

## Más acá de la metafiction: Lo dramático en *El amigo manso*

---

ANTONIO DORCA  
*Universiti of California, Davis*

### 1. "CONTAR" FRENTE A "MOSTRAR": LO DRAMÁTICO EN GALDÓS

La distinción entre "contar" y "mostrar" es antigua. Se encuentra ya en la *República* de Platón (bajo las denominaciones de "diégesis" y "mímesis"), y en la *Poética* aristotélica: "En efecto, se puede imitar con idénticos medios y a idénticos objetos o bien narrándolos -ya por medio de otra persona, como hace Homero, ya por sí mismo sin cambiar de persona- o bien haciendo que las personas imitadas obren y actúen".<sup>1</sup> A finales del siglo XIX Henry James retomó la cuestión desde un punto de vista prescriptivo, sosteniendo que el narrador debía basar la composición novelística en la dramatización de los hechos y no en la narración de los mismos.<sup>2</sup> La institucionalización de las ideas de James la llevó a cabo un discípulo suyo, Percy Lubbock, en *The Craft of Fiction* (1921): "The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself".<sup>3</sup> La publicación en 1961 de *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne C. Booth, puso fin a esta primacía del "mostrar" sobre el "contar", al argüir el crítico norteamericano que la utilización de una u otra forma depende de su funcionalidad dentro de una obra concreta o en un pasaje de la misma.<sup>4</sup> El último avance en la cuestión lo dio

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, Editorial Bosch, Barcelona, 1978, p. 227.

<sup>2</sup> *The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James*, Charles Scribner's Sons, New York and London, 1962, p. 265.

<sup>3</sup> Citado por Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, New York, 1983, p. 107.

<sup>4</sup> Dos novelas galdosianas con idéntica trama pero diferente estructura confirman las palabras del crítico de Chicago. En *La incógnita* (1888-1889), en forma epistolar, Víctor Infante no consigue desentrañar el móvil de la muerte de Federico Viera, desde su limitada perspectiva de narrador testigo de los sucesos ("contar"); en *Realidad* (1889), Galdós se sirve de la forma dialogada, y el lector

Gérard Genette (*Figures III*, 1972), para quien la bipolaridad “mostrar/contar” no existe: “All that a narrative can do is create an illusion, an effect, a semblance of mimesis, but it does so through diegesis (in the Platonic sense)”. Hay que hablar por lo tanto de distintos grados y maneras de “contar”.<sup>5</sup>

Benito Pérez Galdós se sitúa en las coordenadas de su época al tratar del asunto en el prólogo a *El abuelo* (1897), mostrándose partidario de los dictados de James sobre las excelencias del “mostrar”:

los caracteres imitan más fácilmente, ... cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, mirando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual ... 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.<sup>6</sup>

El interés por el diálogo como forma de representación del discurso en el Galdós tardío constituye la culminación, fundamentada en la poética jamesiana y explícitamente enunciada en el citado prólogo a *El abuelo*, de un gusto por el teatro y lo dramático que cautivó a don Benito desde muy joven.<sup>7</sup> Esta especie de demonio familiar recorrió también su ficción anterior, como en el caso de *Doña Perfecta* (1876).<sup>8</sup> En las páginas siguientes analizaré la segunda de las “Novelas Contemporáneas” galdosianas, *El amigo Manso* (1882), señalando la presencia del teatro en tres distintos niveles de la obra: como un fenómeno sociológico; como el configurador de la estructura narrativa (la frecuente inclusión de escenas, diálogos, confrontaciones, etc.); como el elemento que provee el significado último (el concepto de “lo dramático” y la visión de los personajes como figuras que representan un papel en una comedia).

se entera de la verdad de los hechos (el suicidio de Federico y las causas que le empujan a ello) a través de la presentación directa de las palabras de los personajes (“mostrar”).

<sup>5</sup> “The crucial distinction, therefore, is not between telling and showing, but between different degrees and kinds of telling”, Rimmon, op. cit., p. 108.

<sup>6</sup> *Obras completas*, volumen VI, Aguilar, Madrid, 1942, p. 11.

<sup>7</sup> Se ocupan del asunto Manuel Alvar, “Novela y teatro en Galdós”, en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1971, quien caracteriza las novelas de don Benito como “una suma de drama más digresiones” (p. 86); y asimismo Roberto G. Sánchez, *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Insula, Madrid, 1974.

<sup>8</sup> Sherman H. Eoff compara la novela a un drama clásico, con unidad de acción, tiempo y lugar (*The Novels of Pérez Galdós*, St. Louis, Washington University Studies, 1954, p. 7); Stephen Gilman (“Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, año III, 1949, núm. 4, pp. 353-62) y Rodolfo Cardona (introducción a su edición de la obra en *Letras Hispánicas*, Cátedra, Madrid, 1984, 2ª edición, p. 27) hablan de una

## 2. *EL AMIGO MANSO* Y EL TEATRO

### 2.1. *Vigencia del teatro en la Restauración*

Aunque reacio a un enfoque exclusivamente socio-histórico de la literatura,<sup>9</sup> hay que constatar la presencia del teatro en *El amigo Manso* como un fenómeno sociológico, una moda de la que todo el mundo quiere estar enterado. Lica y Chita, esposa y cuñada de José María Manso respectivamente, preguntan a Máximo Manso por los estrenos de la temporada madrileña, a la par que expresan sus gustos en la materia: ambas tienen “pasión por los dramas y horror a la música y a las comedias de costumbres”.<sup>10</sup> Esta predilección de las mujeres no es fortuita. El mismo público que leía las novelas contemporáneas de Galdós consumía sus horas de ocio presenciando unos dramas que nada tenían que ver con aquéllas. Como ha escrito Roberto G. Sánchez, el teatro en la segunda mitad del XIX no guarda ninguna relación con la realidad contemporánea, y aparece como el último reducto de un idealismo que intentaba mantenerse firme frente al empuje igualitario de la época.<sup>11</sup> En un plano textual, se establece una conexión entre la preferencia de las dos mujeres por el género dramático y las numerosas menciones de la palabra “drama” o “dramático” a lo largo de la novela.

La farsa de “El nacimiento del Hijo de Dios” y “La degollación de los Inocentes”, a la que asisten Irene, Máximo y los niños de José María (pp. 83-88), confirma la pobreza del teatro español y añade el dato de que la gente culta como Manso era consciente de esta baja calidad. Por último, el busto del actor Julián Romea que doña Javiera guarda en su casa (p. 22) da indicio del nivel de popularidad alcanzado por el género.

### 2.2. “Lo dramático”

Víctor Infante, narrador y personaje de *La incógnita* (1888-89), dice que “vivimos en una sociedad esencialmente dramática”.<sup>12</sup> Por “dramática” cabe entender una sociedad en la que dominan las apariencias y las novedades que conmueven a la gente, aunque sin perturbarla demasiado. La misma definición puede aplicarse al discurso de Manuel Peña en *El amigo Manso* (pp. 170-76), una pieza de oratoria llena de frases brillantes e imágenes ingeniosas cuyo con-

<sup>9</sup> Doctores tiene la Iglesia para ello. Ciñéndome a la crítica galdosiana moderna, la interpretación sociológica, de orientación marxista, de Carlos Blanco Aguinaga es tal vez la que más influencia ha ejercido. Véase su artículo “Sobre ‘El nacimiento de Fortunata’”, en contestación a otro de Gilman, en Germán Gullón (editor), *Fortunata y Jacinta*, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1986, pp. 153-174.

<sup>10</sup> *El amigo Manso*, Alianza Editorial, Madrid, 1983 (sexta edición), p. 92. Todas las citas posteriores se refieren a la misma edición.

<sup>11</sup> Op. cit., pp. 165-166.

<sup>12</sup> *Obras completas*, volumen II, p. 1188.

tenido resulta difícil de precisar,<sup>13</sup> pero que triunfa porque emociona a los espectadores. Frente a él, el estilo reposado y frío del parlamento de Máximo no consigue arrancar más que tibios aplausos y escasas felicitaciones. Hay que tener en cuenta además que la apoteosis de Peña tiene lugar en un teatro como parte de un acto ridículo organizado por el poetaastro Sainz del Bardal, José María Manso y "tutti quanti". El escritor canario envía un doble mensaje en esta escena: cuenta el acontecimiento benéfico-teatral y, a la vez, pasa un juicio implícito sobre el acto, con lo que está poniendo en contacto el discurso cursi de los organizadores con una apreciación irónica. Siguiendo la terminología de Mijail Bajtin, Galdós entreabre el texto a una interpretación dialógica.

"Lo dramático" es asimismo algo consustancial a la juventud. Sentados Manolo Peña y Máximo Manso en el banco de la buñolería de la calle de San Joaquín a las cuatro de la mañana, el joven Peña se expresa en los siguientes términos: "- Porque sí, señor -siguió-; hay ocasiones en que nos es necesario hacer cualquier barbaridad, como compensación de las tonterías y sosadas que informan nuestra vida habitual; algo violento, algo dramático. Suprima usted de la vida el elemento dramático, y adiós juventud" (p. 121); y un poco más adelante: "Yo necesito acción. ... Estoy en la edad dramática" (p. 123). Por esa razón Manolito ronda la casa de Irene con una pistola en el bolsillo, dispuesto a disparar contra José María si a éste se le ocurre importunar a la joven; o se bate en duelo con el marquesito de casa Bojío, en un episodio grotesco que le causa a éste un simple rasguño en la oreja, con pérdida de unas "catorce gotas de sangre" (p. 142). El Galdós irónico vuelve a asomar, riéndose esta vez de los ímpetus juveniles de Peña.

Manso, por su parte, carece del sentido "dramático" de su discípulo, y cuando se le presenta una ocasión para hablar con Irene sólo consigue balbucear unas pocas palabras. Pese al fracaso, sin embargo, Manso se ve a sí mismo como un actor en las tablas en una situación melodramática: "Luego..., aquí -dije, y en el momento que tal decía me acordaba de la solemnidad con que los actores suelen pronunciar aquellas palabras en la escena. De la manera más natural del mundo, yo me volvía melodramático" (p. 182). Lo mismo le sucederá más adelante en casa de Irene, cuando ésta le cita para hablarle de aquellas "cosas tremendas" que tanto parecen afectarla. Manso se apasiona con las palabras de Irene y el fallido "héroe dramático" vuelve a aparecer:

"cuando las más vulgares reglas del romanticismo pedían que me pusiera de rodillas y soltara uno de esos apasionados trenos que tanto efecto hacen en el teatro, mi timidez sólo supo decir del modo más soso posible: -Veremos eso, veremos eso..." (p. 204).

<sup>13</sup> "Allí salieron a relucir Isabel la Católica dando sus alhajas; Colón *redondeando la civilización*, y Stephenson, que, con la locomotora, *ha emparentado las partes del mundo*... Allí oí algo de las catacumbas, de Lincoln, el *Cristo del negro*, de las hermanas de la Caridad, del cielo de Andalucía, de Newton, de las Pirámides y de los Caprichos de Goya, todo enlazado y tejido con tal arte que el oyente le seguía de sorpresa en sorpresa, pasmado y hechizado, a veces con fatiga de tanta luz, de tan variados tonos y de transiciones tan gallardas" (p. 172).

La caracterización del joven Peña y sus triunfos oratorios y duelísticos están teñidos de una ironía que borra el perfil dramático del personaje. La novela anula toda posibilidad de drama y lo transforma en una “bufonada” que deleita más que conmueve.<sup>14</sup> Por otro lado, el carácter reflexivo de Manso, profesor dedicado a la enseñanza de la filosofía, le impedirá el acceso a este universo de “lo dramático” en el que tan bien se adapta su discípulo.

### 2.3 Escenas

William Shoemaker señaló la presencia en la novela de escenas que contienen una fuerte carga de teatralidad.<sup>15</sup> De entre ellas me gustaría comentar la que tiene lugar en el capítulo 36, no tanto como ejemplificación del “mostrar” cuanto porque su lectura traslada al mundo del teatro, en el que los personajes-actores dan vida a sus respectivos papeles.

En el capítulo 34 Irene cita a Manso en su casa, a solas. La joven termina llorando después de referir el acoso al que su tía y José María la están sometiendo. Manso se envalentona en su papel de protector, y la llegada de doña Cándida incrementa su ira. La señora niega cualquier culpabilidad, informando además que Irene tiene un amante (ha descubierto unas cartas de amor dirigidas a la joven). Todo lo dicho pone al filósofo de mal humor. Vemos a Máximo en una pose muy teatral, andando arriba y abajo de la sala. El capítulo culmina en una situación que puede deparar un drama: “Me rodeaba una atmósfera de drama. Presentía la violencia, lo que en el mundo artificioso del teatro se llama la situación... ¡Tilín! ¡El timbre, la puerta...! ¡ Mi hermano...!” (p. 213). Galdós hace desaparecer de la escena a la García Grande para enfrentar cara a cara a los dos hermanos, pero desde las primeras líneas sabemos que “la situación” no va a desembocar en tragedia. Máximo se encastilla en el silencio y sólo José María habla, urdiendo excusas: venía de visita por primera vez a la casa de doña Cándida, la casualidad de que se hayan encontrado, etc.<sup>16</sup> Manso sabe que su hermano está adoptando un disfraz para eludir la verdad: “Has estado haciendo la farsa de que venías aquí por primera vez, cuando vienes todas las tardes y noches, desde que vive aquí doña Cándida” (p. 217). Cambia el tono de José María ante la réplica de Máximo y decide adoptar un nuevo papel, echándose las de “espíritu fuerte” y acusando a su hermano de entrometerse en lo que no le importa: “Pareces verdaderamente un caballero andante. ¿Eres tú padre, hermano, esposo o siquiera novio...? Y si no lo eres, ¿para qué te metes a juzgar lo que no conoces? ¿Vienes en calidad de filántropo?” (p. 217). Sin embargo, reconoce poco a poco que no es la primera vez que visita a Irene en su casa y que incluso la requiebró en alguna ocasión, más por caridad que por

<sup>14</sup> Ricardo Gullón, “*El amigo Manso*, novela galdosiana”, en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 100.

<sup>15</sup> *The Novelistic Art of Galdós*, volumen 3, Albatros Hispanofilia, Valencia, 1980, pp. 172-73.

<sup>16</sup> “Y yo callaba. Él debía estar sobre ascuas. Presagiaba, sin duda, una escena ruda, y quiso debilitarme anticipadamente con la lisonja” (p. 215).

otra cosa. Manso no puede reprimir la risa ante el segundo fingimiento de su hermano: “No puedo remediarlo; rompí a reír, viendo que el muy farsante, acalorándose más con el papel que representaba, ...” (p. 220). José María se bate en retirada al final del capítulo, ya que no quiere arriesgar su carrera política por un asunto de faldas. El desenlace dramático que se presagiaba con la llegada de José María a la casa de Irene no se produce: “No hubo drama, cosa en extremo lisonjera para todos” (p. 222), concluye Máximo.

La confrontación entre los dos hermanos se resuelve mediante una conversación. Ni Máximo sabe comportarse como un héroe ni José María como un antihéroe, les falta a ambos la fuerza dramática que posee Manuel Peña. El autor, con el mismo guiño irónico con que se burlaba de Peñita armado con una pistola o batiéndose en duelo, nos está advirtiendo que el acceso al mundo de “lo dramático” no está reservado a todos.

#### 2.4 *Los personajes, actores de una comedia*

En la interpretación de *El amigo Manso* que voy a proponer, los personajes representan un papel dentro de la obra. Peña y Manolo vuelven a ser, por lo opuestos, ejemplos paradigmáticos. La mencionada conversación que a altas horas de la madrugada sostiene Peña y su maestro en la buñolería empieza a perfilar la personalidad de Manuel. Su gusto por “lo dramático”, su desprecio por la teoría (la metafísica le produce escalofríos), el placer que le causa la acción, sus dotes oratorias, su valentía, su temeridad, le convertirán en el personaje que va a oscurecer a los demás. Máximo tiene envidia cuando descubre este carácter de “héroe” de su discípulo: “Volví a mirar a Manuel, en cuyo rostro vi la decisión juvenil, el brío del amor y cuanto de poético y romanesco puede encerrar el espíritu del hombre. Parecióme un caballero calderoniano con su espada, chambergo y ropilla; y yo a su lado” (p. 235). Aquí aflora de nuevo el teatro, en forma de una comedia en la que no falta el “caso de honor”: una joven acosada por un personaje poderoso, José María Manso, que no duda en valerse del dinero para conseguir sus favores, y por la García Grande, quien no vacila en aceptar y promover el trato degradante del político. Frente a ellos, Máximo Manso, defensor de la causa de la más débil (“caballero quijotero” le llama en una ocasión doña Javiera) y Manuel Peña, dispuesto a que corra la sangre.

Las referencias a los personajes como actores no terminan aquí. Al indagar las causas de la muerte de Manso, Gustavo Correa aduce el fracaso amoroso, que le quita las ganas de vivir.<sup>17</sup> Para John W. Kronik, por el contrario, Manso abandona el mundo de los vivos cuando termina de contar la historia al lector

<sup>17</sup> “... cuando éste último [Máximo] ya se halla plenamente convencido del rechazo de que ha sido objeto, siente que, en el fondo de sí mismo, le faltan bases para seguir viviendo. De esa manera, se entrega a una total indiferencia que lo lleva a la vejez prematura y que provoca la desintegración apresurada de su ser” (*Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1967, p. 105)..

y satisface las exigencias de su amigo escritor.<sup>18</sup> Una tercera interpretación me parece también plausible: Manso tenía que desempeñar un *papel* en la obra, y cuando lo cumple da por finalizada su estancia en el escenario textual. Así lo cuenta él mismo a doña Javiera: “Esto quiere decir que ha llegado la hora de mi desaparición de entre los vivos. He dado mi fruto y estoy de más. Todo lo que ha cumplido su ley desaparece” (p. 299). Este “fruto” consiste en arreglar las vidas de los demás, “como esos viejos componedores que salen en añejas comedias, y cuya exclusiva misión es echar bendiciones y solucionar todos los conflictos” (p. 250). En efecto, él allana los obstáculos para que los dos protagonistas puedan casarse: aparta del camino a la García Grande, amenazándola con llevarla a los tribunales si sigue prostituyendo a su sobrina (p. 209); se enfrenta a José María y lo obliga a olvidarse de Irene si no quiere que divulgue el escándalo y arruine su carrera política (p. 223); aconseja a Peña sobre si debe o no debe casarse con Irene (pp. 273-74); y, por último, convence a doña Javiera para que consienta que su hijo se case con una maestra hija de un cabaillerizo (pp. 278-8). Manso, el “viejo componedor”, nos abandona y se retira a descansar a las moradas metaficticias. Desde allí tiene ocasión de percibir cómo sus lecciones son pronto olvidadas y su recuerdo se vuelve cada vez más imperceptible. El destino no le deparó la mejor parte en este “teatro del mundo” que fue la sociedad restauracionista española.

### 3. EPÍLOGO A MODO DE JUSTIFICACIÓN

Más acá del juicio tradicional que considera a Máximo un ser no real debido a su peculiar nacimiento,<sup>19</sup> o de interpretaciones más modernas que contraponen la realidad de Manso al carácter vacío de los demás personajes,<sup>20</sup> acenúan el carácter metaficticio de la novela,<sup>21</sup> o proponen una lectura posmoderna que destaca la aceptación galdosiana de la diversidad,<sup>22</sup> el análisis que llevo a cabo se detiene en el elemento dramático como el configurador de la estructura narrativa profunda de la obra. Esta estructura subyacente de superposición de un género (el teatro) a otro (la novela) se manifiesta en el texto mediante la

<sup>18</sup> “... he dies because the fictional mission has been realized; his story has been told; he has been created. He is now ready to pass into eternity” (“*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy”, *Anales Galdosianos*, 12, 1977, p. 78).

<sup>19</sup> “Siempre fuera de las circunstancias en que vive, incapacitado de engranarse en esta realidad española, Manso puede decir con toda exactitud que no existe” (José Fernández Montesinos, *Galdós*, vol. II, Madrid, Castalia, 1969, pp. 53-54)

<sup>20</sup> “... frente al autor y al resto de ese ‘grupo de somnámbulos’, Manso impresiona por su realidad palpitante, honradez y eficacia. Su mundo moral, lejos de flotar en el vacío, sirve de correctivo a la huera y fantasmagórica sociedad española” (Harriet S. Turner, “¿Es Manso un pobre hombre?”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, 1978, p. 385).

<sup>21</sup> John W. Kronik, art. cit.

<sup>22</sup> Germán Gullón, “Galdós y la lectura posmoderna del texto literario: *El amigo Manso* como ejemplo”, *Anuario de Letras*, Universidad Nacional Autónoma de México, volumen XXIX, 1991.

aparición en la estructura superficial de un doble nivel narrativo: por un lado, el marco formado por los capítulos primero y último, en los que se cuentan el nacimiento y muerte de Máximo en la redoma del amigo escritor; por otro, el nivel hipodiegético en el que los personajes son actores representando una comedia. El componente ficticio de la obra viene de ese modo reforzado no sólo por el desvío de la norma representacional de la novela realista presente en el "Yo no existo" del capítulo primero, sino también mediante las distintas aplicaciones del concepto de lo dramático y las repetidas identificaciones de la obra como comedia y de los personajes como actores.

Termino con un apunte para curiosos. El 20 de diciembre de 1917 una versión teatral de *El amigo Manso* fue llevada al escenario del Teatro Odeón de Madrid. Galdós, ya anciano, acudió al estreno.