

## 4.1-37

### ANTE LA ENCRUCIJADA DE LA LITERATURIDAD: GALDÓS Y UNAMUNO

*Lilliana Ramos Collado*

Una de las marcas más obvias de la deposición de los realismos literarios a finales del siglo XIX es la conciencia creciente de la literaturidad, la propuesta escritural de que el texto sea leído, antes que nada y sobre todo, como ficción, literatura. La artificiosidad literaria, que había sido anatemizada en los manifiestos románticos de Rousseau, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Hugo y Bécquer, entre otros, llegó a buen puerto al irse empañando la noción del texto como espejo, como transmisor puntual de información -sobre el mundo, sobre el sujeto- que pretendió conformar el texto realista por lo menos desde Stendhal.<sup>1</sup>

Las calles de las grandes ciudades de la temprana mitad del siglo XIX eran, para los primeros escritores realistas, laberintos, extraños zoológicos, espacio de horribles desengaños y renuncia al ideal: *Illusions perdues* de Balzac y *Bleak House* de Dickens son elocuentes manifestaciones del primer positivismo en acelerada pujanza, de los arrolladores cambios en la producción socioeconómica que habrían de transformar la sociedad decimonónica entera.<sup>2</sup> Después de la mitad del siglo, la propuesta naturalista ante la ciudad ya monstruosa y estallante fue controlar y extirpar los males sociales y la relajación moral creados por un hacinamiento tanto verdadero como metafórico. La mirada quirúrgica, instrumento de la “novela experimental” de Zola, debía abrir de un tajo y sanear, entre otras cosas, el “vientre de París”. La propuesta resultó atractiva, especialmente por el terror de las clases más altas a las masas desprivilegiadas y hambrientas que pululaban por la ciudad,<sup>3</sup> una ciudad cuyo hedor y podredumbre se asociaban con el cuerpo femenino. Del realismo pretendidamente objetivo de la primera mitad del siglo, se llegó a un naturalismo que, ansiando la hiperobjetividad, violentó las bases mismas de la observación científica y monstrificó a los desposeídos al hacerlos víctimas de la genealogía, el momento y el ambiente. Por todas partes, naturaleza; y el escritor: un avatar, un oráculo, un médico cuyo objeto de investigación y análisis era, preferentemente, el cuerpo de la mujer, el *corpus* de lo femenino.

Ahora bien, la “novela experimental” como programa de saneamiento social fracasó en su propósito didáctico porque, entre otras cosas, no podía manejar el hecho cada vez más obvio de su propia y centralísima literaturidad. El proyecto de Zola representar, comprender, denunciar, enseñar<sup>4</sup> implicaba ubicar al productor del discurso en una cima moral desde la cual atacar los vicios de la multitud alucinante y hacinada. Su

fracaso está marcado por el triunfo amargo de obras como *Bouvard et Pécuchet*, última e inconclusa novela de Flaubert.<sup>5</sup> El proyecto flaubertiano, naturalista en su origen, terminó deshaciéndose al deshacerse la enciclopedia, la *endoxa*, que sustentaba las propuestas científicas del naturalismo. Menciono a Flaubert porque, siendo autor de una de las novelas más señaladas del naturalismo francés, utilizó para configurar a su Emma Bovary las experiencias del personaje probablemente más conocido en la literatura por lo contrario del realismo y el naturalismo: don Quijote de la Mancha.

La relación anecdótica entre las protagonistas de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, y *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós, ha sido señalada repetidamente por la crítica galdosista, e incluso se ha visto en esta relación la razón de ser del supuesto naturalismo de la novela de Galdós.<sup>6</sup> No sólo llega Cervantes a *La desheredada* por la vía de Flaubert, con su reelaboración de lo que, en un ensayo ya clásico, Harry Levin llamó el "Quijote femenino",<sup>7</sup> sino por vía de una lectura cuidadosa del texto cervantino. Es mi propuesta que de Flaubert tomó Galdós la anécdota de una mujer echada a perder por las lecturas románticas y la pasión por los objetos expuestos al consumo; y, del texto cervantino, aprovechó la construcción del narrador, la difuminación del origen del relato y su desautorización, el cuestionamiento de la literatura como "verdadera historia" y, en general, el rejuego metanarrativo. De hecho, lo que aleja a Galdós del naturalismo es, por un lado, su actitud progresista hacia la mujer y su resistencia a la tradicional misoginia naturalista y, por otro, una aguda conciencia de la literaturidad. Galdós produce un narrador falible astronómicamente lejano de esa útil prosopopeya que Booth llamó "autor implícito", y que crea toda la oportunidad de ironía en *La desheredada*. Al Cide Hamete de Cervantes -con todas sus inseguridades, confusiones y actitudes alevosas hacia sus personajes- le corresponde el conservador y regañón narrador de *La desheredada*.

En un reciente libro sobre literatura y modernidad en España, Stephanie Sieburth<sup>8</sup> comenta algunos de los elementos de la compleja construcción del narrador de *La desheredada*: se siente por encima del nivel de sus personajes y se resiste a aprender de ellos; adopta una actitud disciplinaria hacia Isidora; es portavoz de la "alta cultura" y considera que el mundo que lo rodea es falso, degradado; sobre todo, vive seducido por el deseo de alcanzar la omnisciencia, o, al decir de Peter Brooks en una paráfrasis de Michel Foucault, el pleno control panóptico del cuerpo de Isidora como foco de su mirada y de su obsesiva actividad diegética.<sup>9</sup>

El fracaso del narrador en su "proyecto panóptico" viene de los azares de la modernidad cuya torrencialidad, según Sieburth, le impide abarcar toda la realidad desde un punto de vista único. La entropía de la ciudad moderna desestabiliza al narrador y se manifiesta no sólo en su falta de omnisciencia, sino en lo que Sieburth llama el "carnaval metadiscursivo"<sup>10</sup> de esta novela, es decir, el constituirse como una verdadera antología de

géneros literarios. En el argumento de Sieburth, esta antología remeda las vitrinas ante las cuales Isidora se recrea, su casa atiborrada de objetos heteróclitos, el desfile diario por el Paseo de La Castellana, que contrastan con el esplendor descolorido del Palacio de Aransis.<sup>11</sup> Sieburth interpreta el exceso degradante como una alegoría de la falta de espacio, en la sociedad finisecular, para el artista y su obra. Cuando el narrador fracasa en lograr el control sobre el cuerpo (y la vida) de Isidora, demuestra su incapacidad para producir y controlar una obra de arte en particular (la mujer como objeto artístico) y el arte en general: su producción y diseminación. Éste es un narrador nostálgico, conservador. Claro está, según Sieburth, el proyecto del narrador es el proyecto personal de Galdós como autor ya que esta autora identifica al narrador con Galdós mismo.<sup>12</sup>

Pero, ¿qué tal si, distinto a la propuesta de Sieburth, viésemos aquí *no* el proyecto galdosiano de lamentarse de la denigración del arte y de su eventual prostitución, sino la propuesta dinámica de dilucidar la naturaleza ficticia tanto del proyecto de ennoblecimiento de Isidora como del proyecto del narrador de *sanear; educar y controlar a Isidora*? ¿Y si, al igual que el narrador aplica su mirada quirúrgica a Isidora, estuviera el autor implícito dándole la oportunidad al lector para someter a una incisiva crítica las posturas y los prejuicios del narrador, de ese narrador que se identifica con Augusto Miquis mientras ambos posan de médicos del alma, de higienistas zolcosos? Meditemos en la falta de omnisciencia de este narrador multigenérico y consideremos sus puntos de contacto con los múltiples narradores del Quijote.

*El Quijote* está compuesto por una miríada de textos producidos por narradores, comentaristas, historiadores, traductores, documentos de los anales de La Mancha, lo que dice la *vox populi* y lo que dicen los personajes mismos unos de los otros. Cada una de las voces de esta novela pugna contra la otra, comenta lo que ha dicho o escrito la otra. El texto constituye un caleidoscopio abigarrado por el que se entrevé una sociedad delirante, perdida, junto con el Quijote, por los inacabables meandros de la aventura y la fantasía que son también los polvorientos caminos de La Mancha. Puede resumirse el relato así: la historia de cómo se hilvanan bien que mal los retazos que componen la novela. El narrador cervantino postula una parodia de la tradición rapsódica en la medida en que no produce un texto heroico lineal, como el homérico, sino un texto antiheroico, contradictorio, problemático.

Los contactos entre la actividad del protéico narrador de *La desheredada* y la del coro de narradores del *Quijote* es bastante obvia. Primero que nada, por la constitución del texto novelesco como una *antología de textos*. No es la primera vez que Galdós construye antologías de este tipo: no otra cosa son, por ejemplo, las primeras series de *Episodios Nacionales* y *La novela en el tranvía*.<sup>13</sup> En *La desheredada* prácticamente cada capítulo pertenece a un género discursivo diferente y, por lo tanto, siguiendo el

concepto de género literario que proponen tanto Bajtín como Derrida, al tener diferente ley, cada género tiene diferente narrador inmerso en una pragmática discursiva también diferente.<sup>14</sup> Es así que tenemos sermones, pequeños melodramas teatrales, confesiones, monólogos (interiores y dramáticos); episodios de capa y espada *à la Dumas*; episodios de novela histórico-sentimental; piezas del realismo balzaciano; capítulos flaubertianos; pasajes zolescos; comentarios filosóficos, glosas, etc. A la enciclopedia de la estupidez humana que propuso Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*, corresponde la enciclopedia galdosiana de los géneros de siglo XIX en los que los *enfants du siècle* expresaron su imaginario, es decir, sus locuras y estupideces.

Del mismo modo que cada narrador del *Quijote* produce su propia actividad hermenéutica sobre las andanzas de los protagonistas, el narrador de *La desheredada* especula sobre la vida de Isidora a base de los clichés al uso sobre la mujer como género (sexual) social, biológico y filosófico, y se expresa mediante los géneros literarios que promueven estos clichés.<sup>15</sup> El choque constante entre la trama y su interpretación resalta, en el *Quijote*, la precariedad del estatuto ontológico de los enunciados porque los narradores se desbancan unos a otros. En *La desheredada*, la incapacidad del narrador para producir interpretaciones coherentes de la trama provoca que el lector cuestione la construcción del sujeto femenino en la España de finales del XIX<sup>16</sup> y le invita a desconstruir el estatuto predominantemente ficticio de los elementos que componen a la mujer como persona social y personaje literario. Distinto a la conclusión de algunas galdosistas recientes, propongo que la estructura del texto galdosiano parece indicar que Galdós-autor no compartía, que incluso repudiaba, las ideas misóginas al uso sobre la mujer.

De hecho, la estructura irónica del texto galdosiano insiste en que la bella cautiva de las formas sociales, la esclava de los preceptos religiosos y la presa del consumismo desatado en las formas tentadoras de la moda, no sólo está atrapada en el hogar<sup>17</sup> bajo la implacable mirada paterna, sino en la cárcel hermenéutica que constituye la novela realista misma, bajo la mirada carcelaria del narrador. Me pregunto yo, ¿hay mejor manera de minar las ideologías al uso sobre la mujer que deconstruyéndolas mediante la erosión de la confiabilidad de un narrador conservador, de modo que sus propuestas de higiene y moral femeninas terminen percibiéndose tan ficticias como las fantasías de nobleza de la propia Isidora? ¿Qué mejor forma de cuestionar la representación tradicional de la mujer que enfile los cañones hacia la novela: ese género literario que ha inventado a la mujer como sujeto del relato de la construcción de una identidad que se basa en la ambición, la ninfomanía, la neurastenia, el apetito por lo superficial, y una aguda proclividad al egoísmo y el engaño?<sup>15</sup>

Recordemos una de las líneas más estremecedoras de Isidora: “¡Yo he leído mi propia historia tantas veces!”.<sup>9</sup> Se refiere al relato de la princesa

expósita y luego restituida a su palacio, relato de acuerdo al cual ella proyecta su existencia. También el narrador ha leído muchas veces la historia de Isidora: pero para él es la historia de la cortesana Esther Gobseck, la historia del apetito de lujo de la adúltera Emma Bovary, del deseo de ser la mujer más excitante de Madrid como Naná lo quería ser de París.<sup>20</sup> Es la historia de la *Flamenca Citherea* ante la cual terminaría exclamando el narrador, como exclamó el narrador al final de la novela de Zola: "Vénus se décomposait".<sup>21</sup> Tanto el relato romántico sobre Isidora de Aransis como el relato de corte zolesco sobre la Venus flamenca<sup>22</sup> son, parece decirnos Galdós, simple y llanamente, *relatos*. Lo que algunos estudiosos ven como ambigüedades nativas al personaje de Isidora son la pugna de los dos relatos sobre su cuerpo: el relato de Isidora misma, que la hala hacia arriba, y el del narrador, que la hunde en el lodo zolesco de la gran ciudad decimonónica. La ambigüedad es más obvia en los pasajes en estilo indirecto libre porque en ellos se entrelazan -en primera y tercera persona narrativas- estos dos relatos con sus respectivas intenciones que, en el fondo, son irreconciliables.<sup>23</sup>

La falibilidad del narrador se aprecia no solamente en la inestabilidad genérica y formal de su enunciado, sino en la restricción de su campo visual. Si bien podemos hablar de Isidora y Emma Bovary como Quijotes femeninos, hay que ver cómo el cambio de género biológico y social del personaje afecta el orden narratológico y semántico del texto en el que se inserta. Si bien Don Quijote y Sancho podían lanzarse a la aventura, ni las "perfectas casadas" podían abandonar la casa del marido, ni las "castas doncellas" el hogar paterno. Baste recordar la galería de mujeres prófugas y perdidas, de cuestionada honradez, que recorren las *Novelas ejemplares* de Cervantes o las de María de Zayas. El siglo XVIII conservó esta polaridad inamovible de la mujer encerrada o deshonorada: no otra es la historia de la pobre Clarissa Harlowe de Richardson, no otra es la tragedia de Mariana en la novela homónima de Marivaux, no otra es la tribulación que termina causando la muerte de Julie, la nueva Heloísa de Rousseau. Nos lo recuerda Jovellanos en su «Elogio a Carlos III»: "el puesto de la mujer está en el hogar y su aportación a la patria es solventarla criando sus futuros héroes y dirigentes".<sup>24</sup>

De ahí el problema de construir un *Bildungsroman* femenino. Si bien tanto Augusto Miquis como Isidora Rufete son provincianos manchegos que vienen a la ciudad a "buscar suerte", a hacerse de fortuna, la historia de Miquis sigue el proceso de educación del héroe quien, a diferencia de los provincianos del primer momento realista, puede triunfar en la ciudad sin prostituirse. Isidora, en cambio, es provinciana en muchos sentidos: es mujer y, por lo tanto, está fuera del circuito del poder que definen los hombres a los cuales somete su vida y su albedrío; por ser mujer en la novela realista-naturalista, está sometida a la tiranía de la mirada narratorial masculina, y no tiene acceso a la configuración de su propia historia; es pobre, y esta ubicación de clase la define como fuera del circuito del po-

der adquisitivo; vive en barrios marginados, que son pequeñas provincias dentro de la urbe madrileña; además, es de la Mancha, que no sólo es una provincia, sino que, en la mitología literaria, está fuera del circuito dominante del "realismo" porque representa lo irreal, el sueño, el ideal. El proceso de reclamo del marquesado -que no es otra cosa que el relato del intento de Isidora de ir de la periferia hacia el centro- dramatiza de forma aguda todas estas marginaciones de la protagonista femenina. Como podemos ver, la mujer -ser marginado por excelencia- tiene pocas opciones de supervivencia en la ciudad. Como advierte Tristana, se puede ser esposa, actriz o prostituta. Isidora trata de ser esposa del Marqués de Saldeoro y vive su reclamo al "trono" Aransis como una obra de teatro. Por supuesto, acaba prostituta al fracasar en sus pretensiones anteriores. El *Bildungs* femenino es, con alguna que otra excepción como la Esther Summerson de *Bleak House*, la bitácora de una caída.

No debe, pues, extrañarnos que, en su *Bildungsroman*, el provinciano pero educado Miquis termine siendo aceptado en los grandes salones de Madrid, al igual que el urbano aunque no educado Joaquín Pez, y hasta Melchor Relimpio, el rey mago de las finanzas turbias. Incluso Juan Bou, el "oso torcaz", llega a Madrid y encuentra fortuna. Lo que tienen en común estos personajes es que son hombres. Isidora no. Por eso es necesario leer la moraleja final<sup>25</sup> con ironía. Esta moraleja, que culmina la actividad hermenéutica del narrador que narra el relato de la mujer prostituible, no toma en cuenta que el triunfo social en Madrid es arbitrario y que, en todo caso, sólo está al alcance de los hombres. Las mujeres, aunque tengan su escalera, sólo podrán aspirar a una vida decorosa bajo el ala protectora de un marido que estará siempre encima de ellas, en todos los sentidos. La moraleja es obvia, *pero no es verdadera*. Al leer el relato que es Isidora, el narrador ha sido un mal hermeneuta.

Las salidas quijotescas de Isidora a la aventura, sean a lugares fuera de Madrid, donde hace estragos por su belleza, sean en Madrid a la caza de nuevos o viejos amantes, son también salidas del discurso narrativo, instancias en que el narrador literalmente la pierde de vista. Su última salida del discurso para despeñarse en el abismo de la prostitución signa su desaparición de la novela. Sea hacia arriba (Isidora como misteriosa aristócrata en Santander), sea hacia abajo (Isidora como amante de Joaquín Pez, de Botín o de Gaitica, o sea para exhibir su belleza en las fiestas de San Isidro), las aventuras de la mujer fuera de la mirada paterna del narrador están omitidas de la narración, lo que provoca que el narrador se despache con la cuchara grande de la recriminación moralista que no tolera su falta de control sobre el cuerpo de la protagonista.

Estas restricciones de campo visual que nos permiten penetrar en el juego de planos narrativos en *La desheredada* y desconstruir la ideología opresiva y antifeminista prevaleciente en el último cuarto de siglo y presentada en el relato del narrador, son la marca principal de la conciencia

literaria de Galdós-autor, de su crítica ante los grandes relatos sociales decimonónicos sobre la mujer. No es raro que los espejos en los que se mira Isidora vayan perdiendo su azogue. Estos espejos no desempeñan aquí el papel que tuvieron en la pintura europea al óleo (significar la vanidad de la mujer que se observa a sí misma como espectáculo, como en algunos famosos cuadros de, por ejemplo, Tiziano, Lucas Cranach y Velázquez), variante de lo cual desempeñan en *Madame Bovary* (permitirle a la protagonista verificar qué tal ejecuta su papel de “adúltera lírica” o de bella suicida, entre muchos otros). En *La desheredada*, el espejo no nos habla de Isidora, sino del narrador, y alude al espejo stendhaliano que reflejaba los caminos que recorría y que constituyó la primera teoría de la novela realista. A fines de siglo, ese espejo se ha empañado: para Galdós parece ser que la teoría de la novela como reflejo no es una opción discursiva viable. La erosión del realismo y de su narrador confiable como instrumentos para elaborar una hermenéutica de lo social y lo psicológico será el proyecto que ocupe a Galdós con cada vez mayor conciencia.<sup>26</sup> Es decir, habría que especular si el proyecto literario de Galdós es, en verdad, realista. Yo sospecho que no.

Propongo que Galdós se va a alejar del realismo por la incapacidad de dicho canon para “reflejar” aquello que más le interesa: no tanto “cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase (media)”,<sup>27</sup> sino las fronteras entre lo hegemónico y lo marginal, las áreas grises, de bordes confusos y esfumados, de la sociedad del espectáculo en que se convirtió España en la periferia de la Revolución Septembrina, y en la urbe madrileña que, en su momento, crecía desmesuradamente sin haber dado tiempo a que se produjeran los códigos de interpretación para poder domesticar la nueva vivencia urbana.

Galdós centró la fuerza de su discurso en la discusión narrativa de los marginados -mujeres como Isidora, Amparo, Fortunata; niños como el pequeño Cadalso, Felipín Centeno o Mariano Rufete; ancianos como Villaamil; obsesos como Torquemada... abundancia de cesantes, religiosos, visionarios- que la novela realista (construida, como sabemos, sobre el andamiaje del melodrama y el folletín<sup>28</sup>) ya había hipercodificado hasta llegar a una tipificación tal que no permitía flexibilidad alguna para el escritor construir un texto “auténtico”, “verdaderamente realista”. Los relatos hegemónicos sobre estos marginados frenaban su impulso de observación y puesta en discurso de los mismos.

Precisamente por su conciencia de estar trabajando sobre (aunque no desde) los márgenes, Galdós comenzó a labrar sus textos a contrapelo del proyecto realista sin proponer asertivamente un proyecto alternativo. Es decir, a lo largo de su obra de clara estirpe cervantina, Galdós propuso, cada vez con más ahínco, la desconstrucción del canon realista como proyecto novelesco sin dejar de echar mano del canon mismo. Su discurso, pues, se volvió “barroco” en el sentido en que Eugenio d’Ors utiliza el término,

como figura bicéntrica, como tensión constante entre dos focos excluyentes de igual fuerza<sup>29</sup> sin solución de continuidad y sin esperanza de quietud o reconciliación consoladora, es decir, sin “moraleja” final. Al hablar del tenso matrimonio galdosiano entre el realismo y la literaturidad, habría que citar el final de *Tristana*: “¿Eran felices uno y otra? Tal vez”.

La marca de la literaturidad y la crítica de la novela realista como espejo de la sociedad van a sufrir un apocamiento dramático en manos del principal de los noventayochistas: Miguel de Unamuno. Varios elementos jalonan mi texto: primero que nada, el desprecio paternalista de Unamuno por la obra de Galdós:

El mundo social que (Galdós) nos deja eternizado es el de la Restauración y la Regencia, un mundo de una pobreza intelectual y moral que pone espanto. Galdós no sintió lo que llamamos cuestión social... de la obra novelesca galdosiana se puede extraer alguna psicología elemental y poquísimamente complicada, (pero) será difícil extraer sociología de ella... (Su mundo) es un mundo sin pasiones ni acciones, que se deja vivir, pero que no hace la vida.<sup>30</sup>

Por otro lado, la insistencia en la torpeza y chatura estilísticas de Galdós *vis à vis* la de los escritores de nuevo cuño.<sup>31</sup> Curiosamente, el autor de *Niebla*, que en esa obra parece deleitarse jocosamente en el rejuego metanarrativo, se nos presenta, luego de una lectura desapasionada, como un romántico tradicional<sup>32</sup> que se resiste a la artificialidad literaria, a la literaturidad. De ahí, su peculiar actitud hacia Cervantes.

Si bien Galdós se lanza a la aventura metanarrativa cervantina y aprende en el camino no sólo las técnicas de construcción novelesca, sino también las de la desconstrucción genérica e ideológica mediante la relativización del proceso de enunciación del relato, Unamuno, al enfrentarse a Cervantes, elimina precisamente lo que distingue la estructura del *Quijote* y que fue pasto suculento de imitadores como Henry Fielding, Lawrence Sterne, Denis Diderot, el Padre Isla y Galdós mismo, entre muchos otros. Para estos autores, escribir “in the manner of Cervantes”, como escribió Fielding su *Joseph Andrews*, era, precisamente, emprender el cuestionamiento de los géneros y del estatuto mismo de la relación entre la literatura y la realidad. Otro es el caso de Miguel de Unamuno al elaborar su extenso comentario *Vida de Don Quijote y Sancho (1905)*.

Gérard Genette, al comentar la relación entre el hipotexto y el hipertexto, observa que cambiar las avenidas interpretativas de una obra puede violentar su pragmática discursiva.<sup>33</sup> El acto unamuniano de violencia textual es curioso. Pretendiendo redactar un *comentario* a la obra de Cervantes, en el que sigue puntualmente los sucesos de la trama principal, y alegando la primacía del lector sobre el autor del texto, Unamuno decide substituir los historiadores cervantinos porque los encuentra irónicos y crueles,



pedantes, malos aspirantes a literatos, e incluso intima que Cervantes era un escritor mediocre, inferior en visión a sus propios personajes. Al convertirse en narrador de la vida de don Quijote y Sancho, Unamuno *corrige* los, según él, terribles errores hermenéuticos del texto cervantino para liberar a los personajes de un secuestro literario, formalista, alegadamente asfixiante. Es decir, la péñola cervantina sólo para la cual nació don Quijote, resulta ser ahora la péñola del comentarista unamuniano como tiránico lector.<sup>34</sup>

En *Vida de don Quijote y Sancho*, Unamuno elimina precisamente todo aquello que, en el texto cervantino, rezuma a metanarración, o que pone en entredicho la autoridad y hasta la verdadera existencia del autor. Unamuno da al traste con las marcas de la genialidad cervantina al construir, mediante su comentario, una hagiografía en la cual van a dilucidarse de nuevo las inquietudes románticas de la búsqueda de la autenticidad del texto, del texto como revelación puntual y sincera del alma del escritor. Unamuno sigue la vena de Friedrich Schlegel quien, luego de mencionar a Cervantes y a Shakespeare como genios románticos, expresa: "... éste es el comienzo de toda poesía, abolir el funcionamiento y las leyes de la razón que piensa razonablemente, y trasladarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía".<sup>35</sup>

Para los románticos, la alusión a los mecanismos literarios aleja el texto de lo "auténticamente humano". El escritor empeñado en manifestar la literaturidad erige un muro entre la figura del autor y su lector, rompe la empatía que debe conformar este vínculo de coautoría que fundaría una comunidad utópica en la que el autor diga y el lector escuche, es decir, acate.<sup>36</sup> Unamuno, al querer producir el texto pasional de la autenticidad, asumirá para sí la figura heroica que propuso Thomas Carlyle en 1841: en el mundo moderno, el hombre de letras debe ser el líder de su comunidad, el maestro, el vate, el profeta, el rey, es decir, dios.<sup>37</sup> El modelo de este hombre de letras es Jean-Jacques Rousseau, cuyas *Confesiones* -recordemos aquello de "escribo no todo lo que viví, sino todo lo que sentí"- guían la construcción del sujeto narrativo y las principales polémicas autoriales de *cómo se hace una novela*, cuyo texto unamuniano recalca y fortifica las diatribas antiliterarias expuestas en *Vida de Don Quijote y Sancho*. La ceguera de Unamuno ante la retoricidad de su propio texto no le permite percatarse de un hecho irrefutable: Cervantes aportó un género literario, con puntuales instrucciones para su construcción y desconstrucción, y no solamente un par de personajes a la mitología literaria. Si acaso, la literaturidad, al verse amenazado en su existencia misma y en su autoridad como autor, produce en Unamuno una horrorosa angustia de la ficción.<sup>38</sup>

Donde Cervantes y Galdós atisbaron la necesidad impostergable de cuestionar las estructuras opresoras de la autoridad ideológica hecha letra, libro sagrado; donde estos autores se decidieron a proclamar la ficcionalidad

de sus textos y su propia falibilidad como autores, Unamuno decidió agarrarse con uñas y dientes al papel de escritor ávido de mantener en su lector una clara conciencia de su existencia como autor, como origen del enunciado, como persona viva que habla al oído y al alma, como autoridad pura (“ujier a la entrada de España”, se llamó a sí mismo en *Cómo se hace una novela*). No es de extrañar, pues, que Unamuno no haya podido fijarse en la obra de Galdós, de la cual llega a comentar que describe una sociedad “libre de dejos cervantinos”.<sup>39</sup>

Los conceptos literarios unamunianos fundan un texto que apela al discurso como verdad, la carne hecha verbo. Su actitud hacia el estatuto de la literatura como representación, si no fuera tan feroz, habría que clasificarla bajo las distinciones de Schiller, en su texto *Poesía ingenua, poesía sentimental*, como texto ideal del primer *romanticismo europeo*. *Niebla*, con todo el interés que puede suscitar como juego *metanarrativo*, no deja de ser un grito desgarrador del autor que se aterra de que alguien le robe el control de su creación, aunque él, Unamuno, estuvo dispuesto a robarlo a Cervantes mediante su comentario *Vida de Don Quijote y Sancho. El ladrón juzga por su condición*.

Hay restricciones de campo y restricciones de campo. Unas, las que propone Galdós, arrojan buena luz sobre el carácter ficticio, endeble, transformable de los relatos sociales (incluyendo la literatura), porque resultan ser aperturas de campo para el lector y estímulos para una lectura crítica de los imaginarios culturales. Pertenecen a la prole cervantina y forman cadena con piezas vanguardistas como *En busca del tiempo perdido*, *Ulysses*, *La muerte de Virgilio*, *Mientras agonizo*, *Cien años de soledad*, *Si en una noche de invierno un viajero...*, “Pierre Menard, autor del Quijote”, entre otras obras del nutrido catálogo de la literatura hipertextual contemporánea. Otras restricciones -como las que propone Unamuno- reproducen puntualmente las estructuras de poder: son las que proponen el discurso del autor como verdad, las que terminan aceptando los relatos sociales conservadores como verdad las que fuerzan al lector a “estar de acuerdo”. Ante la encrucijada de la literaturidad, Unamuno optó por buscar ruidoso refugio en las pasadas glorias del genio romántico. Galdós, con sutil ironía, entró por la puerta ancha del Siglo Veinte.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Recordemos aquello de "Un roman c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin", lema atribuido a Saint-Réal, que figura como epígrafe de uno de los capítulos de *Le rouge et le noir*, de Stendhal.
- <sup>2</sup> PIKE, B., *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- <sup>3</sup> BERNHEIMER, C., *Figures of Ill-Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, especialmente el capítulo 1. Ver también EPSTEIN NORD, D., *Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, especialmente el capítulo tres, "Vitiated Air" The Polluted City and Female Sexuality in *Dombey and Son* and *Bleak House*, pp.81-111.
- <sup>4</sup> ZOLA, E., «La novela experimental», *El naturalismo*, Selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Traducción de Jaume Fuster, Ediciones Península, Barcelona, 1972, pp.29-69.
- <sup>5</sup> A lo largo de *Bouvard et Pécuchet*, los protagonistas ponen a prueba una serie de disciplinas y teorías sobre diferentes aspectos de la vida, la ciencia, la literatura, etc., cuyas disciplinas y teorías constituían el estado de la cuestión en la segunda mitad del siglo XIX, y que Flaubert recopiló con el cuidado de un botanista para escribir su novela. Bouvard y Pécuchet fracasan todas las veces al ponerlas en práctica. La escena final de la novela, registrada en forma de bosquejo, presenta a los protagonistas, papel y pluma en mano, encorvados sobre sus escritorios de amanuenses, en el proceso de devolverle al papel lo que en su origen fue papel, ficción, literatura: todas las teorías de la conducta humana y de las ciencias naturales, toda la producción cultural, literaria, etc. FLAUBERT, G., *Bouvard et Pécuchet. Oeuvres*, Vol. II, Bibliothèque de La Pléiade, París, 1959, p.987.
- <sup>6</sup> Habría que añadir la existencia de contactos discursivos como el uso extraordinariamente maduro que hace Galdós del estilo indirecto libre flaubertiano y la fascinación temática por la fantasía femenina como el mundo del consumo desbocado que da a Galdós la oportunidad de laborar con lo que se ha llamado "efecto de realidad". Sobre este tópico, ver BARTHES, R., «L'Effet de réel», *Communications I*, París, Tel Quel, 1968; y sobre Galdós y el "efecto de realidad", ver GOLD, H., «Small Talk: Toward a Poetics of Detail in Galdós», *Revista Hispánica Moderna*, Vol 76, Núm. 1, junio 1994, pp.30-46.
- <sup>7</sup> LEVIN, H., «The Female Quixote», en B. F. Bart, ed. *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*, New York, New York University Press, 1966, pp.106-131. Hay traducción española: LEVIN, H., "El Quijote femenino", *El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, Editorial Laia, Barcelona, 1974, pp.303-332.
- <sup>8</sup> "Modernity and Narration in *La desheredada*". *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, Duke University Press, Durham, 1994, pp.46-49.
- <sup>9</sup> BROOKS, P., «The Body in the Field of Vision», *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp.105-106. Brooks se basa en FOUCAULT, M., "El panoptismo". *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, México, 1996, pp.199-230. Sieburth no hace referencia alguna a Brooks o a Foucault.
- <sup>10</sup> SIEBURTH, «Separate and Unequal: Literature's Polemic against Mass Culture in *La desheredada*», *Op.Cit.*, p.52.

<sup>11</sup> Recordemos los pasajes correspondientes en *Madame Bovary*: la tienda de Lhereux, la casa de Emma y los Comicios Agrícolas, que contrastan, a su vez, con La Vaubyessard. FLAUBERT, G., *Madame Bovary. Moeurs de province*, Garnier Frères, París, 1961; vale recordar que Flaubert recoge “costumbres de provincia”, así como Galdós relata el encuentro fatal de una provinciana con el lujo de las clases pudientes de Madrid. Isidora es provinciana en más de un sentido, como se verá más adelante.

<sup>12</sup> SIEBURTH, *op.cit.*, p.57.

<sup>13</sup> Aquí habría que recordar el concepto bajtiniano de la novela como utopía dialógica, como conversación intergenérica. Curiosamente, en *La novela en el tranvía*, Galdós parece proponer cuáles son los materiales para construir una narración y en cierto sentido se adelanta al crítico ruso al considerar como “géneros” el chisme, los distintos tipos (registros) de conversación oral, la gestualidad muda, además de la novela sentimental y la novela folletinesca, que se van montando al “tranvía” mientras el mismo atraviesa el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. Citemos a Bajtín:

En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos. Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos.

BAJTIN, M., «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Bubovna, Siglo XXI Editores, México, 1982, p.254.

Claro está, a diferencia de Bajtín, Galdós no cree en la utopía dialógica, sino que utiliza la hipersaturación intergenérica de su texto narrativo como una especie de alegoría de las pugnas sociales y los puntos neurálgicos sociopolíticos entre los cuales parece no haber reconciliación posible. Galdós, posiblemente con plena conciencia de lo que hace, crea un texto-como-aparato-crítico, una obra explosiva, “abierta”. No es raro que la caída social y moral de Isidora Rufete no sólo se manifieste en su vestimenta progresivamente harapienta o en el desgaste creciente de sus botas, sino, y sobre todo, en su lenguaje cada vez menos aristocrático, cada vez más soez -y esto ya lo ha señalado magistralmente GILMAN, S., en la sección titulada “Novel and Speech” del capítulo sobre *La desheredada* en su excelente libro *Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1887*, Princeton University Press, Princeton, 1981, pp.94-102, especialmente p.97-. La caída social se marca por el uso que hace el personaje de géneros discursivos y registros lingüísticos cada vez menos prestigiosos. Vale recordar que Bajtín, en su ensayo citado, advierte sobre la “falta de individualidad” de estos géneros discursivos más orales y ve una relación marcada entre el “estilo” del enunciado y otros elementos de la comunicación (que la teoría pragmática más reciente relacionaría con la “situacionalidad” de los actos de habla o *speech acts*):

El estilo está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación discursiva (los oyentes, los lectores, el discurso ajeno, etc.). BAJTÍN, *ibíd.*, p.252.

Al adjudicarle a Isidora los géneros discursivos de la gente de baja estofa, Galdós-autor no sólo se refiere al caso particular de la muchacha-que-deviene-prostituta, sino a su progresiva caída desde el mundo de los individuos (el mundo de la aristocracia que utiliza un lenguaje pretendidamente singular, personal) hacia el mundo de la masa en el que prima el lenguaje formuláico de los dichos, refranes y otras “prostituciones” idiomáticas. Esto lo comprenderemos mejor si comparamos esta caída lingüística de Isidora con la fabricación de un lenguaje íntimo que emprenden Tristana y Horacio en su romance en el taller de pintura, y sobre todo en las cartas que Tristana le envía a Horacio. Tristana desea vivir un romance novelesco (como “Paquita de Rímini”) e intuye que para singularizar su existencia debe personalizar su lenguaje y sacarlo de lo “vulgar”. PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

Obviamente, Galdós constantemente se refiere a la naturaleza esencialmente formuláica de *todos los géneros discursivos*, independientemente de su prestigio, y también en este punto va más allá que Bajtín, quien reconoce en los llamados “géneros secundarios” (literarios, científicos, periodísticos) una mayor voluntad de crear un “estilo individual”. Baste con recordar la abundancia de clichés en el capítulo de *La desheredada* que narra la visita de la marquesa de Aransis a la habitación de su hija desaparecida (novela sentimental); el “¡Cursilona!” que le grita Joaquín Pez a Isidora por resistirse a sus requerimientos sexuales (realismo); la exageración gestual en los monólogos de Pez en el momento en que decide suicidarse (melodrama); y los clichés científico-sociales que utiliza Miquis para “recetar” a Isidora (naturalismo).

- <sup>14</sup> BAJTÍN, *op.cit.*; DERRIDA, J., «The Law of Genre», *Acts of Literature*, Traducido por Allan Bass, Chicago University Press, Chicago, 1985.
- <sup>15</sup> Recordemos la relación que establece Bajtín -y que ya hemos citado- entre ciertos núcleos temáticos y ciertos géneros discursivos. Ver también TOMACHEVSKI, B., «Temática», en TODOROV, T., ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducido por Ana María Nethol, Siglo XXI Editores, México, 1976, pp.199-232.
- <sup>16</sup> Cuya documentación estudian minuciosamente ALDARACA, B., *El Ángel del Hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991; ANDREU, A., *Galdós y la literatura popular*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982; y JAGOE, K., *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- <sup>17</sup> ARMSTRONG, N., *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford University Press, New York, 1987.
- <sup>18</sup> Todas estas características de lo femenino señalan hacia la mujer como un sujeto psicológico-biológico inestable, negativo, potencialmente desequilibrado, entregado al vuelo febril de la imaginación a la vez que a los apetitos carnales desordenados. Es el tipo de imagen que el narrador nos da de Isidora en el capítulo 11 de *La desheredada*, titulado “Insomnio número cincuenta y tantos”. PÉREZ GALDÓS, B., *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p.163. Ver, sobre la “locura femenina” durante el siglo XIX, SHOWALTER, E., *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*, Penguin Books, London, 1987. También, FELMAN, S., *Writing and Madness (Literature/Philosophy /Psychoanalysis)*, EVANS, M. N., and FELMAN, S., trads. Ithaca, Cornell University Press, 1985, pp.59-118.
- <sup>19</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *La desheredada. Op.Cit.*, p.116.
- <sup>20</sup> Son personajes femeninos de, respectivamente, BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*; FLAUBERT, *Madame Bovary*; y ZOLA, *Nana*.
- <sup>21</sup> ZOLA, E., *Nana*, Le Livre de Poche, París, 1969, pp.440.
- <sup>22</sup> La obra de vaudeville en la que actúa y canta Nana se titula *Blonde Vénus*. A la blonda Venus zolesca corresponde la morena Venus galdosiana.

<sup>23</sup> En su seminal ensayo *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p.446, Diane Urey explora la construcción de Isidora mediante la ironía textual que se establece entre la protagonista y lo que ella piensa de sí misma, y aquello que piensan de ella el narrador, los demás personajes y el lector. Urey considera al narrador como una voz neutral autorial que goza de la plena confianza y empatía del lector (del *narratario*). Parte de la ironía se encuentra, según Urey, en el juego que establece el texto de modo que el lector (el *narratario*) vaya de una simpatía con los tópicos folletinescos que configuran el personaje de Isidora, hacia el darse cuenta de su “misreading” o mala lectura de los hechos narrados, al igual que Isidora comienza siendo, según Urey, una “misreader of fiction” (p.6) hasta darse cuenta de su error ante la contundencia de los hechos expuestos por Miquis y el abogado de los Aransis. Este juego se pone en evidencia especialmente en los pasajes en estilo indirecto libre y, según Urey, es lo que permite indagar en el proceso de construcción y destrucción diegética del personaje de Isidora.

Ahora bien, la ambigüedad textual que acertadamente detecta Urey no exime al narrador, quien ni es neutral (siempre tiene un tono condenatorio y misógino, como ya he señalado), ni es omnisciente. Esta ambigüedad incluso nos obliga a trazar una línea divisoria entre el lector y el *narratario* del texto. Es cierto que entre el *narratario* y el narrador hay plena empatía, pero es precisamente la empatía que se funda en los prejuicios y en la injusticia social hacia la mujer. Después de todo, Isidora es una víctima golpeada y pisoteada constantemente por el mundo y las expectativas masculinas que la han llevado al reclamo de nobleza que la empuja constantemente hacia el abismo, victimización ante la cual son ciegos tanto el narrador como el *narratario*. Pero hay que ver que Galdós no sólo somete a crítica las ilusiones de Isidora, sino la misoginia del narrador mismo como representante de la sociedad y del *narratario*. El lector verdaderamente avisado debe superar la empatía del *narratario* y leer esta doble ironía, esta doble denuncia del cliché social. Como ya he mencionado, la incoherencia de la moraleja con la trama apunta a cuán mal parado queda el narrador al final de la novela. Urey ha visto correctamente que, en Isidora, Galdós critica la ilusión folletinesca, pero no ha visto que, en el narrador, Galdós somete a una acerba crítica la *ilusión* naturalista.

<sup>24</sup> JOVELLANOS, G. M. de, «Elogio a Carlos III», *Obras en prosa*. José Caso González, ed., Editorial Castalia, Madrid, 1987, pp.192-193.

<sup>25</sup> “Capítulo 37. *Moraleja*. Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera”. *La desheredada*, *op.cit.*, p.483.

<sup>26</sup> Esta deconstrucción del realismo, que ya había comenzado en obras como *La novela en el tranvía* y *La sombra*, tendrá su apoteosis en *Misericordia*.

<sup>27</sup> PÉREZ GALDÓS, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Ensayos de crítica literaria*, Laureano Bonet, Ediciones Península, Barcelona, 1972, p.122.

<sup>28</sup> ROMERO TOBAR, L., *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Barcelona, Fundación Juan March y Ariel, 1976; FERRERAS, J. I., *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972; BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976, 1995.

<sup>29</sup> D’ORS, E., *Lo barroco*, Tecnos, Madrid, 1993.

<sup>30</sup> UNAMUNO, M. de, «La sociedad galdosiana», *De esto y de aquello: Escritos no recogidos en libro*, Tomo I, Manuel García Blanco, ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p.354.

<sup>31</sup> “Y la lengua de Galdós -que es su obra de arte suprema- fluye pausada, maciza, vasta, compacta, sin cataratas ni rompientes, sin remolinos, sin remansos... Sobre este río no

hay tormentas, y bajo de él no hay temblores de tierra como ocurre en el río tempestuoso de Dostoyusqui". UNAMUNO, M. de, «Galdós en 1901», *De esto y de aquello: Escritos no recogidos en libro*, Tomo 1, Manuel García Blanco, ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p.358.

<sup>32</sup>Vale notar que las obras galdosianas que Unamuno prefería eran, precisamente, las que pertenecen al realismo romántico como novelas de tesis: *Gloria*, *La familia de León Roch* y *Doña Perfecta*. Dice Unamuno en 1920: "Los personajes de Doña Perfecta son aún algo que nos llega al corazón; los de sus últimas novelas, no. Y es que había dado en ser realista, y la realidad que tenía delante era muy triste realidad, una realidad anémica y fofa. La vida pasional, palpitante, profunda de España había que buscarla donde la halló Pereda, en *Sotileza*, o Blasco Ibáñez en *La barraca*, en las naturalezas bravías y elementales del pueblo, del mar o del campo. ¡Pero la España de Torquemada!" «Nuestra impresión de Galdós». *De esto y aquello: Escritos no recogidos en libro*, Tomo 1, Manuel García Blanco, ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p.361.

<sup>33</sup> GENETTE, G., *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982, pp.449-457.

<sup>34</sup> Dice Unamuno al final de *Vida de Don Quijote y Sancho*: "Para mí sólo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, hace decir el historiador a su pluma. Yo digo que para que Cervantes contara su vida y yo la explicara y comentara nacieron Don Quijote y Sancho, Cervantes nació para contarla y para explicarla y comentarla nació yo..." *Vida de Don Quijote y Sancho*. Alberto Navarro, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, pp.527-528.

<sup>35</sup> SCHLEGEL, F., «Alocución sobre la mitología», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, antología y edición de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1994, p.203.

<sup>36</sup> Dice Unamuno en *Cómo se hace una novela*, al reaccionar a unos comentarios de Azorín: "Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma organismo y no mecanismo. Y no me sirve levantar la tapa del reloj (para ver el mecanismo de la novela, según Azorín). Ante todo porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tapa, y luego, porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes, calientes de sangre... el novelista no tiene que levantar nada para que el lector sienta la palpitación de las entrañas del organismo vivo de la novela, que son las entrañas mismas del novelista, del autor. Y las del lector identificado con él por la lectura... (Los novelistas no son relojeros) los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas. Y si se ponen a hacer un diario de cómo las han hecho es para descubrirse a sí mismos... el novelista que cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea, cómo se hace un hombre. Y muestra sus entrañas humanas, eternas y universales, sin tener que levantar alguna tapa de reloj... ¿Para qué se hace un novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector se salvarán ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose, se eternizan". *Cómo se hace una novela*, Editonal Alba, Buenos Aires, 1927, pp.147-158.

<sup>37</sup> CARLYLE, A., "(T)his same Man-of-Letters Hero must be regarded as our most important modern person. He, such as he may be, is the soul of all. What he teaches, the whole world will do and make. The world's manner of dealing with him is the most significant feature of the world's general position. Looking well at his life, we may get a glance, as deep as is readily possible for us, into the life of those singular centuries which have produced him, in which we ourselves live and work". CARLYLE, T., «The Hero Man of Letters: Johnson, Rousseau, Burns», *On Heroes, Heroworship and the Heroic in History*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1966, p.155.

<sup>38</sup> Si bien Unamuno crítica a Galdós porque sus personajes "cuando quieren ser rebeldes no pueden, a pesar de todos sus esfuerzos por rebelarse", ve aquí al pobre Augusto Pérez tratando de sobrevivir la tiranía narratorial y sucumbiendo a una indigestión ma-

siva. Unamuno no sólo mata a Agosto: lo humilla. Así, se preserva su autoridad indiscutible como autor. UNAMUNO, M. de, *Niebla*, Editorial Cátedra, Madrid, 1994.

<sup>39</sup> UNAMUNO, M. de, *De esto y aquello*, *op.cit.*, p.362.