1964.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. E.: “Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo XIX”, *Cauce, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 28, 2005, 109-119.
- GILMAN, S.: *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1882*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- “The Fifth Series of Episodios Nacionales: Memories of Remembering”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII, 1986, 47-52.
- GULLÓN, R.: “La historia como materia novelable”, *Benito Pérez Galdós*, Douglass Rodgers (ed.), Madrid, Taurus, 1979, 403-426.
- HELMICH, W.: *Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts*, I. *Das religiöse Theater*, Tübingen, Niemeyer, 1976.
- HINTERHÄUSER, H.: *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963.
- LÓPEZ-MORILLAS, J.: “Galdós y la historia: Los últimos años (Diálogo con Stephen Gilman)”, *Anales Galdosianos*, 21, 1986, 53-61.
- MCGOVERN, T.: “Re-inventing the *Episodios Nacionales*: The Case of *Amadeo I*”, *Revista Hispánica Moderna*, LV, 2, 2002, 242-254.
- MENKE, B.: “Allegorie, Personifikation, Prosopopöie, Steine und Gespenster”, *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Horn, Eva /Weinberg, Manfred (eds.), Opladen/Wiebaden, Westdeutscher Verlag, 1998, 59-73.
- MICHEL, P.: *Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede*, Bern et al., Lang, 1987.
- MILLER, J. H.: “The Pygmalion’s Prosopopeia”, *Versions of Pygmalion*, J. Hillis Miller, Cambridge, Harvard University Press, 1990, 1-12.

- MÜNSCHER, K.: *Xenophon in der griechisch-römischen Literatur*, Leipzig, Dietrich, 1920.
- PATTISON, W.: *Benito Pérez Galdós and the creative process*, Minneapolis, Minneapolis University Press, 1954.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Episodios Nacionales. Quinta Serie*, Madrid, Cátedra, 2007.
- RODGERS, E.: “Who read Galdós? The economics of the book trade in nineteenth-century Spain”, *New Galdós Studies: Essays in Memory of John Varey*, Nicholas G. Round (ed.), Tamesis, Woodbridge, 2003, 11-25.
- SANDNER, D.: *Fantastic literature: a critical reader*, Westport Conn. et al, Praeger, 2004.
- TRONCOSO DURÁN, D.: “La unidad de la quinta serie de los Episodios Nacionales”, *Revista de Literatura*, 48, 1986, 51-74.
- UREY, D.: “Galdós and the Fabrication of Historical Reality”, *Letras Peninsulares*, 12, 2000, 97-116.
- *The novel history of Galdós*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- VALIS, N.: “Fabricating Culture in Cánovas”, *MLN* 107, 2, 1992, 250-74.
- WILLEM, L.: “Anticipating Postmodernism in two Galdósian Fantasies: ‘¿Dónde está mi cabeza?’ and the Final *Episodios Nacionales*”, *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Linda M. Willems (ed.), Newark, Del., Juan de la Cuesta Ed., 1993, 249-260.
- ZIOLKOWSKI, T.: *Clio the Romantic muse: historicizing the faculties in Germany*, Ithaca/Londres, Cornell University Studies, 2004.

NOTAS

- ¹ Exactamente fue escrita entre octubre de 1907 y enero de 1908 a marzo-agosto de 1912 (Caudet, 2007: 13).
- ² Aunque hay elementos fantásticos, sobre todo en los cuentos de Scott, se trata de un modo bien distinto de la presencia de lo fantástico-mágico, puesto que se suele dirigir hacia elementos de índole “maravillosa”, anclados en un contexto de cuentos folclóricos pero nunca de figuras no-reales que actúan como protagonistas en el ámbito de la historia, ni mucho menos de la historia casi contemporánea. En cuanto a la presencia de lo fantástico en Scott cf. Sandner, 2004.
- ³ Un paso más para ahondar en este proceso de recepción positiva de la quinta serie es sin duda su edición crítica por Francisco Caudet, poniéndola al alcance del gran público con un amplio y agudo prefacio (Caudet, 2007). Caudet se cuida de demostrar aquí, en consonancia con la crítica reciente, que uno de los valores primordiales de esta serie consiste en su complejo discurso metaficcional y metahistórico.
- ⁴ Hasta ahora se ha valorado este personaje sobre todo por su calidad de guía, de fuente de “saber” de Tito (cf. p.ej., McGovern, 2002: 248 sq.).
- ⁵ No se trata, por lo tanto, de analizar en lo que sigue las distintas figuras que llevan un nombre parecido o hasta a veces idéntico al de Clío —figuras que aparecen en *El audaz* o *El caballero encantado* o bien en *El Doctor Centeno*—, puesto que se trata de figuras distintas en géneros novelescos diferentes.
- ⁶ En cuanto a la teoría de la personificación alegórica se remite p.ej. a Fletcher (1964), Helmich (1976), Benjamin (1978), De Man (1979), Menke (1998).
- ⁷ Entonces se trata de una calidad alegórica más concreta y compleja que la que Urey en su importante estudio *The novel histories of Galdós* (1989) presenta en un subcapítulo titulado “Forming Allegories”, donde —refiriéndose a Paul de Man— insiste en la calidad alegórica de los episodios en general, constatando que “The fifth series is necessarily not only an allegory of its own reading, but of any reading, however seemingly natural or representational. The fifth series, then, becomes by extension a reevaluation of the reading and writing processes of all of the *Episodios nacionales*, even the most conventionally representational” (Urey, 1989: 223). Para luego situar esta calidad alegórica sobre todo en la figura de Tito: “He is what he read and he is also a reader, so he is an allegory or a metaphor for both reading and writing, for the *Episodios nacionales* and for the reader” (Urey, 1989: 226).
- ⁸ En lo que sigue se citarán las novelas de la quinta serie de los *Episodios nacionales* según la siguiente edición: Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales. Quinta serie*, edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2007.
- ⁹ En consecuencia, a través de la lectura se produce esta tensión entre lo que se presenta y lo que se indica, entre la significación literal y figurativa de la alegoría. La personificación como tal no puede reivindicar presencia y por lo tanto no se debe confundir con una presentación. Es y solamente se indica como modelo de su significación.
- ¹⁰ Así, cuando presencia la salida de Amadeo I de Madrid, momento de suma importancia para la historia de España, Tito ve entre la escolta del rey a su madre Clío: “En la cola de la procesión vi a mi adorada señora *Mariclío*, tan grande que no había techo de suficiente altura para su figura majestuosa. Vestía la clámide griega, calzaba el coturno y ceñía su frente la diadema cuyos reflejos iluminaban el Espacio y el Tiempo. Su rostro clásico, sus labios mudos y sus ojos divinos decían: “Al fin encontré la página hermosa. Ahora soy quien soy” (*Amadeo I*: 865), imagen que contrasta considerablemente con su primera salida a escena en los *Episodios*, pues entonces apareció como “la *Tía Clío*, con mantón y delantal, arrastrando gastadas pantuflas en chancleta” (*Amadeo I*: 680).
- ¹¹ A este fin también se adapta el lenguaje que el autor ha adscrito a su figura, lo que advierte Gullón cuando constata que “El lenguaje familiar facilita la admisión y asimilación de lo fantástico; *Mariclío* y sus aladas criaturas no hablan con la retórica del académico sino al modo llano de su portavoz, el periodista Liviano” (Gullón, 1979: 425 sq.).

- ¹² Primero *Tía Clío* (*Amadeo I*: cap. V), luego “tía *Mariclío*” (*Amadeo I*: cap. IX). Después “*Mariclío*”, sin tía (*Amadeo I*: cap. IX), y más tarde el narrador busca a *Mariclío* preguntando por “*doña Mariana, Madre Mariana*” (*Amadeo I*: cap. XVII). En adelante el narrador alterna los nombres y designa a su divina Madre como “*Mariana, Doña Mariana, Mariclío, Doña Mariana, Madre*” y “*Mariana*”. Mientras que el propio nombre de la musa griega, “*Clío*” (*De Cartagena a Sagunto*: XXI), “*doña Clío*” (*De Cartagena a Sagunto*: I) o bien “*la divina Clío*” (*Cánovas*: 1310) es poco utilizado. Los nombres con los que es llamada son, en conclusión: la tía *Clío, Mariclío, Clío, la Madre, doña/seña Mariana, la Madre Mariana*, nombres asociados con la historiografía.
- ¹³ Helmich también alude a este peligro cuando advierte de que la diferencia entre los dos niveles de imagen de una personificación alegórica se minimiza cuando es posible hallar el nombre conceptual tan abundantemente en el primer plano que la significación que se ha dado al personaje apenas es enriquecida, y por lo tanto no puede darse el “*aliud verbis, aliud sensu ostentit*” de Quintiliano (Helmich, 1976: 9-10).
- ¹⁴ Pero también aquí Galdós ironiza, puesto que ni siquiera hay claridad sobre el número de ellas, que según Tito son diez y según su amigo Ido, el “*enloquecido*”, fueron nueve, pero ahora solamente son ocho “*pues una de ellas, la de la Historia, se había dado de baja por no tener ya cosa bella o grande que contar*” (*Amadeo I*: 758).
- ¹⁵ Debido a ello muchas veces se define por su manera de entrar en contacto y hablar con el ser que tiene enfrente, siendo así caracterizada de una forma indirecta y además independiente del narrador.
- ¹⁶ Así se muestra estupefacto por la elegante apariencia de su madre cuando se levanta para presenciar un acontecimiento histórico importante: “*Sorprendido quedé viendo el arrogante ademán con que Mariana se levantó de su asiento. La sorpresa fue pasmo y admiración cuando la vi transfigurada de vieja caduca en matrona gallarda, de rostro helénico y figura escultórica. Temblé de emoción al oír el vibrante sonido de su voz*” (*Amadeo I*: 854).
- ¹⁷ La mayoría de los lectores de Galdós de finales del siglo XIX y principios del XX era hombres cultos que sin duda tenían conocimientos por lo menos rudimentarios de la musa *Clío* y su entorno helénico (cf. Rodgers, 2003).
- ¹⁸ López-Morillas insiste también en este aborrecimiento por parte de Galdós de la etapa histórica canovista cuando enuncia: “*Tengo la impresión —(...)— de que Galdós tiende a degradar en sus mundos ficticios el período histórico que le ha tocado vivir en el mundo real (...) porque para un progresista y liberal como Galdós esa falta de estima podía ser acicate para buscar alivio en una visión de la historia más ajustada a su desideratum personal*” (López-Morillas, 1986: 57). Aspecto que antes ya fue indicado por Cardona cuando explica: “*Galdós is, of course, dealing retrospectively with a lived period of history. In using hindsight, he is no longer demonstrating a thesis, as he did with the earlier novels to which I referred, but describing the course of that very history which he personally witnessed*” (Cardona, 1966: 92).
- ¹⁹ En lo relativo a la importancia de Jenofonte en la literatura griega y latina el estudio de Karl Münscher, *Xenophon in der griechisch-römischen Literatur*, Leipzig, Dietrich, 1920, sigue siendo el más completo y detallado.
- ²⁰ Así p. ej. Cardona insiste en que “*“magic realism”*” en la última serie sirve para realizar innovaciones estéticas o mejor transgredir normas poetológicas, para luego retomar este argumento cuando constata que un motivo central de la introducción de un “*“magic realism” ‘sui generis’*” es “*to circumvent narrative limitations which he [i.e. Galdós] had faced in the first series of Episodios nacionales*” (Cardona, 1966: 95).
- ²¹ Tito constata por ejemplo que, a pesar de haber caído gravemente enfermo, tras la invitación de la Efémora para seguirla a la calle se vistió “*con arte mágico*” (*Cánovas*: 1385).
- ²² Caudet caracteriza este engranaje en el prólogo de su edición crítica como lo fantástico-mágico; cabe preguntarse a la hora de ahondar en este aspecto de la obra si no se puede distinguir, teniendo en cuenta la genealogía de lo mágico, entre lo fantástico y lo mágico (cf. Caudet, 2007: 137-152; sobre todo el capítulo “*El molde no real de lo real*” de su “*Introducción*” a la edición crítica).

- ²³ Esta relación ya fue bosquejada de manera muy general como una “impresión” por López-Morillas (López-Morillas, 1986: 57).
- ²⁴ A partir de *Amadeo I* alcanzan su auge las escenas en que se recrea el gusto por teatralizar momentos históricos importantes como p.ej. la entrada de Alfonso de Borbón en Madrid (*Cánovas*: 1303).
- ²⁵ Urey ya ha remitido muy generalmente a esta función subversiva mencionando entre otros también las tradiciones sociales y el gusto literario como importantes factores a que se refiere Galdós cuando intentó por medio de sus novelas exponer “the “construcedness” of the “truths” they first seem to accept – (...) all the structures and beliefs that, through seemingly preordained customs and institutions, shape individuals’ self-perceptions and images of others” (Urey, 2000: 99).
- ²⁶ La cuestión de si Galdós se dirigió por esta vía también al sugerente Modernismo es algo que merece sin duda una discusión en otro contexto.
- ²⁷ Se trata de la Efémera personal de Tito, la de Tafalla, que Clío denomina su “fiel criada” (*Cánovas*: 1292) e “hija del Tiempo, educada por Eolo” (*Cánovas*: 1293), cuya aparición oscila entre un ser volador con alas y un ser que cuando pisa tierra se reviste de “apariencias marmóreas y formas del más puro helenismo” (*Cánovas*: 1454). Tiene una cierta cantidad de compañeras que también se llaman Efémeras y que pertenecen a distintos grupos, divididos según los puntos cardinales, pero que no lucen rasgos helénicos (*Cánovas*: 1451 ssq.).
- ²⁸ Esta descripción la refuerza Casiana al acuñar para “esa *doña Fémera*” la imagen de “periódico vivo que no dice las cosas escritas sino habladas” (*Cánovas*: 1302). Algo que el propio Tito luego subraya cuando dice: “¡Oh divina mensajera!, tu destino es correr, volar, llevando por el mundo la verdad del momento” (*Cánovas*: 1321). Urey advierte acertadamente de que “The simile of “Efémera” as a newspaper casts doubt on the validity of the “historia de cada día”, since this series, even more than previous ones, questions the authority of journalism, particularly through the journalist Tito” (Urey, 1989: 183).
- ²⁹ A ello también remite la etimología de la palabra, como ya advirtió Urey, que apunta tanto a la “fiebre efémera, o efímera. La que dura, por lo común, un día natural y desaparece ordinariamente por algún fenómeno crítico espontáneo”, como al adjetivo “efímero/ra”, que describe algo “Que tiene la duración de un solo día. / Pasajero, de corta duración”, (*Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, 1989: 719 y 594, respectivamente).