

Gilbert Smith

North Carolina State University

Sin duda alguna, el momento más conocido de *Misericordia* es el instante en que Benina se da cuenta de que Don Rumualdo, el personaje fingido que ella ha inventado, existe de veras en su propia realidad socio-histórica, hecho que ha sido señalado por varios críticos como un ejemplo del proceso creativo-novelesco dentro del texto de la novela¹.

El autor implícito va creando a Benina por el texto y Benina también va creando a su personaje contándole a Doña Paca la historia ficticia de Don Romualdo. La siguiente aparición de Don Romualdo de carne y hueso, o sea, la transformación del personaje ficticio en persona socio-histórica (para Benina), ejemplifica, como ha mostrado cabalmente el profesor Kronik, el tipo de ficción que se ha llegado a llamar *metanovela*. Dentro del texto novelesco, se expone el proceso creativo de novelar².

El problema con el que quiero enfrentarme es otro —el de la relación entre lo que llamamos «novela» y lo que llamamos «historia» en el sentido de un texto que cuenta un hecho de nuestra realidad socio-histórica. Me interesa explorar esta relación para llegar a la parecida cuestión de la relación de la novela llamada «histórica» y la novela llamada «imaginaria o «no-histórica». En la obra de Galdós, como sabemos, esta distinción se hace por la clasificación que nos ha dado Galdós mismo, la distinción de *episodio nacional* y *novela contemporánea*. Quedo convencido de que esta cuestión de novela e historia tiene mucho que ver con ciertos conceptos semióticos del referido y con la teoría metanovelística explicada en los estudios galdosianos por el profesor Kronik y por otros galdosistas eminentes.

Quisiera decir primero que mis comentarios sobre la cuestión de novela e historia tienen su origen remoto en las palabras de un profesor que hace años

me hizo por primera vez el conocimiento de la obra extraordinaria de Galdós, Juan López Morillas, que comenzó su curso sobre Galdós con estas palabras: «En las *novelas contemporáneas* de Galdós encontramos la historia de la gente que no tiene historia». Años después, sigo preguntándome qué significa *historia* y qué significa *novela*.

Ya he hablado de esta cuestión en otras ocasiones, y cada vez he citado a Ortega³. A mi parecer, en la obra ortegueana tenemos un texto de la crítica literaria que sigue siendo fundamental, aunque el señor Ortega lo ha inventado años antes de la postulación de las teorías estructuralistas, semióticas, y meta-novelísticas. La cita es de las *Ideas sobre la novela*, del momento en que Ortega habla de la novela imaginaria y la llamada novela histórica:

Hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado... Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad⁴.

Según Ortega, como sabemos, el mundo novelesco es hermético, intrascendente, cerrado y suficiente. Por eso, a Ortega le parece que la llamada novela histórica, por la gran cantidad de representación de lo socio-histórico, tiene pocas posibilidades de éxito.

Para seguir la exploración de la cuestión de novela y novela histórica, voy a referirme principalmente a un *episodio nacional* de 1899, *La estafeta romántica*, y a esta novela del mismo período de composición galdosiana, *Misericordia*, novela que tiene lo mínimo de referencias historiográficas.

Dos novelas extremas, pudiéramos decir. *La estafeta romántica* lleva muchas referencias a personas socio-históricas —Larra, Zorrilla, García Gutiérrez— y a hechos históricos —el suicidio y los funerales de Larra, la victoria de Espartero en Zorzoza, y el ensayo de Don Carlos contra la corte de Madrid—. Todo se presenta en una forma de auténtica documentación histórica, en forma de cartas. En *Misericordia* se encuentra muy poco de eso, como ha confirmado el profesor Peter Bly en su libro sobre la novela galdosiana de la imaginación histórica⁵.

En la teoría de Ortega, la novela histórica y la novela no-histórica se distinguen por el *plano* en que existe lo representado —el imaginario o el socio-histórico—, y el éxito de la una y el poco éxito de la otra depende de la conservación de la hermeticidad de la creación artística. A mi parecer, la misma cuestión de la hermeticidad de la representación de lo representado es una consideración fundamental de la teoría de la metaficción.

Como ya he dicho en mi ponencia de Venecia, hay momentos en las obras tempranas de Galdós —*Gloria*, por ejemplo— en que ocurre esta ruptura de la hermeticidad del mundo novelesco, momentos en que el lector se da perfecta cuenta de que no existe dentro del mundo ficticio, sino en el mundo socio-histórico. Pero eso no quiere decir, como parecía pensar Ortega, que cierta cantidad de materia socio-histórica tenga que resultar en tal ruptura.

En un libro reciente sobre la metaficción, el profesor norteamericano Robert Spires propone una distinción muy importante de los diversos sentidos de «lector», distinción que ya han hecho en otros términos John Kronik y Harriet Turner en sus estudios recientes sobre *Fortunata y Jacinta*⁶. Ya estamos acostumbrados a la distinción entre el lector actual, socio-histórico —como yo al leer una novela galdosiana— y el lector implícito, o lector ideal a quien se dirige el narrador de la novela. Spires hace otra distinción, la del «lector textual» —*text reader* en inglés— y del «lector del acto textual» —*text-act reader*— que es lo que llamamos generalmente el lector implícito o ideal. El «lector textual» es el lector que existe dentro del texto mismo —el recipiente o lector de una carta dentro del texto novelesco, por ejemplo—, o el receptor de las palabras habladas de un personaje. De la misma manera, existen un narrador del acto textual y tantos narradores textuales como voces que hablan en el texto.

En *La estafeta romántica* se ve claramente la importancia de tal distinción, porque este *episodio nacional* es una novela totalmente epistolar. Cada carta, por supuesto, tiene su narrador, y cada carta tiene su lector dentro del texto novelesco. Es obvio que el *lector textual*, el lector de cualquier carta, no es el lector de toda la novela epistolar. Este, el lector ideal que puede leer todas las cartas, y que puede sacar de ellas la historia ficticia de estos personajes, es el lector del acto textual, y existe también un narrador del acto textual que no se oye, pero que sí existe en las circunstancias físicas, las selecciones, y las ordenaciones de las cartas.

Nosotros, mientras tanto, los lectores actuales socio-históricos de *La estafeta romántica*, al leer la novela, somos cómplices del acto textual en que tratamos de hacer el papel de lector ideal. Ahora bien, armados de esta terminología de la narratología metanovelística, podemos decir que Ortega propone que la ruptura de hermeticidad consiste en sacarnos de ese «aislamiento del espacio real» que experimentamos *si logramos hacer el papel de lector del acto textual*.

Lo curioso del caso es que esta ruptura de hermeticidad a la ortegueana es precisamente lo que ocurre en *Misericordia*, pero las víctimas de la ruptura no somos nosotros los lectores socio-históricos convertidos en lectores del acto textual, sino los personajes ficticios de la novela galdosiana, Benina y, sin saberlo, Doña Paca. El cura es una invención ficticia, pero cuando se presenta en la realidad socio-histórica de Benina, se ve que *desde el punto de vista socio histórico de Benina*, se ha roto una de las convenciones de la ficción.

La ruptura consiste en esto: Benina, la autora/narradora de la historia ficticia de Don Romualdo, y Doña Paca, que es la lectora de la «novela» de Benina se encuentran convertidos en autora socio-histórica y lectora socio-histórica, porque la novela se hace narrativa socio-histórica cuando se presenta el Don Romualdo de carne y hueso. Este proceso de la ruptura de las convenciones de la ficción es un fenómeno de los que hemos llegado a llamar la técnica metanovelista, porque el resultado de este proceso es un examen de nuestros conceptos de lo que es la ficción y lo que es la historia.

Aquí hay que clarificar lo que pasa. En efecto, la *novela imaginaria* de Benina se ha convertido en *novela histórica*, porque el personaje protagonista,

Don Romualdo, ha resultado ser *también* persona del mundo extratextual. La ironía de este complejo de relaciones ficticio-históricas es importantísima: Benina cree que está narrando una novela ficticia, pero después salta la verdad metanovelística del caso: ha estado narrando una novela histórica.

De nuevo, entonces, tenemos el problema de novela e historia, aquí en el nivel ficticio de la representación. Félix Martínez-Bonati ha discutido el problema de la distinción de novela e historia, o de la ficción y la historiografía en un estudio sobre representación y ficción. «La diferencia reside en que, cuando se trata efectivamente de individuos reales, *sabemos* que ellos pueden o pudieron presentarse en el medio y el modo de la percepción externa, mientras que el individuo ficticio es concebido por el lector, para poder entrar en el mundo de la ficción, como jamás existente en el modo y medio de la percepción externa»⁷.

Martínez Bonati habla no de la novela histórica, sino de la historiografía, pero me parece que podemos extender su análisis a la ficción de tipo *episodio nacional*. Es precisamente lo que ocurre en el instante inolvidable de *Misericordia*. Benina *sabe* que Don Romualdo no puede presentarse en el medio y el modo de su percepción externa, y Doña Paca *sabe* que sí puede presentarse de carne y hueso.

Un problema que encontramos al extender esta interpretación teórica de Martínez Bonati a la novela histórica queda en la distinción de ente ficticio y ente histórico a base del conocimiento empírico del lector. Yo me pregunto qué podemos decir del lector socio-histórico que lee los *episodios nacionales* sin saber nada de la historia de España del siglo XIX. En efecto, es el caso de Doña Paca, como receptora de la «novela» que inventa Benina. Doña Paca no *sabe* que el Don Romualdo de Benina es ente ficticio, y por eso no puede ser lectora implícita o lectora ideal de la novela. Siempre sigue lectora de una narrativa socio-histórica, y precisamente por eso, no le parece extraña ni metanovelística la presencia de la *persona* Don Romualdo.

Una posible resolución del conflicto de la ficcionalidad y la historicidad de lo *representado* se puede encontrar en las ideas de Hayden White sobre la metahistoria, en las que se basa la obra de Diane Urey sobre los *episodios nacionales*. El profesor White opina que el proceso de escribir la obra historiográfica es un acto retórico igual al acto retórico de escribir un texto ficticio. El texto histórico es una transformación de un registro histórico *no* procesado en una narrativa inteligible y accesible al lector proyectado, narrativa que se efectúa por una serie de selecciones y ordenaciones. El acto de crear una narración ficticia es igual, ya que el texto de la obra ficticia es resultado de una selección y ordenación de un registro ficticio *no* procesado, proceso que hace inteligible y accesible al lector proyectado ese registro ficticio⁸.

Una diferencia que existe entre el proceso historiográfico y el proceso de novelar es de suma importancia: el «registro ficticio» *no* procesado no existe antes del texto mismo, porque como ya hemos visto, es el texto mismo lo que crea el mundo ficticio. El autor implícito va creando a Benina por las palabras del texto, y Benina va creando a Don Romualdo también por su propio texto ficticio. John Kronik ha hablado con razón del «pre-texto» de *Misericordia*, en

que se han presentado por primera vez los datos sobre Don Romualdo fuera de la presencia del lector⁹. Es importante precisar que el «pre-texto» es una ilusión ficticia, porque no puede concebirse sin la existencia del texto mismo.

Sin embargo, gran parte de lo que se representa en la obra ficticia sí existe antes, como un registro no procesado, porque es, en efecto, socio-histórico. Aquí no estoy hablando de personas históricas, sino del mundo real físico que se representa en la ficción mimética. La existencia de la iglesia de San Sebastián, por ejemplo, es un dato histórico, y un elemento del pre-texto de *Misericordia*.

Es importante precisar lo que quiero decir en cuanto a la historicidad de la narrativa ficticia. Lo que digo queda influido por las teorías semióticas, según las cuales la representación narrativa no *refiere* una realidad ficticia ya formulada, aunque sea sólo en la imaginación del autor creador, sino que *va creando* la realidad en el mismo proceso de narrar. El referido de una palabra textual —*libro*, por ejemplo— no es el «libro» del mundo representado, sino que el referido de la palabra textual existe en un plano intermedio de conceptos lingüísticos. El *libro* del texto se refiere a una unidad lingüística que tiene el significado para mí de esta cosa o de una *cosa como ésta*. Tiene ese significado por las experiencias socio-históricas del lector, incluso la experiencia de leer el texto mismo.

Por ejemplo, la primera vez que la palabra *Benina* se encuentra en el texto de *Misericordia*, no tiene más sentido, o digo, no tiene más referido que un concepto poco definido de «nombre de mujer, probablemente». La experiencia del lector con el texto va cambiando ese concepto, y la palabra llega a referirse a un concepto mejor definido —«pobre mujer mendiga, personaje de *Misericordia*». De este modo, se puede declarar que en cualquier texto ficticio, el narrador va creando a los personajes y también al mundo ficticio por recursos puramente lingüísticos, y la creación de ese mundo depende hasta gran punto de la experiencia del lector.

De la misma manera, las estructuras lingüísticas «Espartero», «Don Carlos», «Zorrilla», y «Larra» que se encuentran en el texto de *La estafeta romántica* tienen sus referidos ni en el mundo socio-histórico en que vivimos nosotros, ni en el mundo en que vivieron los lectores actuales de 1899, sino en las unidades lingüísticas que para nosotros tienen significados formados por datos sobre la historia y literatura española que hemos recibido de diversas fuentes lingüísticas, incluso la fuente lingüística del texto mismo de *La estafeta romántica*.

A mi parecer, podemos aclarar el problema de la misteriosa incorporación de la realidad socio-histórica dentro de la realidad ficticia por una teoría ecléctica que abarca todos estos conceptos de crítica literaria. En efecto, si lo que importa de veras es la experiencia de entrar en el aislamiento ortegueano, la experiencia de hacernos lectores cabales del acto textual, la cuestión de la ficcionalidad o historicidad de lo representado no existe, porque el lector del acto textual existe en un plano tan ficticio como la representación novelesca. De este modo, el término *episodio nacional* no define el *locus* de lo representado. A fin de cuentas, no tiene más significado que el de subtítulo descriptivo de la representación narrativa, igual al subtítulo descriptivo de *Fortunata y Jacinta —dos historias de casadas—*.

NOTAS

¹ Véase, por ejemplo, N. MALARET, *Misericordia*, una reflexión sobre la creación novelesca, «Anales galdosianos», 17 (1982), 89-95.

² *Misericordia as Metafiction*, en «Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española Moderna» (Madison: University of Wisconsin Press, 1981), pp. 37-50.

³ *Los narradores de Galdós y la hermeticidad de la novela*, en «Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas» (Roma: Bulzoni Editore, 1982), pp. 1.031-35; *La historia y la novela hermética: los Episodios Nacionales de Galdós*, ponencia dada en el Georgia Symposium on Literature and Social Criticism, abril de 1981; «Hermeticism and Historical Fiction: Galdós *La estafeta romántica*», ponencia dada en el Southeastern Conference on Romance Languages and Literatures, Rollins College, febrero de 1983.

⁴ J. ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela* (Madrid: Revista de Occidente, 1963), p. 179.

⁵ P. A. BLY, *Galdó's Novel of the Historical Imagination* (Liverpool: Francis Cairns [Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 2] 1983).

⁶ Véase la introducción del excelente libro de R. C. SPIRES, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel* (Lexington: University Press of Kentucky, 1984), que expone las teorías y la historia del concepto de metafiction, y el estudio de «La novela en tranvía» (pp. 25-32). También, véanse los estudios de J. KRONIK citado por Spires, *El amigo Manso and the Game of Fictive Authority*, «Anales galdosianos», 12 (1977): 71-94; en cuanto a la cuestión de varios narradores, véanse dos estudios del «Homenaje a Juan López-Morillas», de CADALSO A ALEIXANDRE, *Estudios sobre literatura e historia intelectual española*, ed. José Amor y Vázquez y A. David Kossoff (Madrid: Castalia, 1982), el de KRONIK, *Narraciones interiores en Fortunata y Jacinta* (pp. 275-291), y el de H. S. TURNER, *Strategies in Narrative Point of View: On Meaning and Morality in the Galdós Novel* (pp. 61-77).

⁷ F. MARTÍNEZ-BONATI, *Representación y ficción*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», 6 (1981-82), 82.

⁸ D. F. UREY, *Linguistic Mediation in the Episodios Nacionales of Galdós: Vergara*, «Philological Quarterly», 62 (1983): 263-271, e *Isabel II and Historical Truth in the Fourth Series of Galdós Episodios Nacionales*, «Modern Language Notes», 98 (1983): 189-207, y H. WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975).

⁹ En *Misericordia as Metafiction...* También habla Kronik del concepto de pre-texto en *Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata*, «Modern Language Notes» 97 (1982): 1-40.