

CIUDADANO DEL TIEMPO: GALDÓS Y LA HISTORIA LITERARIA

Nil Santiañez-Tió

En los últimos años la crítica galdosiana ha experimentado un espectacular avance, tanto por lo que hace al ingente número de trabajos dedicados al estudio del gran novelista canario, como por lo que cumple a las novedosas lecturas propuestas por no pocos de tales trabajos. Esta renovación del galdosismo no se ha visto reflejada, por lo común, en la historiografía literaria. Los historiadores de nuestras letras siguen historiando la obra galdosiana sin apenas considerar, por poner un solo ejemplo, los artículos en que se demuestra la profunda renovación estética inherente a obras como *La Incógnita* (i.e. Tsuchiya, pp.335-56; Vernon, pp.205-19; Weber, pp.57-65; Willem, pp.385-91). Ello no es atribuible, claro está, a la mala fe, ni tampoco a la ignorancia. Pienso que se trata de un problema mucho más complejo, y que tiene que ver con el modelo temporal del que parte la mayoría de los historiadores. Paul Ricoeur sostiene, en su *Temps et récit*, que el modelo temporal del historiador determina el objeto de su estudio o, por decirlo de otro modo, la narración en que tal objeto encuentra explicación. En el campo específico del hispanismo, el modelo temporal predominante ha sido y sigue siendo el lineal de orden biologista. Es decir, la historia literaria moderna se concibe como una sucesión unilineal de autores y generaciones, uno tras otro, en fila india, dotados de un origen, una plenitud y un período de decadencia. Esta pauta temporal biologista dificulta entender el modernismo como un fenómeno transgeneracional de larga duración que excede los límites de la producción literaria de la "gente nueva". Como la novela galdosiana se historia dentro de dicha pauta temporal, se hace difícil absorber la crítica literaria galdosiana reciente, la cual tiende a demostrar los elementos modernistas de la producción narrativa del gran escritor español.

He dividido este trabajo en dos partes. En la primera, esbozo un modelo temporal complejo desde el cual se puedan tener en cuenta las complejidades del fenómeno literario, irreductible a una sucesión unilineal de obras; dicho modelo lo desarrollo y explico con más detalle en un artículo de reciente aparición. En la segunda trataré de mostrar las posibilidades que tal modelo brinda para la historización de la novela galdosiana y, naturalmente, para la integración de las más innovadoras lecturas galdosianas. Quiero subrayar que el propósito de estas páginas no consiste en proponer soluciones, sino más bien en suscitar líneas de pensamiento y debate. Pretender más en tan poco espacio sería tan pretencioso como inoperante.

Un rasgo peculiar de la obra literaria consiste, bien sabido es, en su transtemporalidad, en su vigencia más allá del tiempo histórico en que fue creada. En una misma época conviven obras con distintas edades: en mi estantería de trabajo, la que tengo junto a mi ordenador, por ejemplo, agrupé hace un par de semanas libros tan distintos como *Fortunata y Jacinta*, *Tiempo de Silencio*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *Jacques le Fataliste* y las *Obras completas* de Cervantes. La constatación de este fenómeno llevó a T. S. Eliot a pensar en la ahistoricidad esencial de la literatura, en un *simultaneous order* de los textos. De ahí que los modelos lineales de temporalidad sean insuficientes para estudiar la historia literaria. Es insuficiente historiar la novela galdosiana siguiendo la sucesión de sus novelas a lo largo del tiempo, tal como hizo Montesinos en su magistral libro sobre Galdós o Gustavo Correa en su trabajo sobre el simbolismo religioso en las novelas del autor canario. Los acontecimientos literarios no se presentan sólo en una sucesión cronológica, sino también en una coexistencia espacial. Nadie como Roland Barthes ha expresado tan claramente esa doble dimensión temporal y espacial de la literatura: la obra literaria, según el llorado crítico francés, "est à la fois signe d'une histoire, et résistance à cette histoire" (p.139). Eso conlleva que obras muy alejadas de un período histórico determinado puedan jugar un papel importante en la vida literaria de dicho período: recuerden ustedes la decisiva influencia de la novela cervantina en el quehacer novelesco de Galdós. En atención a esa peculiaridad de la literatura, Wellek exigía en un ensayo de 1956

un concepto moderno del tiempo, modelado no sobre la cronología métrica del calendario y de la ciencia física, sino sobre la interpretación del orden causal en la experiencia y en la tradición. Una obra de arte no es simplemente un factor de una serie, un eslabón de una cadena. Puede estar en relación con cualquier cosa del pasado. (p.34)

Hasta la fecha, el modelo más completo para la descripción y explicación de una temporalidad compleja es el propuesto por el gran historiador francés Fernand Braudel. Parte Braudel de la tesis de que no existe una sola dimensión temporal en la historia. El «tiempo social» de la historia está compuesto por una multitud de ritmos, de aceleraciones y deceleraciones irreductibles al tiempo periodístico de la crónica y de la historia tradicional, preocupados casi exclusivamente por los acontecimientos individuales y políticos de los períodos cortos. Braudel distingue tres «duraciones» temporales de distinto alcance en las cuales se descompone el complejo y multiforme devenir histórico: (1) Una duración larga, de ritmo y transformaciones lentísimos y que abarca siglos enteros. Es una duración «geográfica», «estructural». Por sus valores casi inmutables a lo largo de los siglos, esta duración es el «tejido profundo de la historia», y por ello se configura como la base desde la cual las otras dos duraciones articulan

sus transformaciones. El historiador estudiará en esta duración la evolución de las mentalidades, los sistemas de cultivo, las técnicas artesanales, las rutas de comercio, los hábitos alimenticios, los equilibrios demográficos. (2) Una duración media, superpuesta a la anterior y centrada en las transformaciones de los grupos sociales. Es una historia coyuntural, organizada en torno a ciclos de ritmo lento. (3) Una duración corta o historia de los acontecimientos, situada en la superficie del devenir histórico, de oscilaciones rápidas, atenta a los individuos y a las discontinuidades, a los eventos explosivos. La historia se entreteje, indica Braudel, a partir de una dialéctica de esas tres duraciones solidarias entre sí. (p.117)

Un concepto fundamental en el pensamiento historiográfico de Braudel es el de «estructura». En él se engloban fenómenos de diversa índole recurrentes a lo largo del devenir histórico y que confieren unidad y continuidad a una época determinada:

Par structure, les observateurs du social entendent une organisation, une cohérence, des rapports assez fixes entre réalités et masses sociales. Pour nous, historiens, une structure est sans doute assemblage, architecture, mais plus encore une réalité que le temps use mal et véhicule très longuement. Certaines structures, à vivre longtemps, deviennent des éléments stables d'une infinité de générations... D'autres sont plus promptes à s'effriter. Mais toutes sont à la fois soutiens et obstacles. (p.50)

Con esta definición, el historiador francés supera el tradicional ahistoricismo del estructuralismo sin renunciar por ello al poder organizador del término «estructura». Por un lado, las estructuras braudelianas contienen la dimensión arquitectónica y organizativa característica de la estructura teorizada por estructuralistas como Lévi-Strauss; pero por otro, se engastan, y de ahí su interés, en un acontecer histórico. El que las estructuras constituyan marcos de referencia seculares, condiciones de posibilidad a la vez que obstáculos del conocimiento y la inventiva del hombre, no significa que sean categorías inmutables, eternas. Al contrario: son sensibles a la historia, al cambio; bajo ciertas circunstancias, pueden incluso desaparecer. La estructura adquiere de este modo una dimensión dinámica, propia de toda entidad viva y (por eso mismo) mortal.

El modelo historiográfico braudeliiano es de una enorme fecundidad para el historiador de la literatura. Dicho modelo nos permite superar la lectura fragmentaria y unilineal de nuestras letras modernas al evidenciar y explicar las continuidades, los ciclos y las condiciones estructurales de larga duración. Con él, es posible establecer las afinidades, los préstamos entre autores, estilos o movimientos alejados por el tiempo, sin perder nunca de vista los cambios literarios, las inesperadas rupturas, el abandono momentáneo de poéticas, los eventos resonantes propios de la duración

corta, ni la aparición y el paulatino establecimiento o predominio de una tendencia o escuela, peculiar de la duración coyuntural o intermedia. La múltiple temporalidad de Braudel muestra con mucha mayor precisión que la visión lineal de la historia literaria la dialéctica entre el cambio continuo y las permanencias persistentes, entre las continuidades y las discontinuidades, entre lo único y lo plural. No se olvide que la historia literaria consiste precisamente, como ha sentenciado Hayden White, en el estudio "of both change in continuity and of continuity in change". (p.105)

La primera tarea del historiador literario «estructural» será el establecimiento de las tres duraciones y de los fenómenos que pertenecen a cada una de ellas. Por lo que hace a la duración corta e intermedia, habrá que reorganizar un material generalmente ya estudiado por las historias literarias y alinearlos no según los esquemas biológicos y unilineales tradicionales, sino a partir de su integración en las otras dos duraciones. También será preciso elegir unos «centros de atención», por utilizar un concepto desarrollado por Max Weber, que permitan modular los acontecimientos literarios, las coyunturas generacionales, los enfrentamientos polémicos, la adopción de estilos o lenguajes abandonados para así poder establecer una serie de «conjuntos articulados», verdadero objeto del conocimiento histórico como oportunamente nos recordaba Raymond Aron en su libro *Dimensions de la conscience historique*. (p.112)

En una historia literaria estructural, la duración corta comprenderá los hechos puntuales, las batallas literarias, las modas pasajeras, los programas estéticos, las coyunturas generacionales. La duración intermedia incluirá los períodos literarios tradicionales, de los cuales el historiador destacará su radical heterogeneidad y sus vínculos con el pasado literario y con las tendencias que de él derivarán en el futuro, sin olvidar las formas del cambio literario y sus distintas causas; también dará cuenta la duración intermedia de la mutua interacción entre las condiciones socioeconómicas y el proceso literario. Más complejo resultará el estudio de la literatura en su larga duración, dada la inexistencia de trabajos de tal envergadura en los estudios hispánicos. Para tratar dicha duración, el estudioso tendrá primero que determinar las estructuras sobre las que se articulan los cambios característicos de las otras dos duraciones, para luego proceder a la ordenación de todo el material. De entre las distintas estructuras de las letras hispanas modernas hoy comentaré una que me parece de particular significación para el mejor entendimiento de la novela galdosiana.

Esta estructura la entrevió Hegel en su *Estética* (2, pp.350, 361-66). Según Hegel, la disolución de lo que llamaba «arte romántico», esto es, el arte europeo desde los inicios del cristianismo hasta la Ilustración, comportaba, por un lado, la presentación de la realidad en su objetividad prosaica, y por otro, el sometimiento de la realidad a la visión, el lenguaje, los sentimientos y las concepciones de la subjetividad. En efecto, si uno atiende a la prosa de la modernidad (y digo prosa porque a ella nos

limitamos en este trabajo), la caótica sucesión de estilos, corrientes y movimientos de la novela moderna en general y de la galdosiana en particular se agrupa a lo largo de lo que yo denomino *espectro de posibilidades*. Tal *espectro de posibilidades* cuenta con dos polos o, por ser más precisos, dos proyectos semióticos ideales, teóricos: por un lado, el realista (lenguaje representativo, tendencia a la transparencia del código lingüístico, estructura metonímica, unidad del sujeto, organización temporal, relación del sujeto con su contexto biográfico y social, predominio de la historia sobre el discurso, predilección por lo unitario y consistente, tendencia a las visiones globales, subordinación al principio de no-contradicción); y por otro, el experimental y modernista (lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, duda epistemológica).

El espectro de posibilidades no es una estructura taxonómica que permita agrupar la variedad literaria en dos polos; se trata más bien de una escala espacial superpuesta a la cronología temporal lineal. En el caso de Galdós, el historiador deberá determinar qué novelas se aproximan hacia un polo y cuáles tienden hacia el otro. Importa añadir que semejante lectura no anula o invalida la tradicional sucesión observada en la novelística galdosiana: novelas de tesis (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch*), novelas naturalistas (*La desheredada*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*) y lo que, a falta todavía de mejor término, se ha denominado de modo impreciso como el período espiritualista o idealista (*La incógnita*, *Realidad*, *El abuelo*). Esta sucesión que acabo de esbozar formaría parte de la duración media. El espectro de posibilidades simplemente permite una agrupación distinta superpuesta a la anterior, que por añadidura facilita relacionar las novelas de Galdós con otras obras alejadas en el tiempo histórico. Y ello tanto por lo que cumple a las novelas realistas, enmarcadas en una tendencia realista de *longue durée*, como las que sin ningún rubor hemos de llamar modernistas, encuadradas en la tendencia modernista también de larga duración. En rigor, como bien ha visto Hazel Gold en un libro reciente, las *Novelas contemporáneas* oscilan entre "the word as representation and the word as a signs of its own nature and making". (p. 17)

Ya es hora de llamar por su nombre, sin ningún remilgo, a esa segunda polaridad de la novelística galdosiana. Porque si atendemos al polo modernista, es evidente que una serie de novelas galdosianas están bajo su égida.

Pensemos en *El amigo Manso*, novela autodiegética en la que el propio narrador reconoce su naturaleza ficticia, y en la que se juega constantemente

con la textura artesanal de la novela, como demostró en su tiempo John Kronik en un decisivo artículo (pp.71-94). Pensemos también en *La incógnita*; en esta magistral obra, Galdós renuncia al proyecto totalizador de sus novelas realistas y opta por literaturizar, en la misma novela, la dialéctica creadora establecida entre autor y lector mediante las cartas que Manolo Infante envía a su corresponsal Equis Equis; el novelista canario organiza su novela en torno a cuatro espacios lúdicos (la Peña de los Ingenieros, la casa de Augusta, el piso de la Peri y el Casino) en los cuales los personajes se enfrascan en una serie de juegos de lenguaje literarios en los que, lejos de valorarse la relación entre el signo y su referente, se aprecia la originalidad artística y lo disparatado de las ocurrencias de los contertulios; el lector nunca sabrá a qué atenerse respecto a las versiones que los personajes dan de los acontecimientos o del modo de actuar de otros personajes que ellos comentan; nótese que esa concepción lúdica de la palabra es una *mise en abyme* de la propia novela, confiriéndole a ésta una indudable tonalidad modernista: no hay nada más allá de los juegos del lenguaje; la realidad, viene a decir el Galdós de *La incógnita*, es una construcción del lenguaje (más información al respecto en Santiáñez-Tiód, pp.299-326). En *Realidad, El abuelo y Casandra* Galdós también renuncia a la voluntad total de su proyecto realista; en esta ocasión experimenta con la técnica del diálogo teatral para dar mayor profundidad a sus personajes; en esas tres novelas no hay un narrador omnisciente que todo lo sepa, sino una serie de conciencias que dan su versión de los hechos; la realidad se desintegra en una serie de subjetividades, todas ellas parciales. Acaso no sea ocioso recordar que esa presentación de la realidad desde una multiplicidad de subjetividades es, para el comparatista Erich Auerbach, uno de los rasgos más destacados de la narrativa modernista (p.536). En *Lo prohibido*, considerada generalmente como novela naturalista, se pueden encontrar aspectos enmarcados en el polo modernista; concretamente, son dos los elementos que cuestionan la estabilidad característica del lenguaje de la representación: la neurosis del narrador, que lo convierte en un narrador no fiable; y su deseo incestuoso, ya que éste es irreductible al lenguaje y a la lógica de la representación; en palabras de L. Bersani, “[1] e désir est une menace pour la forme du récit réaliste. Le désir subvertit l’ordre social; il fait aussi éclater l’ordre romanesque” (p.65; complementar con pp.65-67). El título, «lo prohibido», contiene por ello una triple significación modernista: «lo prohibido» es no sólo el deseo incestuoso, sino también la locura y la escritura autodiegética no fiable, puesto que esos tres factores exceden a la racionalidad y objetividad definitorios de la escritura referencial. Así pues, *Lo prohibido*, novela aparentemente naturalista, es en el fondo una puesta en escena de la inquietante alteridad de la razón (la locura), de la reglamentación social del sexo (el deseo incestuoso) y de la literatura mimética (la voz autodiegética no fidedigna).

El hecho de que unas obras se aproximen a un polo o a otro no significa que no contengan elementos del contrario. En rigor, todas las obras

modernas manifiestan una clara contaminación de elementos ajenos a su orientación principal, a su «dominante», como diría Roman Jakobson. Es el caso de *Fortunata y Jacinta*. Resulta evidente que *Fortunata* es la obra maestra del realismo galdosiano; pero también lo es que en ella se emplean técnicas que ponen en entredicho semejante realismo. En primer lugar, *Fortunata y Jacinta* es lo que Joseph Frank llamaría una «forma espacial». La «forma espacial», como se recordará, es aquella construida a partir de un principio espacial y no temporal en el que se altera la coherencia causal y la sucesión cronológica de los hechos mediante una serie de recursos. En *Fortunata y Jacinta*, lo ha demostrado Ricardo López-Landy en su libro *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, el novelista yuxtapone escenas cuya temporalidad es simultánea y altera la disposición temporal con continuos *flash-backs*. El lector debe reorganizar cuidadosamente las escenas para que éstas tengan sentido. Tal exigencia al lector es característica de la narrativa modernista; a diferencia de la prosa realista, al lector de novelas modernistas no le basta con seguir la ordenación cronológica de los hechos; está obligado, de querer entender lo que lee, a reorganizar un material disperso, deslavazado, descoyuntado. Por añadidura, como indicó oportunamente Germán Gullón en una excelente ponencia sobre esa novela galdosiana, Galdós se acerca en *Fortunata y Jacinta* a la sensibilidad modernista “al registrar los movimientos internos del individuo”, al penetrar en los entresijos de la mente de los personajes; en palabras de Gullón, “ahí reside lo moderno de la obra en cómo los hechos de conciencia acaban por imponerse a los físicos” (p.206). Esta imposición de la conciencia sobre la objetualidad de la realidad culminará en las tres novelas dialogadas antes citadas, *Realidad*, *El abuelo* y *Casandra*. Diríase que novelas como *Fortunata y Jacinta* se encuadran en el justo medio del espectro de posibilidades, pues combinan por igual elementos del polo realista y del polo modernista. Un caso parecido es el de *La colmena*, de Camilo José Cela, en la que la presentación realista, mimética de los personajes y de su entorno se combina con una estructura cubista y fragmentaria. Por ello, acaso convendría denominar a esas obras en las que no se impone definitivamente una dominante como *espacios de intersección*.

Esta historización de la novela galdosiana en su larga duración permite relacionar las novelas del autor español con otras alejadas en el tiempo, integrar los hallazgos de la reciente crítica dedicada a Galdós y, por último, devolverles la actualidad y el interés que merecen. En el caso de las novelas de tendencia modernista, se podría estudiar y comparar las citadas novelas galdosianas con otras posteriores enmarcadas en la misma tendencia, tales como *Niebla*, *La voluntad*, *El profesor inútil*, *Señas de identidad*, *Tiempo de silencio* o *Fragmentos de Apocalipsis*. Opino que semejante historización de la novela galdosiana impediría que libros por otra parte solventes como *Beyond the Metafictional Mode*, de Robert Spire, infravaloren el decisivo componente metaficcional de algunas novelas de Galdós (Spire, pp.25-32, sobre todo en p.31). El implícito modelo lineal del libro de Spire le

impide al distinguido estudioso norteamericano entender plenamente las aportaciones modernistas de Galdós, autor decimonónico y realista por excelencia según los manuales.

Hay otras estructuras de larga duración en las que se enmarca de pleno la novelística galdosiana. Aquí no me es posible detallarlas, aunque no puedo dejar de mencionar algunos aspectos temáticos como la recurrencia de lo que podríamos denominar como «figuras de la modernidad», tales como el intelectual, el criminal, la ciudad, el político, etc., muy presentes en la producción novelística galdosiana y en general en la novela moderna. En el caso del intelectual, Galdós cuenta con una notable «novela de artista», *El doctor Centeno*, perteneciente a una tradición en la que destacan obras tan diversas como *El fraz azul*, de Pérez Escrich, *La Quimera*, de Pardo Bazán, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, de Ganivet, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, de Max Aub, y *El diario de Hamlet García*, de Paulino Masip. Por lo que cumple a la omnipresencia de la ciudad en la novelística galdosiana, ésta debería estudiarse conjuntamente con otras visiones literarias de la urbe madrileña: autores como Gómez de la Serna, Baroja, Martín Santos y Valle Inclán son autores emparentados con Galdós en la *longue durée* por su preocupación por literaturizar la ciudad de Madrid (una reciente aproximación al tema en M. Ugarte).

Es hora de que la historiografía literaria se haga eco de los hallazgos de la crítica galdosiana. Para ello es antes imprescindible una renovación de unos métodos anticuados que no dan cuenta de las complejidades de la literatura, irreductible, como se ha dicho, a un simple estrato temporal. Cuando ello se consiga llevar a término, recuperaremos a Galdós de las estanterías del siglo XIX y lo haremos nuestro. Galdós no debe ser solamente el coto privado de los galdosistas o de los especialistas en la literatura decimonónica, como sucede hoy en día. La historia literaria, encargada de canonizar y preservar los textos de una cultura, debe establecer un puente entre la crítica ultraespecializada de los galdosistas y el lector de a pie; sin ella, la crítica corre el peligro de convertirse en un ejercicio sofisticado pero estéril que se retroalimenta consigo misma. Jean Chesneaux, en un fascinante libro titulado *Habiter le temps*, criticaba la supeditación del hombre actual a lo inmediato y proclamaba la necesidad de reincorporarlo a la duración, al tiempo histórico, porque el hombre es un ser-en-el-tiempo y sólo en ese magma puede entenderse y establecer un proyecto de futuro, una vida. Lo mismo sucede con la literatura. Vivimos inmersos en un continuo flujo de libros recién salidos de las prensas; en las librerías sólo se venden las novedades, y los lectores de hoy carecen del sentido histórico preciso no sólo para entender las novedades, sino para comprender y disfrutar de las obras del pasado con las que conviven tales novedades; obras del pasado que, huelga decirlo, cuestan cada vez más de leer porque la historia literaria es para muchos un museo de piezas muertas sin demasiado interés. Sólo un remozamiento de la historia literaria puede *actualizar* el pasado. Porque Galdós, en efecto, fue ciudadano de

su tiempo. Pero también fue y es ciudadano del tiempo de la historia literaria. Y este tiempo, como el otro, tiene distintas duraciones; y una de ellas, la de largo vuelo, nos lo trae hasta el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, E., *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, Trad. W.R. Trask, Princeton UP, Princeton, 1974.
- BARTHES, R., *Sur Racine*, Éditions du Seuil, París, 1963.
- BERSANI, L., «Le Réalisme et la peur du désir». *Littérature et réalité*, por R. Barthes et alii, Éditions du Seuil, París, 1982, pp.47-80.
- BRAUDEL, F., *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, París, 1969.
- CORREA, G., *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Gredos, Madrid, 1974.
- CHESNEAUX, J., *Habiter le temps. Passé, présent, futur: esquisse d'un dialogue politique*, Bayard Éditions, París, 1996.
- FRANK, J., *The Idea of Spatial Form*, Rutgers UP, New Brunswick y Londres, 1991.
- GOID, H., *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*, Duke UP, Durham, 1993.
- GULLÓN, G., «*Fortunata y Jacinta*, en el vértice de la modernidad», *Textos y contextos de Galdós*, Eds. J.W. Kronik y H.S. Turner, Castalia, Madrid, 1994. pp.195-209.
- HEGEL, G. W. F., *Esthétique*, Trad. S. Jankélévitch, 4 vols., Gárnier-Flammáron, París, 1979.
- KRONIK, J. W., «*El amigo Manso* and the Gáme of Fictive Autonomy», en *Anales Galdosianos* 12, 1977, pp.71-94.
- LÓPEZ-LANDY, R., *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1979.
- MONTESINOS, J. F., *Galdós*, Castalia, Madrid, 1968, 3 vols.
- RICOEUR, P., *Temps et récit*, 3 vols., Éditions du Seuil, París, 1983, p.85.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, N., «Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la literatura española moderna», en *Hispanic Review* 65.3, 1997.
- «Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos del lenguaje en *La incógnita* (1889)», en *MLN* 111, 1996, pp.299-326.
- SPIRES, R. C., *Beyond the Metalictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, The UP of Kentucky, Lexington, 1984.
- TSUCHIYA, A., «*La incógnita* and the Enigma of Writing: Manolo Infánte's Interpretive Struggle», *Hispanic Review* 57.3, 1989, pp.335-56.
- UGARTE, M., *Madrid 1900. The Capital as Cradle of Literature and Culture*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.
- VERNON, K. M., «Chismografía en las novelas de Galdós: *La incógnita* y *Realidad*», *La Torre* 3.10, 1989, pp.205-19.
- WEBER, M., «Prágmatic Ploys and Cognitive Processes in *La incógnita*», en *Anales Galdosianos* 23, 1988, pp.57-65.
- WELLEK, R., *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Selección de S. Beser, Trad. L. López Oliver, Laia, Barcelona, 1983.
- WILLEM, L. M., «Turning *La incógnita* into *Realidad*: Galdós's Metafictional Magic Trick», en *MLN* 105.2, 1990, pp.385-91.
- WHITE, H., «The Problem of Change in Literary History», *New Literary History* 7.1, 1975, pp.97-111.