

Hablar y callar en *Tormento*

El contertulio, el efecto de oralidad
y una
heroína galdosiana

por

Lilliana Ramos Collado

presentada como parte de los requisitos para completar el grado de

Maestro en Artes

en

Literatura Comparada

verano de 1996

So, [my] Public, who may like me yet,
... learn one lesson hence
Of many which whatever lives should teach:
This lesson, that our human speech is nought,
Our human testimony false, our fame
And human estimation words and wind.
Why take the artistic way to prove so much?
Because, it is the glory and good of Art,
That Art remains the one way possible
Of speaking truth, to mouths like mine at
least...

-Art may tell a truth
Obliquely, do the thing shall breed the thought,
Nor wrong the thought, missing the mediate word.

-Robert Browning,
The Ring and the Book

AGRADECIMIENTO

A muchas personas que me ayudaron en mi trabajo de tesis, especialmente a María Vilar del Departamento de Literatura, alejada de los estudios literarios por ser de otra disciplina. A la Dra. Ana Fernández Sein, cuyas clases de literatura inocularon en mí el amor por el género novelesco en general y por la novela de la época de la independencia en particular, por mi proyecto de tesis durante el invierno de Duchesne Winter por el precioso intercambio de argumentos privados y relaciones con Carmen Oquendo, por su respaldo y consejo, Mercedes López por su apoyo en la tesis, el haber leído este ensayo y otros.

Dedico este ensayo a Ana Fernández Sein,
con profundo respeto y afecto.

Hablar y callar en el extranjero

El contestulio de la literatura
y una heroína de la novela

AGRADECIMIENTOS

A muchas personas debo tanto la oportunidad de comenzar este trabajo de tesis, como el haber podido terminarlo. A la Dra. Ada María Vilar debo el entusiasmo con el que me abrió las puertas del Departamento de Literatura Comparada después de haber estado yo alejada de los estudios en esta disciplina por más de quince años. A la Dra. Ana Fernández Sein, cuyas clases de literatura inocularon en mí la pasión por el género novelesco en general y por la novela galdosiana en particular, le agradezco su interés por mi proyecto y su ayuda constante e intensa como directora de tesis durante las fases de investigación y redacción. Al Dr. Juan Duchesne Winter y la Dra. Yamila Azize Vargas les doy las gracias por el precioso tiempo que dedicaron a escuchar y comentar los argumentos principales de este trabajo, y a sugerir otras lecturas relacionadas con el mismo. Agradezco también a Olga A. Lasa, Carmen Oquendo, la Prof. Sara Irizarry y la Sa. Aracelia Batista su respaldo y colaboración. Y, sobre todo, agradezco a la Dra. Mercedes López-Baralt y la Dra. Vilar, miembros del Tribunal de Tesis, el haber dedicado parte del caluroso verano de 1996 a leer este ensayo y comentarlo con especial sutileza y atención.

La p...

Forme...

Hablar y callar en *Tormento*

El contertulio, el efecto de oralidad
y una heroína galdosiana

Tabla de contenido

	Página
I. Introducción	8
Pero, antes de comenzar...	9
La propuesta	12
Orden	18
II. Dos embozados en un café	22
Las secuencias	23
¿Emblema o encuadre?	33
III. Hablar	39
<i>Status quo</i>	40
La pragmática de la enunciación en Tormento	49
1. En el umbral de la novela, el Café	51
2. El narrador testigo, un narrador oral	69
a. La palabra es acto	73
b. La estructura de lo oral es formulaica.	78
c. Adición/subordinación; agregación/análisis	84
d. La oralidad es redundante y copiosa.	86
e. Cercanía a la vida cotidiana	87

f. Relación empática entre narrador y narratario	89
g. El enunciado oral es comunitario y conservador	92
IV. Callar	155
"El infierno son los demás."	156
<i>Virgo abducta</i>	159
1. La novia	169
2. La prisionera	173
3. Una doncella en dificultades	187
4. Esqueletos en el armario del realismo	210
<i>Tout dire</i>	222
Amor y anarquía	230
V. El efecto de oralidad	264
Bibliografía consultada	272

I

INTRODUCCION

Without at least a sense of a beginning, nothing can be really done, much less ended. This is true for the literary critic as it is for the philosopher, the scientist and the novelist. And the more crowded and confused a field appears, the more a beginning... seems imperative. A beginning gives us the chance to do work that compensates us for the tumbling disorder of brute reality that will not settle down.

—Edward Said, **Beginnings**

Pero, antes de comenzar...

Este ensayo estudia la estrategia narrativa galdosiana que he llamado "efecto de oralidad". Dado el carácter focal de este estudio —modesto, pero intenso—, he seleccionado una sola novela de Galdós —**Tormento** (1884)¹—, que forma parte de las más tempranas "Novelas contemporáneas" en las que Benito Pérez Galdós puso su mira sobre la sociedad española de su época.

No es la primera vez que me acerco a este "efecto de oralidad". Hace dos años, en un ensayo titulado "Un cuarto propio para Tristanita: la pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós"², formulé la idea por primera vez como hipótesis de trabajo.³ Los hallazgos que realicé allí fueron parciales, pero azuzaron mi apetito crítico por detectar cuándo y cómo se concretaba ese "efecto de oralidad", como estrategia narrativa sistemática, en la obra galdosiana. Ese ensayo fue la expresión de una intuición; carece de aparato crítico cabal sobre Galdós en general, o sobre la novela **Tristana**⁴ en particular. Hoy intento formalizar aquella intuición, en la medida de mis capacidades y lecturas.

Enfrentarse a la obra de Benito Pérez Galdós representa, para el aspirante a estudioso, el riesgo del vértigo ante la hipersaturación crítica, la mediación densa —casi impenetrable— del comentario que su obra merecidamente ha suscitado. La obra galdosiana, proteica, avasallante, tienta como tienta el mar o el abismo; y si a ella unimos el espacio ocupado por la crítica, ¿dónde comenzar, dónde terminar? ¿Dónde terminar para poder comenzar? Para producir este ensayo, planteáronseme al menos dos cursos de acción: hundirme en el mar de críticos galdosistas, manteniendo apenas cierto arraigo en el *pied-à-terre* del texto galdosiano mismo, y escribir contratextos o un texto *with figures* complementario al comentario crítico existente; o enfrentarme al texto galdosiano recurriendo al comentario teórico y crítico literario en general, es decir, partir de nuevo del texto como una oportunidad para meditar sobre la literatura (¿la novela? ¿el género? ¿la teoría literaria?). Mi receta para orientarme en la populosa obra galdosiana y galdosista ha sido sencilla: abrazarme al texto galdosiano como *tabula in naufragio*.

Deseo reconocer, antes que nada, mis deudas crítico-teóricas principales (las secundarias se irán indicando en las notas al calce). La idea de este ensayo surgió de la lectura del extraordinario ensayo de Stephen Gilman, "La palabra hablada y **Fortunata y Jacinta**", que conocí hace casi veinte años en un curso sobre la novela moderna dictado por la Dra. Ana Fernández Seín en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Con el andar del tiempo, y

luego de otras lecturas teóricas –sobre todo los ensayos de Miguel Bajtín sobre los géneros discursivos y sobre el género novelesco– comencé a concebir la idea del “efecto de oralidad” que rige el análisis de **Tormento** en este ejercicio de tesis.

Otras lecturas teórico-críticas que han sido muy útiles son, en estricto desorden: **Orality and Literacy: The Technologization of the Word**, de Walter J. Ong; “El efecto de realidad” y **S/Z**, de Roland Barthes; **La espiral del silencio**, **La opinión pública: nuestra piel social**, de Elisabeth Noelle-Neumann; **The Mirror in the Text**, por Lucien Dällenbach; **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, de Shlomith Rimmon-Kenan; “Vraisemblance et motivation”, de Gérard Genette; “Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”, de Umberto Eco; “Realism and its ‘Code of Accreditation’”, de Lillian R. Furst; **Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction**, de Ross Chambers; y **The Melodramatic Imagination**, de Peter Brooks.

Entre los comentaristas galdosianos, han sido especialmente esclarecedores el texto de Stephen Gilman, **Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887**; el de Hazel Gold, **The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel**; y el de Bridget A. Aldaraca, **El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain**. Dos ensayos que me indicaron que andaba yo por buen camino y que me ayudaron a consolidar algunos hallazgos fueron “Notas sobre la tertulia”, de Enrique Tierno Galván, y “Espacio y

sociedad en Galdós: El salón, el café y el teatro", de Gabriel Cabrejas.

La propuesta

El predominio de ricos y complejos personajes femeninos en la vasta obra de Benito Pérez Galdós es dato reconocido y alimento favorito de gran parte de la crítica galdosiana. Desde estudios anecdóticos hasta inquisiciones de corte psicoanalítico, pasando por toda suerte de posturas teóricas, se han acercado a las más y a las menos conocidas mujeres galdosianas. Dado el interés por la representación de la mujer en la literatura, al que ha despertado la crítica desde antes de la irrupción de los feminismos, Galdós ha sido colocado en el banquillo e interpelado sobre su adhesión (o falta de ella) a la causa de la mujer⁵. En un trabajo reciente, Teresa M. Vilarós⁶ condensa así la pregunta genérica:

... cómo debe responder la crítica ante unos textos autorizados por una figura, Galdós, a quien, a la luz de su vida y su obra, se le ha adjudicado tanto un activo feminismo como una posición ambigua, si no fría, respecto a la cuestión de la emancipación de la mujer. (p. 1)

La pregunta adolece de claros vicios: ¿es la labor de la crítica "responder" a un texto? ¿existe la crítica para esclarecer la posición ideológica de un autor y resolver, con fastidiosa

disciplina, sus "ambigüedades"? ¿cómo, si de alguna forma, refleja la obra la posición de su autor sobre una cuestión? ¿existe una relación tersa y a-problemática entre el autor (la "figura") y su texto? ¿acaso Galdós, un escritor cervantino confeso, "autorizó" sus obras? Son algunos de los vicios que ciegan gran parte de la crítica sobre Galdós.

Galdós deseaba escribir la novela de la familia burguesa española, "darle forma" en la literatura. Ahora bien, una lectura cuidadosa de la estructura del universo narrativo galdosiano arroja siempre el cantazo impredecible de una corriente alterna que se vuelve más indomable a medida que avanza la producción de Galdós: la preocupación metanarrativa, la profunda conciencia de la ficción, de la elusividad de lo "real", de la falibilidad del observador. Esta corriente alterna señala hacia un Galdós que asume críticamente los parámetros del realismo y que, con/contra ellos, teje su propio texto. Señala también hacia un texto fisurado, problemático, que se voltea y muerde la mano de su autor. De ahí la irritante ambigüedad galdosiana que tanto seduce al crítico-como-intérprete.

Es la representación de la mujer en la novela una de las instancias que más problematiza el proyecto novelesco galdosiano, y uno de los tópicos más reiterados para presentar el personaje femenino es "la doncella en dificultades": pienso en textos como **La Fontana de Oro**, la Primera Serie de **Episodios Nacionales**, **Doña Perfecta**, **Marianela**, **Gloria**, **La desheredada**, **El amigo Manso**, **La de Bringas**, **Fortunata y Jacinta**, **Tristana**, y otros

Misericordia... Y no sólo se inserta Galdós en una larga tradición literaria que viene, por lo menos, desde la novela griega de aventuras y que culmina en la novela gótica, sino que crea ciertas expectativas en el lector que luego se apresurará a defraudar (y de fraude se trata). Cuánto del acervo del tópico Galdós conocía no podrá saberse con precisión, pero, al invocarlo, abrió su novela a una variada intertextualidad consciente de su propia y pesante riqueza. Y al asumirlo, propongo yo, críticamente, ironizó tanto la tradición que lo produjo, como el discurso social de su momento, que aún reconocía este tópico como parte de la natural y obligatoria representación de la mujer (la mujer frágil, completamente dependiente del hombre, la mujer virtuosa, la perfecta casada). Galdós toma el tópico, lo estruja, lo corta y lo transforma. Lo expone a una incisiva crítica.

Fuera utilizado de bromas o de veras, este tópico le permitió a Galdós ir acercándose cada vez más a la configuración de un texto que revelaría insalvables contradicciones en el discurso social sobre la mujer, predominante en su época, contradicciones en la empresa de representar a la mujer que lo llevarían eventualmente a una crisis autorial y al eventual abandono del proyecto realista.⁷ Es mi propuesta que Galdós, en **Tormento**, irrita los absurdos de este discurso. En esta y otras novelas, la estructura narrativa tropieza con la *imposibilidad* de representar a la mujer. Esta imposibilidad toma la forma de la elipsis y la narración terminará dando vueltas en torno a una ausencia: *el lugar que debería ocupar la mujer*. Hay que preguntarse una y otra

vez por qué el exilio, la muerte, la mudez asedian a la heroína galdosiana.

Así pues, puede argumentarse que las principales novelas galdosianas contarán la historia de una desaparición, así como la historia de su propia destrucción como novelas. Las mujeres estarán ahí, firmes, fieles en su mudez, y por lo mismo, perennemente en fuga, quebrando la estructura de las novelas que las encarcelan, revelando, con sus "historias no contadas"⁸, las severas limitaciones del realismo. "Perdidas ya por siempre" por los huecos en el discurso social y en los tópicos literarios, apenas serán ilusoriamente "conquistadas" mediante la actividad de un narrador que es el diligente operario de la "máquina mal fundada"⁹ del realismo.

El narrador es elemento fundamental en la organización del universo narrativo galdosiano, y operativo principal en la supresión del personaje femenino. Galdós va configurando un narrador que tiene dos características fundamentales: por un lado, tiene una gran capacidad de observación dada su localización privilegiada en la diégesis, y ocupa una especie de cima moral desde donde observa los personajes, especialmente los femeninos. Además, la naturaleza de su retórica es predominantemente oral. Es la caracterización del narrador testigo lo que produce lo que llamo "el efecto de oralidad".

El narrador oral tiene también su tradición¹⁰, que aprovecha Galdós para crear un narrador "no confiable", un "mal testigo" de la complejidad y/o novedad de los acontecimientos que observa. Se

trata del narrador que detenta el discurso masculino, que construye a la mujer como espejo que refleja su deseo, como otredad espectral.¹¹ Si asumimos, por economía y analogía, que el narrador galdosiano es un "lector" de la vida tópica de la "doncella en dificultades" (Amparo, en **Tormento**, y tantas otras heroínas galdosianas), estamos ante un *lector tradicional*, el "underreader"¹² de Kermode, incapaz de enunciar el texto que Barthes llamaría "escribible" incapaz de convertirse en aquél al que se refiere el crítico cuando dice "en el texto, el único que habla es el lector"¹³. La mujer que escapa de los moldes y tópicos del realismo resultará incomprensible para este narrador y desaparecerá de la mirada del lector, a quien le tocará reconocer la elipsis y trazar las vías de acceso desde la "mujer del discurso masculino" hacia la "mujer en su propio discurso," presente sólo en su "historia no contada".

Para subrayar la falibilidad del narrador como observador e intérprete de los acontecimientos del universo diegético, Galdós se despacha con la cuchara grande de la ironía: le cierra la puerta al narrador en los momentos culminantes de la trama (la confesión de Amparo, por ejemplo), introduce trozos dialogados, "citas" de "monólogos interiores" y otros elementos narrativos que le permiten al lector de la novela sospechar que podría ver los acontecimientos desde otros ángulos. En suma, Galdós "abre" su novela para su propio lector.

Al igual que Cervantes, en su prólogo al **Quijote**, quería "derribar la máquina mal fundada de los caballerescos libros",

Galdós desea descomponer las "novela[s] de impresiones y movimiento, destinada[s] sólo a la distracción y el deleite, [que han inundado] la Península de una plaga desastrosa", "máquinas que se forjan con asombrosa facilidad".¹⁴ Es decir, más que imitar temas y situaciones, personajes y lenguajes de Cervantes, Galdós enmarca su proyecto narrativo dentro de los parámetros del proyecto cervantino de "renovar" el género novelesco al denunciar su carácter ficticio, la precariedad de su voluntad de representación, llamándonos la atención sobre la ficcionalidad de la obra literaria. En gran medida, la lectura galdosiana de Cervantes prefigura la de Foucault¹⁵ y, trabajando contra el proyecto consolador que arrojó en el mismo saco diferentes versiones del realismo como denuncia y redención, se dedica a señalar hacia la *ilusoriedad de la representación*, hacia la fragilidad de la interpretación basada en lo superficial, lo fenoménico.

Las novelas galdosianas —**Tormento**, en este caso—, abiertas, irresueltas, le darán al lector perspicaz elementos suficientes para atisbar las falsificaciones y trampas sociales que acechan a la mujer (entre ellas, la novela misma), y las falsificaciones y trampas del realismo. Al igual que Bertolt Brecht hará más tarde, Galdós le pedirá al lector que componga su propia novela y llegue a su propia "historia no contada". La novela galdosiana prepara al lector para su propia escena de la epifanía.

En resumen, el trabajo que propongo no busca "responder" al texto galdosiano, ni esclarecer las posturas feministas de Galdós

o cualesquiera otras de sus ambigüedades. Parto de la relación problemática entre una obra y un autor que se sabe abocado a la falibilidad autorial y que, deliberada y sistemáticamente, desautoriza su texto.

Orden

La forma ideal para presentar lo que sigue hubiese sido el hipertexto: preñar las palabras claves y permitiéndoles parir a voluntad del lector. El hipertexto —no lineal, e infinito en su "forma"— me hubiese permitido tener la ilusión de decirlo "todo a la vez". Pero me allano a los requisitos de la MLA para la redacción de tesis.

El cuerpo propiamente de este ensayo está dividido en tres partes principales y una conclusión. En la primera parte, "Dos embozados en un café", estudiaré el primer capítulo de **Tormento** como postulación de los problemas a los cuales, presumiblemente, Galdós se enfrenta en su novela. En la segunda parte, "Hablar", exploraré la estructuración del efecto de oralidad: la creación del cronotopo del narrador oral y el género al que su discurso pertenece. En la tercera parte, "Callar", me acercaré a la "historia no contada", la historia de los enigmas y los estigmas. La conclusión anudará, en la maraña de hebras, las más posibles para dilucidar el "efecto de oralidad".

¹ Benito Pérez Galdós. **Tormento**. Madrid (Alianza Editorial: 1971).

² Este ensayo fue originalmente un informe oral para el curso "Novela del Siglo XIX", dictado en 1994 por la Dra. Ana Fernández Sein, Departamento de Literatura Comparada, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se publicó luego, en una versión substancialmente alterada, en la revista **Nómada: Creación, teoría, crítica**. Año 1 Núm. 1 (abril, 1995) 128-142.

³ Poco después de publicar el artículo sobre el efecto de oralidad en **Tristana**, cayó en mis manos una colección de ensayos sobre Galdós, editada por Jo Labanyi. En su nota introductoria al ensayo de Gilman, "The Spoken Word and **Fortunata and Jacinta**", Labanyi comenta: "Gilman's interest in the fictional representation of speech raises issues about the relation of orality to literacy in the realist novel: readers of Walter J. Ong's **Orality and Literacy** (1982, Methuen, London) might want to explore this area." Jo Labanyi. **Galdós**. Londres (Longman: 1993) 57. Noël Valis ha escrito un ensayo en el que relaciona a Galdós con las teorías de Ong, pero lo hace desde una perspectiva radicalmente diferente: Valis se interesa más bien en el efecto comunitario de la oralidad, y en la (para ella, trágica) pérdida de la dimensión de la voz en el acto literario como bien comunitario. Valis no explora el impacto estructural de la oralidad en la configuración del relato en la prosa galdosiana. Noël Valis. "Romanticism, Realism, and the Presence of the Word",

en Bruce E. Gronbeck, Thomas J. Farrel y Paul A. Soukup. **Media, Consciousness, and Culture: Explorations of Walter Ong's Thought**. London (Sage Publications: 1991) 90-102.

⁴ Benito Pérez Galdós. **Tristana**. Madrid (Alianza Editorial: 1975).

⁵ Ver, por ejemplo, Catherine Jagoe. **Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós**. Berkeley (University of California Press: 1994), que concluye su investigación diciendo, entre otras cosas: "... the frequency with which Galdós's texts present heroines who are ostensibly gender rebels but gradually reveal the true depths of their adherence to the reigning feminine ideals seems to point to a characteristically Victorian fascination with redeeming fallen women". (p.178).

⁶ **Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad: lectura parcial de Fortunata y Jacinta**. Siglo XXI de España Editores, S.A. (España: 1995).

⁷ Pienso en obras posteriores, como **Misericordia**.

⁸ Uso el término acuñado sabiamente por Mary S. Gossy en su libro **The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts**. The University of Michigan Press (Ann Arbor: 1989).

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra. "Prólogo". **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**. Aguilar (Madrid: 1973) 185.

¹⁰ Ver, para empezar, Walter Benjamin, "The Storyteller, Reflections on the Works of Nikolai Leskov". **Illuminations** (Schocken Books (New York: 1968) 83-109, y Walter Ong. **Orality**

and Literacy, The Technologization of the Word (Londres: Methuen, 1982).

¹¹ "Mis deseos, mis galgos de deseos, / a tí, ahilados, traslúcidos espectros", diría Palés.

¹² Frank Kermode. "Secrets and Narrative Sequence". **Critical Inquiry**. Vol. 7, No. 1 (Autumn 1980) 88.

¹³ Roland Barthes, **S/Z. An Essay**. Richard Miller, trad. New York (Hill and Wang: 1974).

¹⁴ Benito Pérez Galdós. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". **Ensayos de crítica literaria**. Laureano Bonet, ed. Barcelona (Ediciones Península: 1972) 118-119.

¹⁵ Michel Foucault, **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences**. Vintage Books (New York: 1994).

II

DOS EMBOZADOS EN UN CAFÉ

Pues echemos un párrafo.
-Benito Pérez Galdós, **Tormento**

Desde el primer capítulo, **Tormento** plantea serios problemas retóricos y hermenéuticos. No comienza en forma narrativa, sino dramática, y rehuye el principio clásico de las novelas realistas (postulación del *setting*: tiempo y espacio), dando apenas una referencia microespecífica a una calle y el momento del día.

Esquina de las Descalzas. Dos embozados, que entran en escena por opuesto lado, tropiezan uno con el otro. Es de noche.¹

Si no conocemos Madrid, no sabemos dónde estamos. No sabemos la hora de la noche, ni el día del año, mucho menos el año. Se trata de un encuentro fortuito entre dos desconocidos. No hay introducción, ni ambientación, ni explicación alguna. Entramos a **Tormento** *in medias res*.

Las secuencias

Este primer capítulo, que para fines del análisis dividiré en tres secuencias, se propone como una especie de prefacio de la novela **Tormento**, en el que Galdós resume los problemas que habrá

de plantear, tanto temáticos como formales. He seguido en mi análisis el orden, un tanto caótico, en el que se presentan las maclas² significantes, y he recogido las repeticiones y reiteraciones justo cuando aparecen, lo que me ha forzado a interrumpir la discusión de una macla cuando Galdós mismo la interrumpe. Lo que sigue puede describirse como un *bumpy ride*. Veamos el comienzo de la primera secuencia, que podríamos titular "Encuentro y reconocimiento".

EMBOZADO 1.º: ¡Bruto!

EMBOZADO 2.º: El bruto será él.

EMBOZADO 1.º: ¿No ve usted el camino?

EMBOZADO 2.º: ¿Y usted no tiene ojos? Por poco me tira al suelo.

EMBOZADO 1.º: Yo voy por mi camino.

EMBOZADO 2.º: Y yo por el mío.

EMBOZADO 1.º: ¡Si te cojo, chiquillo... (Deteniéndola derecha.)

EMBOZADO 2.º: ¡Qué tío!

EMBOZADO 1.º: ¡Si te cojo, chiquillo... (Deteniéndose amenazador.), te enseñaré a hablar con las personas mayores! (Observa atento al Embozado 2.º) Pero yo conozco esa cara. ¡Con cien mil de a caballo!... ¿No eres tú...?

EMBOZADO 2.º: Pues a usted le conozco yo. Esa cara, si no es la del demonio, es la de don José Ido del Sagrario.

EMBOZADO 1.º: ¡Felipe de mis entretelas! (*Dejando caer el embozo y abriendo los brazos.*) ¿Quién te había de conocer tan entapujado? Eres el mismísimo Aristóteles. ¡Dame un abrazo..., otro!

EMBOZADO 2.º: ¡Vaya un encuentro! (p. 7-8)

La primera secuencia, que termina cuando los embozados entran al café Lepanto y sus nombres cambian de Embozado 1.º y Embozado 2.º a Ido del Sagrario y Aristo, presenta las siguientes maclas: los embozados aluden probablemente, a las obras teatrales de capa y espada; "bruto" será adjetivo clave para analizar los que más adelante veremos como personajes estigmatizados; "ver el camino", "tener ojos", "reconocer", aluden directamente a la actividad visual que recogerá la hermenéutica fenoménica que prima en la narración que comienza en el próximo capítulo; "ir cada cual por su camino" alude a los discursos "realista" y "folletinesco" que rivalizarán por constituirse uno u otro como vehículo privilegiado de la enunciación novelesca; "el viejo contra el chiquillo", se referirá a la primacía de un estilo narrativo sobre otro (el arcaizante, versus el más "joven" o realista), como se verá más adelante; "yo le conozco a usted" nos indica que estas personas se conocen y comparten una historia anterior al encuentro, alude a que los "estilos" (*le style c'est l'homme?!)* se conocen entre sí, tienen un pasado en común (Felipe fue estudiante de Ido en la infernal escuela de Pedro Polo presentada en la novela anterior a **Tormento, El doctor Centeno**³). ¿Aristóteles (Felipe) y su poética de la verosimilitud y la motivación, de la unidad orgánica

del principio-medio-fin, *versus* la prosa infinita del folletín de aventuras que propone Ido?

Parte de esta primera secuencia es también el "¿Pero dónde te metes, hijo?", "Es largo de contar", que da margen a la entrada al café a "echar un párrafo" (la "tertulia"); se marca la separación entre el espacio público (la "desamparada plazuela" en la cual no se debe tertuliar) y el espacio semipúblico del café (donde sí se puede); en los personajes ha habido un cambio positivo de fortuna ("Te convidó", dice el Embozado 1.º, y el otro contesta, "Convidaré yo", y se le responde "Hola, hola... Parece que hay fondos"), con lo cual se tematiza la posesión de riquezas que posibilita el cambio de clase social, que es positivo cuando es hacia arriba; ha pasado tiempo desde que no se ven ("¿Qué habrá sido de aquel bendito?"). Hay una alusión cervantina al café como "venta" (el café se llama "Lepanto"), lugar donde diversas personas se reúnen para contarse historias. "Lepanto" alude a los problemas de ficción-realidad que plantea la novela cervantina, y hasta podría leerse, literalmente, como el lugar donde el escritor perdió "su brazo" (¿su brazo de escribir?).

La segunda secuencia, que podemos titular "Diálogo sobre la novela: la tertulia", comienza cuando se sientan a la mesa en el Café Lepanto, y termina cuando Aristo (Felipe) advierte que "el tiempo vuela" (p. 11). Está constituida por las narraciones respectivas de las suertes de los personajes hasta el momento. A Felipe le ha salido un amo "capitalista" (otra macla: el "tío de Indias", ¿la burguesía "realenga"?), e Ido se ha empleado como

ayudante de un escritor de novelas de folletín ("Ido, colaborador", "puestos los dos en el telar", el texto como tejido de hebras aportadas por muchas personas). Se presenta, además, muy resumida, la estructura y la temática del folletín de aventuras, y la manera en que Ido trabaja ("tomar dictado", "imaginación volcánica: tres cabezas en una", "mi cabeza ... una olla puesta al fuego", "salen pliegos y más pliegos", "me duermo tarde", "a mi Nicanora la llamo doña Sol o doña Mencía", "obra de sentimiento y moralidad", "y la cosa no acabará", "este licor da vida") (10-11). En manos de Ido, la escritura es, primero, oralidad (dictado); es veloz, explosiva, arcaizante, sentimental, moralizante, está emparentada con el sueño (se trabaja de noche) y la embriaguez ("licor que da vida"), y los relatos son textos permutativos que bien podrían no tener final (escritura aditiva, no analítica, como en las novelas de aventuras⁴).

En esta segunda secuencia aparecen el tema del enredo ("¡Qué cosas! ¡En qué enredos se ha metido usted!", dice Felipe) y el tema de trabajar por dinero ("cobrando mucha pecunia", "lo que importa es ganar dinero"). Durante la conversación (la tertulia) "el tiempo vuela", es decir, se oblitera el tiempo de la enunciación.

La tercera secuencia, que podemos titular "Diálogo sobre la novela: un caso", comienza cuando Ido explica el texto que está escribiendo en ese momento y cómo lo extrae de la "realidad". Se trata de la reelaboración (realmente, de la caricatura) de los materiales narrativos "realistas" que vamos a comenzar a leer en

el Capítulo 2 ("dos niñas bonitas, pobres... más honradas que el Cordero Pascual", "el cuarto en que viven es una tacita de plata", un marqués les envía "una carta llena de billetes de banco", "hay una duquesa mala" y "un banquero"). Es ciertamente irónico que la muletilla que caracteriza a Ido sea "francamente, naturalmente", los dos adverbios que describen lo contrario de la acción "escribir novelas de folletín". Ya el lector está sobre aviso y espera la ironización del personaje de Ido en el resto de la novela.

En esta secuencia hay, y el lector lo verá eventualmente, una especie de alegorización de la situación "real" de las hermanas Amparo y Refugio Sánchez Emperador: el dinero "de pie de altar" que ha enviado el "malvado marqués" Pedro Polo, las alevosías de la perversa "duquesa" Rosalía, que hace lo posible por humillar y hacer daño a las hermanas, y la actividad comercial del "banquero" Agustín Caballero, quien "cree que todo se arregla con puñados de billetes" (p. 12).

Nótese también la introducción de la carta como "regalo envenenado"⁵ ("la carta que llevas encierra un instrumento de inmoralidad, de corrupción", le dice Ido a Felipe) que es parte del relato arcaizante, feudal, del folletín, y que señala la relación de vasallaje que implica el intercambio de sexo por "protección" contra la pobreza (vasallaje que Polo ha impuesto a la fuerza sobre Amparo), y que en el relato realista constituirá una relación comercial de compraventa, pago por servicios a

recibirse, o prostitución de Amparo, "la mujer ideal", al aceptar, eventualmente, el dinero de Caballero.

Nos enteraremos después de que Ido ya le había llevado a Amparo cartitas de Polo (por lo tanto, la literatura copia la realidad, y no lo contrario según propone Ido). La "confusión" de los dos eventos los iguala ante el lector quien, en retrospectiva, leerá la misiva de Caballero con billetes de banco tal como la lee Amparo en el Capítulo 12, como una repetición de la entrega de billetes "de pie de altar". Además, la confusión entre billetes de banco y billetes de teatro ("La carta contiene billetes", dice Ido, y Centeno contesta, "Sí, pero son de teatro para la función de mañana", p. 13), equipara la corrupción con el teatro y se puede interpretar como el pago por "entrar en sociedad" (acudir al teatro, al espacio social del espectáculo).

La carta corruptora se contrapone al dictado que recibe Ido cuando "colabora" en la redacción de los folletines. Se contraponen así, muy sutilmente, el habla aglutinadora de los pueblos, y la escritura, privada, secreta, que corrompe esa unidad. El habla, esquematizada, reducida a la estructura del folletín, es depositaria y conformante del sustrato tópico de la sociedad, su "lugar común" o de la:

... opinión admitida por todos como indiscutiblemente válida, dentro de una determinada situación histórico-cultural, para desde ella formular juicios y adoptar actitudes.⁶

En la misma línea de pensamiento acuñará Stephen Gilman el concepto de "comunidad del habla" en **Fortunata y Jacinta**:

... most of what is said is multilateral in nature, the indispensable "jarabe de pico" of people gathered in cafés, tertulias and private homes, or around counters in retail stores... the language of Galdós' novels in general is social and semipublic... it must give voice to Madrid.⁷

El habla compartida por Ido y su principal (los colaboradores) es también la que "hace llorar a la gente" (tiene el sentimiento y la moralidad que todos -¿Madrid? ¿toda España?- también comparten). Son equiparables, entonces, en "forma y fondo", tertulia y folletín: son los espacios del tópico, de la moral reificada en clichés, frases hechas, *slogans*, etc. La escritura (la carta), privada, irá en dirección contraria, hacia la disgregación, hacia el secreto: se escribirá lo que no se dice o no se puede decir.

La mención de los billetes de banco en este capítulo de **Tormento** marca también la diferencia entre el trabajo "honesto" (servir de criado, escribir folletines) y el "deshonesto" (vender el cuerpo). Resultará, como veremos, que estos términos habrán de invertirse: el criado contará chismes, el folletinista falseará la "realidad", y "vender el cuerpo" constituirá una "redención", bajo la guisa ambivalente de un regreso al orden feudal del intercambio de sexo por protección contra la pobreza por la fuerza de un "Caballero" andante de camino a Burdeos. Ya la inversión ha comenzado en este primer capítulo cuando Ido propone intercambiar

con Felipe chismes sobre las Emperadoras (Amparo y Refugio Sánchez Emperador) y el "opulento" Agustín Caballero.

El cuento de Ido termina con una moraleja predicada sobre la diferencia de clase social:

¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo [las niñas rechazan los billetes de banco del marqués]. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el ministro, en el general, en el cortesano... Aquéllos trabajan, éstos gastan. Aquéllos pagan, éstos chupan. Nosotros lloramos, y ellos maman. (p. 12)

Esta marca entre las clases será fundamental para la trama de **Tormento**. La gran cuestión será cómo subir, cómo no descender, de clase social, y mantener "la honradez". ¿Qué mayor dificultad para una doncella? La secuencia sigue con la macla realidad-novela ("¿Ves cómo por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?") (p. 13).

Aparecen aquí, además, los resortes formales del folletín, expresados como series de nombres de secuencias que forman un esquema: "chicas huérfanas, apetitosas, tentación, carta, millones, virtud triunfante" (p. 13). Eso es el folletín: un esquema.⁸ Galdós sabe que maneja esquemas, sabe construir el folletín, sabe incluso que el folletín es el esqueleto de la novela realista.

La tercera secuencia introduce la macla del enigma ("Ya... ¡Qué cosas!", "Esto no se debe decir", "No, no se debe decir", "Ni se debe escribir. ¡Qué vil prosa!") (p. 14). Es el enigma que se

escapa de la tertulia, que puede revelarse en el espacio semi-privado del café, pero al oído. Transgrede el decoro moral y el decoro (género) folletinesco. Lo colegimos de la siguiente acotación:

(Después de mirar a todos lados, acerca sus labios al oído de Felipe, y le habla un ratito en voz baja.) (p. 14)

El enigma sólo puede darse a la publicidad *sotto voce*, fuera del oído de personas ajenas (entre ellas, el lector). El que presencie el gesto del secreto (hablar al oído), pondrá toda su energía en el deciframiento del enigma. Este parece ser el papel del lector: el que aguza el oído, el que lee entre líneas. Se plantea luego la posibilidad de un tipo de prosa que sí pueda expresar el contenido del enigma, pero es prontamente rechazada:

ARISTO (*Reflexionando*): A menos que usted, con sus tres cabezas en una, no la convierta en poesía.

IDO DEL SAGRARIO (*Con enérgica denegación*): Tú no sabes nada de arte. (p. 14)

Este debate convierte a Felipe Centeno en un defensor del "realismo" (la prosa "poetizada"), contrapuesto a Ido del Sagrario como escritor de folletines idealizantes (la poesía). Ido propone una prohibición total (ni hablar ni escribir, es decir, acallar, tachar). Felipe propone un término medio: revelar transformando, utilizando una prosa poetizada que sea menos "arte" que la poesía. Ambos son conscientes de que, en mayor o menor grado,

ficcionalizan la realidad. Es Ido el que tiene la última palabra en la secuencia, haciendo lo contrario de lo que propone Felipe y reduciendo la visita de su amigo a los esquemas del folletín: "hablaremos... camino", "desempeñes... comisión", "entrarás en mi cuarto", "Nicanora se alegrará", "apretón de manos", "tertulia, recuerdos", "explicaciones", "Yo hablarte Emperadoras; tú... de ese amo insigne..., preclaro..., opulento" (p. 15).

¿Emblema o encuadre?

Si bien, como afirma Said, el comienzo de una obra es una "ficción necesaria"⁹, en este primer capítulo, estamos ante el emblema de la totalidad de la novela **Tormento**.¹⁰ La forma dramática le da al lector la impresión de que ve a los narradores fuera de la diégesis en la situación de su enunciación (la tertulia en el café) y le permite inferir las propuestas de sus respectivos discursos (variante "Ido" y variante "Centeno"¹¹); se plantea ante el lector la novela como diálogo entre discursos (realismo y el folletín); se presenta este diálogo como un encontronazo, una *disputatio*, en la que cada cual ve sólo el camino por donde anda, y simultáneamente como una contaminación de un discurso por el otro ("¿no puede hacerse poesía de esta prosa?"); se propone el enigma ("lo inexpresado", la "historia no contada") como contratexto a la historia hipercontada a dos voces; y se plantea la existencia de un "regidor de escena" (¿el autor

implícito?) cuya presencia detectaremos en las acotaciones, cuando las haya, o en la manipulación de los diversos elementos que obran en el universo diegético. Por la naturaleza irónica de las acotaciones (que proviene del choque entre la banalidad de la tertulia y la grandilocuencia del discurso parentético del autor implícito *qua* regidor de escena), intuimos que esta ironía es el lubricante que pone a correr las piezas de la "máquina bien fundada" que es **Tormento**.

El Capítulo 1 de **Tormento** presenta, sí, un fenómeno de "encuadre", como arguyen, cada cual a su modo, Frank Durand, Germán Gullón, Hazel Gold y Alicia Andreu¹²: una instancia metanarrativa de poner *en abyme*. Pero el "abismo" no se constituye aquí como "una narración dentro de otra", un género dentro de otro, texto más intertexto, sino como la relación entre el *hors du texte*¹³ y el texto de la novela, entre una postulación teórica, alegorizada como una "escena", un "diálogo", una "disputa", y la ejecución de dicha postulación (el texto novelesco *per se*). También podría verse como una relación entre el esquema (el esqueleto) y el cuerpo, entre la abstracción y la concreción.

Este *hors du texte* nos traza la pauta del viaje hermenéutico de la lectura. Su propuesta es un texto fraguado por un discurso doble (el discurso "realista" y su reducción, su caricatura) versus un discurso inexpresable: hablar versus callar. De esto se trata **Tormento**.

¹ **Tormento**, *op. cit.*, pág. 7. En lo sucesivo, las citas a la novela se anotarán en el texto mismo, entre paréntesis.

² Por "macla" me refiero a una "asociación sintética de dos o más cristales simples de una misma especie mineral". **Diccionario actual de la lengua española**. Barcelona (Vox: 1994) 992. Creo que este término se presta bien para la metaforización de grupos de elementos parecidos o relacionados que componen una unidad mayor en la que todavía pueden verse los elementos que la componen, y, tratándose de cristales, se añade la metaforización del proceso mediante el cual la luz se refleja o refracta al pasar a través o sobre cada uno de los cristales o elementos que componen la macla. Al utilizar este término para describir grupos de elementos literarios me refiero a cómo los elementos se asocian y cómo al verse unos a través de los otros, sus significados o funciones se reflejan o refractan.

³ Sobre **Tormento** como parte de una trilogía junto con **El doctor Centeno** y **La de Bringas**, ver Rodney Rodríguez. "La unidad orgánica de la trilogía Centeno-Tormento-Bringas". **Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II**. Las Palmas (Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria: 1990) 179-186.

⁴ Sobre la estructura de la novela de aventuras, ver Mikhail Bakhtin, "Epic and the Novel" y "From the Prehistory of Novelistic Discourse" en **The Dialogic Imagination. Four Essays**. Michael

Holquist, ed. Caryl Emerson y Michael Holquist, trads. Austin (University of Texas Press: 1981).

⁵ Uso el término en el sentido en el que lo propone Marcel Mauss. **The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies**. W.D. Halls, trad. New York (W.W. Norton: 1990). Según Mauss, cuando se da una prenda (*pledge*) se implica la continuada circulación del regalo, que deberá regresar del recipiente al donante en forma de igual o mayor valor. "It is the prize of a competition... So long as the contract is not completed, he [el recipiente del regalo] is, as it were, the loser of the wager, the one who comes in second in the race. Thus he loses more than he committed himself to, more than he will have to pay. This without taking into account that he runs the risk of losing what he has received, which the owner will claim back from him, so long as the pledge has not been redeemed... [This shows] the danger inherent in receiving the pledge." (pág. 62) Habría que especular si, en la trama arcaizante (feudal) de la novela folletinesca, el don que circula es el cuerpo de Amparo, sujeto a vasallaje bajo la fuerza y el poder de Pedro Polo.

⁶ Enrique Tierno Galván, "El tópico, fenómeno sociológico". **Del espectáculo a la trivialización**. Madrid (Taurus: 1961) 108.

⁷ Stephen Gilman. "The Art of Listening". **Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887**. Princeton (Princeton University Press: 1981) 261.

⁸ Es curioso que la actividad esquematizadora de Ido sea idéntica a la que propone Roland Barthes al hablar de "nombrar las secuencias" para analizar la novela realista. Roland Barthes. **S/Z**, op. cit., págs. 19-20. Galdós también se adelanta a Vladimir Propp, en su interés por clasificar las "acciones" del cuento folklórico que tantas tangencias tiene con el folletín. "Funciones de los personajes". **Morfología del cuento**. Lourdes Ortíz, trad. Madrid (Editorial Fundamentos: 1974) 37-74.

⁹ Edward W. Said, **Beginnings. Intention and Method**. New York (Columbia University Press: 1985) 50.

¹⁰ También Hazel Gold, en su excelente libro **The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of Nineteenth-Century Spanish Novel**. Durham (Duke University Press: 1993), parece referirse a las secciones "dramatizadas" de **Tormento** como emblemas, pero emblemas del impulso "teatralizador" que ella detecta en Galdós, emblemas del sustrato teatral de la novela. Según Gold, lo "teatral" en **Tormento** signa hacia la representación y sus fraudes, y lee esta novela como un texto sobre "counterfeit emotions and multiple, substitute identities" (pág. 103). Valdría la pena preguntarse si esta fórmula para definir **Tormento** no podría extenderse a gran parte, sino a todas, las novelas galdosianas (¿qué personaje galdosiano no tiene un problema de falsificación de identidad, de múltiples identidades, de "representación"? ¿No es éste el problema de Don Quijote, Tom Jones, Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Emma Bovary, Frédéric

Moreau, Bouvard, Pécuchet, Ana Karenina, y tantos otros personajes de la novela moderna? ¿No es la máscara de la representación el anatema de los personajes de Rousseau, del Tristram Shandy de Sterne, del "Man of Feeling" de Mackenzie?).

¹¹ El diálogo entre realismo y folletín reaparecerá al final de **Fortunata y Jacinta** —la importante conversación entre Ponce y Ballester sobre la fruta y la compota. Benito Pérez Galdós.

Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas. Obras completas. Novelas. Tomo II. Madrid (Aguilar: 1970) 977, que ha analizado con mucha perspicacia Hazel Gold en su libro citado, *op. cit.*, p. 59-61.

¹² Frank Durand. "Two Problems in Galdós's **Tormento**". **MLN** 79 (1964) 513-525; Germán Gullón. "Tres narradores en busca de un lector". **El narrador en la novela del siglo XIX.** Madrid (Taurus: 1976) 108-110. Gold, *op. cit.*, 101-122; Alicia G. Andreu, "El folletín como intertexto en **Tormento**". **Anales Galdosianos**, Año XVII (1982) 55-56.

¹³ Cabría preguntarse, con Derrida, "El prólogo, ¿existe?" ¿Hay una frontera entre el prólogo y el texto que prologa? Jacques Derrida. "Hors livre: Outwork. Hors d'oeuvre. Extratext. Foreplay. Bookend. Facing". **Dissemination.** Barbara Johnson, trad. Chicago (University of Chicago Press: 1993) 9.

III

HABLAR

"... tenemos la desgracia de que en ningún país del mundo se habla tanto... el divagar y el amplificar sin medida han adquirido fuerza de costumbre, y contra las costumbres nada puede la razón."

-Benito Pérez Galdós, "El parlamentarista",
Fisonomías sociales

Status quo

"Tono familiar", "lenguaje corriente", "lenguaje del diario vivir", "fenómeno natural", "ritmo de conversación", "historia oral", son algunas de las frases que la crítica galdosiana, con ingenua certeza, ha utilizado para describir el "estilo galdosiano" o la falta de él.¹ Críticos más recientes aluden con insistencia a las fórmulas bajtinianas de dialogismo y heteroglosia² que, en más de un sentido, dan categoría teórica a la desnuda y directa apreciación auditiva a la que invita el texto galdosiano. Este texto, cruzado, sí, por la heteroglosia torrencial del habla, la imita —o alude a ella—. Como bien ha señalado Luis Fernández Cifuentes al referirse al debate sobre el "estilo" galdosiano:

Decir que Galdós escribe mal o que no tiene estilo no constituye tanto una censura equivocada o perversa cuanto una observación limitada, inconclusa... esta misma impertinencia, el exceso [de vulgaridad], la obviedad con que se ofrece, desbordan los límites del mero descuido o la mera torpeza y atestiguan enfáticamente la presencia de una intención.³

La intención con la que Galdós parece haber seleccionado lo que Fernández Cifuentes y Gilman reconocen como "citas" de los discursos al uso, determina la forma del enunciado narrativo galdosiano, no dejando hueco alguno para la "neutralidad"⁴. En el enunciado galdosiano se da cita, pues, la comunidad entera, con sus géneros y giros.

... cada novela de Galdós constituye una *summa* del español del siglo XIX, una *summa* que no sólo registra cuanto hay de registrable, sino que también revitaliza la lengua, puesto que entrega ese tesoro al orden vivo del fluir temporal.⁵

La heteroglosia, en su "noble función" de rescatadora del olvido y de preservadora de la historia y de los mores de una época, ciertamente fue buscada por Galdós, y así lo reconoció como *idearium* literario en 1870 al proponer una "moderna novela de costumbres" inspirada, si se quiere, en el texto de Ventura Ruiz Aguilera titulado **Proverbios ejemplares**:

En cuanto al estilo, **Los Proverbios** encierran un preciosísimo tesoro de locuciones populares que vemos con disgusto desaparecer poco a poco de nuestro lenguaje literario. Conviene que el movimiento y las transformaciones de la lengua, indicados por el movimiento de la vida de los pueblos, no sea tal que haga poner en olvido ciertos modos de decir que constituyen uno de los principales tesoros de nuestra

lengua. En eso, el Sr. Aguilera ha sabido sacar partido del inmenso caudal de frases, dichos, refranes y modismos que posee, poniéndolos en boca del pueblo con mucho donaire y oportunidad; y si estas novelitas no tuvieran el encanto de su sencillez e ingenioso artificio [estar hechas a base de un proverbio], la exactitud y la gracia de las pinturas, sería suficiente motivo para darles valor, la circunstancia de ser un archivo de curiosidades lingüísticas que nos interesan y seducen, no sólo por ser bellas y pintorescas, sino por ser raras y estar exhumadas con una solicitud digna de imitación.⁶

Ahora bien, esta heteroglosia-como-museo tampoco desborda la intención galdosiana, su "voluntad de estilo".

El "debate" lenguaje literario-lenguaje cotidiano (o vulgar) en Galdós ha tenido, como bien observa Fernández Cifuentes, saldo positivo o negativo según se apoye o se ataque la *manera* galdosiana, fundamentalmente oral, que, si atendemos a las insistentes intuiciones de la crítica, aspira a captar una época mediante su lenguaje. Adelantándose a la postulación bajtiniana de la novela dialógica, Galdós propone su texto novelesco como el lugar de encuentro de los discursos de su época, como un lugar público donde se reúnen sus hablas, derivadas de la ansiosa búsqueda galdosiana de "conocimientos demográficos". Es verdad que lo primero que salta al oído es el habla popular, que a ella se dedicó Galdós con su especial ahínco de conocer todos los estratos sociales:

... lo que más me daba quebraderos de cabeza era el dominio del lenguaje majo, chulesco o como se le quiera llamar. La característica del léxico popular de Madrid ha sido la invención continua de voces y modismos. He observado que en la época chulesca la inventiva es más fecunda y el léxico más rico que en el período de la majeza; dijérase que la primera época es castiza y tiende a la conservación de las formas verbales; la segunda, decadentista, con tendencia al desenfreno del individualismo aplicado al lenguaje. Las modas de hablar cunden prodigiosamente, y luego viene una tercera época, cuya característica es la mutilación de las palabras más usuales: el estilo telegráfico, la economía de saliva. La época intermedia es, a mi juicio, la más galana y expresiva.⁷

Pero no se agota en ella. Conocemos también su uso del lenguaje parlamentario, burocrático, sermonil, etc.

Ahora bien, como podemos ver claramente de la cita anterior, el trabajo de Galdós para ganar acceso a los discursos de su época, aunque no se realizó con el rigor científico del lingüista, fue arduo.⁸ Su observación no se limitó a las características externas de estas jergas, a citas sacadas de su contexto "folclórico", a la manera del costumbrismo. Lo que Galdós adquirió de sus observaciones fue la práctica, el modo de construir los enunciados, sus características estructurales. La imitación

galdosiana de la lengua no se basaría en meras citas de discursos específicos, transposiciones literales de artefactos lingüísticos, reificaciones del habla, iconizaciones cuyos enunciantes serían meros "tipos sociales"; se basaría más bien en la puesta en marcha de un *language engine* para producir textos como los produciría *in situ* aquél para quien dicha práctica específica de la lengua era parte de su cotidianidad, para producir, dentro de las prácticas discursivas generalizadas de clase o sector de clase, prácticas distintivas, individualizadas.⁹

La recepción de los textos galdosianos en su momento lo confirmó: los lectores se escuchaban a sí mismos en la *manera* galdosiana, no el qué decían (como individuos), sino el cómo lo decían (como miembros de una clase, de un grupo social). El lector real no diría "yo digo eso", sino "yo hablo así". Como fenómeno auditivo, evocaba el texto —y perdónese me la circularidad del argumento— el lugar común, el lugar de encuentro de las hablas. Un texto de todos y para todos, un texto que reconstruía un "bien común" del grupo social que se vio como participante de su producción,¹⁰ cuyos individuos se vieron allí "imitados", "interpelados".

Galdós era, pues, plenamente consciente de la oralidad de su discurso. Su pasión por fraguar un texto como colección de prácticas discursivas era propósito declarado, y era parte fundamental de su aprendizaje en "las aulas de la vida urbana". Su indagación de la oralidad madrileña, por ejemplo, era parte esencial de la práctica peripatética de explorar y conocer Madrid.

Lo auditivo ("literario") era, pues, parte clave de lo ambiental y visual de la ciudad:

... sin faltar absolutamente a mis deberes escolares, hacía yo frecuentes novillos, movido de un recóndito afán, que llamaré higiene o meteorización del espíritu. Ello es que no podía resistir la tentación de lanzarme a las calles en busca de una cátedra y enseñanza más amplias que las universitarias; las aulas de la vida urbana, el estudio y reconocimiento visual de las calles, callejuelas, angosturas, costanillas, plazuelas y rincones de esta urbe madrileña, que a mi parecer contenían copiosa materia filosófica, jurídica, canónica, económico-política y, sobre todo, literaria.¹¹

En estas exploraciones, recordadas en 1915, Galdós ya atisbaba la naturaleza situacional de los discursos que buscaba y rebuscaba desde que estaba en la universidad. El lenguaje era, para él, un acto que se profería "en situación" y que tanto "lo dicho", como el "quién dice", el "a quién", y el "dónde" y el "cuándo" formaban parte inextricable del "sentido":

Una tarde... encontré junto a la puerta de una calle a un señor que charlaba jovialmente con una vendedora de gallinejas. El lenguaje de ambos me cautivó: era en la prosa del caballero una prosa urbana, graciosa, con ligeras inflexiones picantes, y en la boca de la tía Chiripa un enjuagatorio y escupitajo de sílabas

esquinadas mezcladas con guindillas... [E]l caballero, cogiéndome del brazo, me llevó consigo, diciéndome:

—Ven conmigo, petimetre; acompáñame un rato; voy a visitar a una tal doña María Estropajo... Si te gusta estudiar a esta gente, en esa familia encontrarás tipos muy donosos, créeme.¹²

Ciertamente, en la obra de Galdós, estamos ante una comunidad de lengua, pero más que ante una comunidad de citas estamos ante una comunidad de prácticas discursivas generativas. Trascender de la cita a la práctica nos permitirá, en nuestra lectura de **Tormento**, trascender, por ejemplo, la mera detección de la parodia ("tenor irónico" de una cita, el fenómeno intertextual como mero acontecimiento textual¹³) para leer, en las prácticas discursivas, las *políticas* discursivas: hablar-como-acallar y callar-como-hablar serán las prácticas discursivas principales en **Tormento**.

Ahora bien, pasar del texto como colección de citas (o juego intertextual) al texto como maraña interactiva de prácticas discursivas nos obliga a comenzar a estudiar el enunciado novelesco desde un punto de vista más primitivo, previo a la actividad hermenéutica en sí (la práctica que pregunta, por ejemplo, ¿de qué se trata **Tormento**? ¿es o no virgen Amparo?) Partiendo de la misma premisa que Galdós —según la cual el enunciado es comunicación proferida, que necesita de un emisor y un destinatario, y que tiene su más o menos precisa historicidad o

"situación"¹⁴— cabe preguntarse, primero que nada: ¿quién habla, a quién, dónde-cuándo y para qué?

Esta pregunta múltiple ha sido frecuentemente formulada, y contestada de forma varia y rica, por la crítica galdosiana en cuanto a novelas enunciadas desde la primera persona "personalizada"¹⁵, como son la Primera Serie de los **Episodios Nacionales**, **La sombra**, **El amigo Manso**, **Lo prohibido**, **La incógnita**... y, más recientemente, en cuanto a **La de Bringas**, con su extraño y no muy fidedigno narrador. Es fácil en estas novelas ubicar el emisor (narrador), el receptor (narratario), la situación de enunciación y la pragmática discursiva. Pero la cosa no ha sido tan clara cuando se ha tratado de "narradores testigos" cuya personalidad se oculta tras el velo de pretendida objetividad de un narrador en tercera persona.

La primera persona "testimonial", llamada "narrador testigo"¹⁶, se olvida, se confunde con la tercera persona no-personal, se lee como una especie de manifestación del autor *in propria persona*, o se asimila su voz narrativa a los códigos constitutivos del autor implícito, prácticamente eliminando así esa obvia distancia entre los niveles narrativos de la que emana tanta de la ironía de los textos galdosianos.¹⁷ Por estas razones, la pragmática de la enunciación del narrador testigo ha sido poco explorada. Se ha preferido el acercamiento hermenéutico al texto, sin que se tenga muy en cuenta cómo la "situación narrativa" (Chambers) necesariamente afecta la estructura y el tenor de todo lo que sigue (el texto). Ha habido cierta conciencia de la

situación en algunos textos de Akiko Tsuchiya, especialmente en los que se refieren a **Fortunata y Jacinta** y **La incógnita**; y en la perspicaz lectura que hace Hazel Gold de las narraciones engastadas en **Fortunata y Jacinta**.¹⁸ Una valiosa excepción al silencio crítico que rodea al narrador-testigo galdosiano la constituye el ensayo de Bridget A. Aldaraca sobre **Tormento**, parte de su excelente libro **El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain**. Según Aldaraca, con Felipe Centeno (en la novela **El doctor Centeno**) Galdós introduce la figura del narrador testigo, que le permite, al eliminar, por un lado, el narrador omnisciente, y al separar, por otro, el narrador y el protagonista, manejar "several critical perspectives... simultaneously."¹⁹ Concuero con Aldaraca en su apreciación de las bondades operativas del narrador testigo, pero creo que ya Galdós las había descubierto y utilizado mucho antes de escribir y publicar esta novela.²⁰

Ahora bien, podemos comprender perfectamente que la crítica se ocupe, hasta el delirio, de los marcos narrativos que definen a los personajes o a los narradores en primera persona. Pero, ¿por qué no explorar esa misma situación de enunciación, el marco o los marcos del enunciado del narrador testigo? ¿Quién es este narrador testigo, quién es su narratario, desde dónde y cuándo le habla y para qué (realizatividad²¹ del enunciado)? ¿Por qué no estudiar su "puesta en habla", la situación de su acto, antes de precipitarnos a descifrar el enunciado? Si a la intuición auditiva de la oralidad que tiene todo lector al enfrentarse a la obra galdosiana

(y el interés explícito de Galdós en presentar dicha oralidad), le añadimos la estrategia narrativa del narrador testigo, tenemos una interesante situación de "narrador-testigo oral" cuya pragmática, según apunté en la Introducción, tiene un impacto decisivo en la enunciación y en la configuración del universo diegético.

La pragmática de la enunciación en *Tormento*

A principio de su libro citado, Ross Chambers nos advierte: "situation somehow preexists discourse."²² ¿En qué consiste esta "situación" que se adelanta al acto realizativo de la enunciación literaria? ¿Cuáles son sus elementos? Primero que nada, un "acuerdo habilitador" o pacto específico que asigna los papeles del que enuncia y el que escucha (o el que lee)²³, y según cuyo pacto el que emprende la comunicación escoge, por ejemplo, el habla como medio, dentro de cierto sistema lingüístico. También, un pacto específico entre el texto y el lector que establece una red de relaciones, según la cual se define la forma adecuada de utilizar dicho texto, de determinar su literariedad (las reglas del género, que incluyen, en un juego de norma-desviación, las características mismas del sistema lingüístico en el que se inserta), y de dotarlo de sentido (las reglas de hermenéutica, llámeselas "verosimilitud" (Genette), "doxa" (Barthes) o "enciclopedia" (Eco)²⁴). Se establece un presente relativo a tiempo y lugar. Y en la medida en que la enunciación es un "acto",

preexiste al texto la razón para enunciarlo: el texto busca impactar a su lector (o interlocutor), y será importante para él según sea "la razón para contar la historia".²⁵ En suma, la narración deriva y genera sentido a base de las relaciones humanas que media:

... consequently, it depends on social agreements, implicit pacts or contracts, in order to produce exchanges that themselves are function of desires, purposes, and constraints.²⁶

Podemos ampliar este concepto de situación narrativa con el concepto de *speech act*. El texto como enunciado realizativo no puede separarse de su circunstancia, de su "historicidad", que a su vez no puede disociarse de la existencia de los sujetos que son los agentes y los autores del acto enunciativo.²⁷ Claro está, en el enunciado literario, no nos referimos necesariamente a la historicidad como "el contexto histórico-social" del texto, sino a una ubicación anecdótica, quizás metafórica o imaginaria, que orienta el narrador desde las categorías de "tiempo y espacio": yo hablo ahora y hablo desde aquí.²⁸

En **Tormento**, el narrador testigo privilegia la oralidad que, como ya intímé en la Introducción, crea relaciones muy peculiares con su narratario; de la oralidad, selecciona un género discursivo, y es mi propuesta que ese género, en general, es el chisme (hablado son "habladurías" y escrito, por supuesto, "escribidurías"²⁹). Su doxa, la enciclopedia que regirá su

interpretación de los eventos en el universo diegético, será una mezcla de "opinión pública" (degradada en chisme, claro está) y los tópicos del folletín; su cronotopo (su tiempo-lugar o escenario de la enunciación), será la tertulia del café. Todos estos elementos constituyen *el efecto de oralidad*.

Efectuaré la operación falaz de separar la discusión de cada elemento, para fines explicativos y demostrativos, pero no sin hacer la salvedad de que no puede establecerse claramente una secuencia jerárquica entre estos elementos que son "previos" al enunciado. Valdría, igual, comenzar al azar.

1. *En el umbral de la novela, el Café*

Ya he mencionado, en la discusión sobre el primer capítulo de **Tormento**, que Galdós coloca a Felipe Centeno y José Ido del Sagrario en el Café Lepanto. Allí, en ese lugar semi-público, entran para contarse sus respectivas vidas y las vidas de sus amigos o conocidos. Allí discurren sobre los modos literarios más aptos para expresar los eventos de la "realidad" y es allí donde discuten sobre el "decoro" de los géneros literarios y su uso como arma moral: de qué hablar y de que NO hablar. Un narrador ubicado en ese Café Lepanto habrá escuchado toda esa discusión biográfico-literaria de los personajes, sus aventuras y las aventuras de sus allegados, pero se habrá perdido un detalle primordial de la historia: el "secreto" que Ido vierte en el oído de Centeno.

Considerando, como ya insinué, que este primer capítulo de **Tormento** es el marco "teórico" de la novela de Amparo, propongo que es ese Café Lepanto el lugar desde el cual se narra la historia. El Café Lepanto es, en suma, el cronotopo o escenario de la enunciación del narrador testigo, su "situación narrativa".

El concepto bajtiniano del cronotopo³⁰ es básico para comprender el enunciado narrativo, el "hombre que habla" y el género que utiliza para expresarse. La crítica galdosiana ha dedicado mucho y buen espacio a explorar los lugares donde transcurren los eventos diegéticos y juiciosamente se han señalado dicotomías entre campo (o provincia) y ciudad, la ciudad de ahora y la ciudad de antes, las casas de ricos y las casas de pobres, la calle y la casa, así como espacios peculiares de gran densidad diegética y simbólica.³¹

Hay unos espacios galdosianos que son peculiarmente potables para la producción y observación de prácticas discursivas. Gilman, en su genial ensayo citado, llama la atención sobre los cafés, las tertulias, los salones caseros, y añade que el café es "una situación oral casi institucional dentro del ilimitado repertorio galdosiano de 'costumbres turcas'".³² En un agudo artículo más reciente, Gabriel Cabrejas llama la atención sobre el modo operativo de tres cronotopos galdosianos que él considera ser los principales: la tertulia del salón, el café y el teatro:

Parecen estructuralmente disgresivos y de algún modo interrumpen la acción para reducirla a su glosa o comentario; otras veces, en cambio, su utilidad básica

consiste en afinar la ficción en la historia, introducir la serie literaria en el tiempo determinado de los acontecimientos que la conmueven en cuanto representación de la realidad. Así es como en las unidades discursivas que configuran estos tres espacios se incorpora el juego de ideogramas sociales, cada uno desde su lectura parcial del país, circunscribiendo entre todos la imagen que éste tiene para los españoles, la misma que contribuyen a trazar los personajes en tanto tipos, como reflejo de sus profesiones o castas. Espacios, pues, dados al tráfico de ideas, propuestas, infidencias y anécdotas suelen comportar diálogos que dibujan "el retrato de los personajes a través de las réplicas" tanto como hacen "avanzar la acción" si sus modulaciones catalizan el destino de los actantes involucrados en la fábula axial.³³

Hay que señalar que Cabrejas, siguiendo el concepto bajtiniano, limita la discusión de los cronotopos galdosianos a su operación intradiegética y a la forma en que los personajes, que él considera "tipos sociales" (¿máscaras?), se relacionan con esos espacios. Por ello, le da la mayor importancia al teatro, ya que este lugar constituye la metáfora favorita de Galdós para tematizar los azares de la representación³⁴, la mascarada social, la hipocresía y la cursilería de su época.

No obstante, creo que es perfectamente lícito ampliar el concepto de cronotopo para referirse al lugar/tiempo de la

enunciación: el dónde y cuándo del acto realizativo que es la novela. Como ya anticipé, es el Café el lugar que mejor se adapta a la situación de enunciación del narrador testigo galdosiano, específicamente en **Tormento**.

... el café, con sus puertas abiertas al público transeúnte, manifiesta una amplitud mayor en sus congéneres [que la tertulia de salón], amén del linaje de ser, en el pasado, ambientación secreta de facciones conspirativas, de lucha y resistencia, por ejemplo, contra la dictadura realista [según se explora, como bien sabemos, en **La Fontana de Oro**]. Si en la tertulia se da cita la burguesía dominante después de la Restauración, en el café medran y hormiguan sus hijos y entenados, las víctimas del desempleo o del cambio brusco de gobierno, junto a los influyentes consagrados - toda la sociedad, embarcada en un mismo período histórico y en un espacio real y simbólico: el café.³⁵

Este espacio "real y simbólico" es para Galdós, sobre todo, el espacio del habla, de la oralidad, y el espacio de la puesta en circulación del conocimiento que, habiendo sido echado al vasto mar del habla, se aleja de su emisor, perdiendo los signos de paternidad, su genealogía, para hundirse en el anonimato de la *vox populi*. En resumen, el café es el espacio neutral del *todos*, elocuente y sin rostro. Veamos su trasfondo.

Según Jürgen Habermas³⁶, el Café, lugar que surge a mediados del siglo XVII y que ya a principios del siglo XVIII contaba con 3,000 establecimientos en Londres, se convirtió rápidamente en un centro de reunión para la cultura, donde la "intelectualidad coincidía con la aristocracia". Pronto los temas se extendieron a disputas políticas y económicas, e ingresaron a la tertulia del café las cada vez más nutridas capas medias de la sociedad. Al igual que estructuras como las sociedades secretas ilustradas y la francmasonería, los cafés se caracterizaban por una "tendencia a la discusión permanente entre personas privadas" con criterios institucionales comunes. Imponían, frente a los rituales de la jerarquía social, "el tacto de la igualdad de calidad humana de los nacidos iguales". De esta paridad tomaban los argumentos su autoridad y su prevalencia *vis à vis* la autoridad proveniente del rango social. Estas personas privadas, reunidas en el café, constituían "el público" que discurría y opinaba al margen de la actividad directa del Estado y a espaldas de las leyes del mercado que reglamentaban los temas y el acceso a la palabra como provincia exclusiva del Estado, del clero, etc.

El nuevo público se fue desdoblando en público lector y comenzó a mediar en la publicación de obras filosóficas, literarias y artísticas en general, buscando en los productos culturales las informaciones que libremente corrían de boca en boca en las discusiones del café. Este público, que salía de su casa a la publicidad protegida del café (un nuevo tipo de privacidad: la discusión abierta pero resguardada, a prueba de

represión desde el Estado y desde los mercados) fue entonces un "público desenclaustrado", que ya no podía regresar al clan (de consanguinidad o de gremio). Concluye Habermas: "Las cuestiones discutidas se convertían en algo 'general', no sólo en el sentido de su relevancia, sino también en el de su accesibilidad: todos podían 'entender' en los asuntos".³⁷

Los primeros "semanarios morales" —**The Tatler** y **The Spectator**—, que se originaron en Inglaterra, estuvieron íntimamente vinculados a los cafés y eran pasto favorito de la discusión de la concurrencia. Se institucionalizó la "carta al editor", de cuyos especímenes se inundaba la redacción de estas publicaciones, y que le permitía al lector "dialogar" con los redactores. También se institucionalizó el artículo dialogado, que imitaba la palabra hablada y creaba en el lector la ilusión de continuidad entre la discusión del café y la "discusión" publicada en el periódico. "La misma discusión es transportada a otro medio, proseguida en él, para volver luego, a través de la lectura, al originario medio de la conversación... El público se mira al espejo con el **Tatler** y el **Spectator**, con el **Guardian**. Addison se calificaba a sí mismo como *editor of manners and morals*... El público que le leyó y comentó se vio a sí mismo como tema".³⁸

En España, ya en el siglo XIX, podemos asociar los escritos periodísticos de Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos con la impostura de ese "*editor of manners and morals*"³⁹. Los *noms de plume* de estos dos españoles coetáneos —en el caso de Larra, el "Pobrecito Hablador" (que recuerda el *tatler*) y "Figaro" (el

críticón revolucionario de Beaumarchais); y en el caso de Mesonero, el "Curioso Parlante" (que une lo visual de un *spectator* a lo parlanchín de un *tatler*)— aluden a la oralidad y al vínculo íntimo con el público lector amplio.

Larra acude al café para sentir el pulso de su público, para estudiarlo. Por ejemplo, en el artículo titulado "El café"⁴⁰, describe cómo su curiosidad encuentra su alimento en este lugar. Se sienta, embozado y con su libreta de apuntes en mano, y observa cómo los contertulios se reúnen "a matar el tiempo y el fastidio". En el café se discute la prensa, se conjetura, se emiten opiniones sobre todos los temas. En "¿Quién es el público y dónde se encuentra?"⁴¹, Larra señala la propensidad del contertulio de café a defender apasionadamente y con jactancia opiniones infundadas sobre los "temas de moda", exhibiendo crasa ignorancia sobre los mismos, cuando, por ejemplo, critican libros y artículos sin haberlos leído.⁴² La norma es la superficialidad y lo formulaico de las ideas allí expresadas. Nota interesante de este artículo es la presencia del periodista en el café. En "Varios caracteres"⁴³, Larra describe el tipo de gente que acude al café y sus actividades: un lugar para dormir, o para "aislarse en medio del mundo", para exhibirse, para reunirse a hacer nada, para discutir la prensa.

En Mesonero no hay el mismo énfasis en el café que hemos encontrado en Larra; su interés se centra más bien en las tertulias de salón. Para Mesonero, el café es uno de los muchos lugares en que debe detenerse en sus recorridos por Madrid para

ver las "escenas" que trasladará a sus artículos de costumbres. Merecen mención "A prima noche", "Madrid a la luna" y "Gustos que merecen palos"⁴⁴.

El brillante y mordaz estilo de los artículos de Larra, así como el no tan brillante o en absoluto mordaz estilo de Mesonero, corresponden a la oralidad dialogal que llamó la atención de Habermas en los artículos de los "semanarios morales" ingleses. Los temas que interesan a Larra y a Mesonero en sus artículos de costumbres son parecidos a los de **The Spectator** y **The Tatler**. La dura actitud satírica de Larra, su constante interpelación al lector, como si se estableciera entre él y el autor una intimidad de ideas, remite a la forma en que un *critic of manners and morals* interpela a su público para conmoverlo. Mesonero se va más bien por una línea descriptiva cuya moralidad puede inferirse, más que leerse, en la selección de los tipos, los lugares, etc. Pero tanto Larra como Mesonero hacen periodismo con la clara pretensión de estar llevando a cabo una conversación íntima y sincera con su lector.

Galdós periodista usa las mismas técnicas orales que utilizaron antes Larra y Mesonero. Artículos exaltados, coloreados de oralidad, que buscan establecer con el lector ese vínculo de intimidad y camaradería, pretenden mover, ser escuchados. Tomemos al azar ejemplos de sus artículos en **La Nación**⁴⁵:

En Madrid todo es desolación, alarmas, presagios funestos, tristeza, luto y desaliento.

Leamos el correo de provincias que está atestado de alegres noticias. Refocilémonos considerando la imperturbable ventura que gozan nuestros hermanos. Leamos. (p. 33; Revista de la Semana [4.34-II-65])

El Circo está concurrido. Leotard desapareció y los leones no causan ya tanto miedo.

Indudablemente no son tan fieros como los pintan. ¿Si estarán esos cinco terribles animales representando una comedia de acuerdo con su amigo el Sr. Batty, tan fiera como ellos, y engañando al público con un fingido combate y una farsa de saltos, rugidos, pistoletazos y dentelladas? ¡Quiera Dios que este sainete no se convierta en drama sangriento! Digo con toda franqueza que sentiria [sic] que los leones se comieran á monsieur Batty. (p. 83; Revista de la Semana [18. 22-VI-65])

Venga usted acá, Sr. Caballero de Saz, el mejor de los empresarios de que nos hablan las crónicas teatrales; en qué recóndita mina de las agencias musicales encontró usted ese rubí que se llama Sr. Fancelli, ese topacio y esa esmeralda que los carteles apellidan Della Costa y... Segri... Segri... rra... gui... gui... (por vida mía no acierto a pronunciar este nombre). (p.201; Variedades [42. 9-XI-65])

Hemos nombrado al animal de que nos habló *El Espíritu Público*. Han de saber ustedes que *El Espíritu* recibió un telegrama en que venía pintado (;oh electricidad, también pintas!) un leon deforme que cubria [sic] la Europa entera. (p. 359; Revista de la Semana [77. 17-VI-66])

Esta semana pertenece indudablemente á los Pepes.

Ahi le teneis [sic]: el santo de los santos, el carpintero humilde, el pobre jornalero... (p. 462; Revista de la Semana [108. 22-III-68])

En todos sus artículos periodísticos, Galdós interpela directamente al lector, le habla y escucha al "Espíritu Público". Desde él escribe, y para él.

Ahora bien, no fue en los artículos periodísticos o ensayos donde Galdós teorizó sobre el Café. Aunque creo que el café, como cronotopo de la enunciación, aparece por primera vez en **Tormento**, habrá que esperar hasta **Fortunata y Jacinta** para verlo expresado con todos sus pelos y señales. La discusión de Galdós de este escenario de la enunciación será de gran utilidad para reconocer las características del cronotopo en **Tormento**.

El primer capítulo de la tercera parte de **Fortunata y Jacinta**, titulado "Costumbres turcas", describe las andanzas de Juan Pablo Rubín por los cafés de Madrid y toda la estructura operativa del café como lugar de encuentro y discusión de los

temas más diversos de la época —el año 1874, vísperas de la Restauración, según el narrador se ocupa de especificar.

Según el narrador nos va describiendo el café, sobresalen las siguientes características de su dinámica interna: se trata de un lugar que presupone el ocio⁴⁶; constituye una especie de memoria colectiva⁴⁷; provee una segunda domesticidad, pero no "privada" sino "pública",⁴⁸ aunque permite distintos grados de confidencialidad⁴⁹; es el locus del ritual "sagrado" del juego social⁵⁰ y el de la trastocación o metamorfosis (o metempsicosis) del contertulio en sucesivos personajes⁵¹. El café es también el caldo hospitalario en el que se encuentran en suspensión diferentes ideas sin jerarquizar, una especie de muñeco hecho de diferentes retazos⁵², pero, a pesar de la tolerancia sistemática de la diferencia de criterio (que el narrador llama "blandura"), el café es también el tribunal de la opinión⁵³. Esa opinión se construye a base de la habladuría, ejercida por la concurrencia predominantemente masculina y vociferante de la tertulia del café⁵⁴. Las mujeres y los hombres muy ancianos o privados de la energía que requiere la tertulia, aunque pueden estar presentes en el café, son presentados por el narrador con tono burlón.⁵⁵

Aunque el café, según se describe en **Fortunata y Jacinta**, está geográficamente dividido en mesas temáticas/gremiales (de militares, ingenieros, espiritistas, asentadores de víveres, capellanes, etc.), la movilidad misma de Rubín, al poder cambiar constantemente de mesa, e incluso de café, subraya, precisamente, el tino de las observaciones de Habermas. Era el café el lugar de

la "intimidad pública", de la gran familia de "desconocidos íntimos," de la neutralidad hospitalaria, de la más campechana complicidad.

Examinemos por un momento el manifiesto galdosiano de la tertulia del café. Cito *in extenso*:

De ocho a diez estaba el café completamente lleno... A las nueve, cuando aparecían **La Correspondencia** y los demás periódicos de la noche, aumentaba el bullicio... Poco después empezaba a clarear la concurrencia... En todos los cafés son bastantes los parroquianos que se retiran entre diez y once. A las doce vuelve a animarse el local con la gente que regresa del teatro y que tiene costumbre de tomar chocolate o de cenar antes de irse a la cama. Después de la una sólo quedan los enviciados con la conversación, los adheridos al diván o a las sillas por una especie de solidificación calcárea, las verdaderas ostras del café[...].

¿De qué hablaban aquellos hombres durante tantas y tantas horas? El español es el ser más charlatán que existe sobre la tierra, y cuando no tiene asunto de conversación, habla de sí mismo; dicho se está que habrá de hablar mal. En nuestros cafés se habla de cuanto cae bajo la ley de la palabra humana desde el gran día de Babel, en que Dios hizo las opiniones. Oyense en tales sitios vulgaridades groseras y también conceptos ingeniosos, discretos y oportunos. Porque no sólo van al

café los perdidos y los maldicientes; también van personas ilustradas y de buena conducta. Hay tertulias de militares, de ingenieros; las de empleados y estudiantes son las que más abundan, y los provincianos forasteros llenan los huecos que aquéllos dejan. En un café se oyen las cosas más necias y también las más sublimes. Hay quien ha aprendido todo lo que sabe de filosofía en la mesa de un café, de lo que se deduce que hay quien en la misma mesa pone cátedra amena de los sistemas filosóficos. Hay notabilidades de la tribuna o de la Prensa que han aprendido en los cafés todo lo que saben. Hombres de poderosa asimilación ostentan cierto caudal de conocimientos sin haber abierto un libro, y es que se han apropiado ideas vertidas en esos círculos nocturnos por los estudiosos que se permiten una hora de esparcimiento en tertulias tan amenas y fraternales. También van sabios a los cafés; también se oyen allí observaciones elocuentes y llenas de substancia, exposiciones sintéticas de profundas doctrinas. No es todo frivolidad, anécdotas callejeras y mentiras. El café es como una gran feria en la cual se cambian infinitos productos del pensamiento humano. Claro que dominan las baratijas; pero entre ellas corren, a veces sin que se las vea, joyas de inestimable precio[...].

No hay Como todo esto que cuento se refiere al año 1874, natural es que en el café se hablara principalmente de la guerra civil. (p. 731-732)

El pasaje describe las horas del café, acomodadas al mundo del trabajo y del espectáculo, a las horas de la comida y de la repartición de los periódicos -alimento preferido del contertulio, como vimos en Habermas, desde el origen mismo del Café. Galdós marca la diferencia entre los contertulios por posición social, profesión, sexo y fidelidad, según se pasen la vida en el café (los "línea dura" como Juan Pablo Rubín) o vengan al café una vez al día, de ocho a diez de la noche.

Según Galdós, la charlatanería del pueblo español encuentra su mejor manifestación en el café, Babel de las lenguas y las opiniones. Se menciona de pasada la pasión del contertulio, su actitud agresiva y maldiciente (de todo se habla, y mal). Galdós señala la amplia gama de temas y de registros lingüísticos, así como de tipos -desde los "perdidos" hasta los "catedráticos". El café galdosiano es un aula de estudios "sintéticos", de la banalización (democratización) del conocimiento, de la diseminación de información en tópicos, clichés y frases hechas, "baratijas" del intelecto medio, con una que otra "joya de inestimable precio" aquí o allá. Es, sobre todo, el hervadero de la opinión pública y el ámbito en el cual dicha opinión pasa de la boca al papel del periódico, para regresar, como decía Habermas, al lugar del que salió: las bocas de los contertulios que esperan ansiosamente la repartición de los periódicos.

No hay más que releer la conversación de café que recoge este capítulo, en su sección tercera, para ver claramente el esqueleto de todas las conversaciones de café: "¡Pero hombre!", "No hay más que hablar", "Aquí no hay más que...", "Cuando digo que hay novedades...", "Se los digo a ustedes en gran reserva", "Lo que yo sé es que esto está muy malo", "Todo no se ha de decir", "No veo la tostada", "Usted crea lo que quiera. Yo me lavo las manos", "Lo que yo sostengo...", "¿A que no?", "Respondedme", "Vamos, vengan ratas", "Es lo que yo le decía anoche a...", "Pero y eso, ¿qué prueba?", "Nada hombre... Yo pongo mi cabeza", "No hay pero", "Déme usted razones", "Que no", "Pues al tiempo...", "Que no, hombre, que no", "Lo que ustedes oyen... Al tiempo... Ustedes lo han de ver..., y pronto, muy pronto".⁵⁶ Estas palabras nada significan que no sea la actitud del hablante, su "acto realizativo", su intención de imponer su criterio en un juego de fuerza y vacuidad que delata la absoluta falta de substancia de las aseveraciones, la "irresponsabilidad" tertuliana y su obvia indiferencia por "lo real", que tan bien ha descrito Tierno Galván:

La convencional valoración de la mentira y la verdad implica... fuentes convencionales de certezas. Basta decir "he oído que..." o "un hermano de mi mujer me ha contado" para que los contertulios se sientan seguros de la veracidad de los hechos que fundamentan su opinión. En la tertulia perfecta, la mentira sólo existe como posibilidad; la verdad señorea en la medida en que nadie

confía en que se corresponde con el otro plano de la verdad... Cuando la opinión pública llega a la madurez se expresa según formas diferenciadas o estructuras de integración de criterios contrapuestos que proceden de una crítica común a un problema común. Por el contrario, la opinión pública inmadura [sic] se integra imperfecta y trabajosamente a través de la confusión de criterios, de la arbitrariedad personal, de la imprecisión y de la ausencia de fines utilitarios que caracterizan a la "tertulia"... [E]n la mayoría de las tertulias ve el ciudadano español una oportunidad encubierta para el pronunciamiento..."⁵⁷

En suma, el café galdosiano integra perfectamente el ciclo completo de la opinión pública: su formación sobre bases volátiles e inciertas, su lugar como tribunal (asiento permanente de las "ostras" que fungen de *censors of manners and morals*), la naturaleza banal del tratamiento de los temas (reduccionismo de todo a tópico y cliché), la naturaleza realizativa de los enunciados (el "acto" está en el emitir la opinión, no en participar, directamente, en la actividad social concreta), el paso de la habladuría de café a la "escribiduría" de periódico, y el regreso de dicha "escribiduría" a las mandíbulas batientes de los contertulios.

Ahora bien, he revisado la trayectoria del café, su estructura, su rito. Me he referido a lo que ocurre en su espacio. Pero el cronotopo es una unidad espacio-temporal, y la explicación

cabal del mismo como "situación narrativa" necesita completar el dónde con el cuándo. Concuero con Habermas (en sus textos citados) y con Tierno Galván cuando relacionan el origen y el desarrollo del café como centro de formación de la opinión pública y de intercambio de información, con el ascenso y la afirmación económica de la burguesía. Según Tierno Galván:

La clase media es la más tertuliana, la que en armonía con la estratificación cuasi burguesa del país, no ha sabido construir su propia superioridad desde el hogar... La casa como espacio de la intimidad es desconocida en cuanto hogar burgués para el español medio, que se realiza representando en la tertulia los personajes compensadores que lleva dentro.⁵⁸

Podemos decir, entonces, que, cuando Galdós escoge el café como cronotopo o escenario de la enunciación de su novela, no sólo se ubica anecdótica o metafóricamente en un espacio y un tiempo simbólicos, sino que lo hace también históricamente: tanto en **Tormento** como en **Fortunata y Jacinta** nos encontramos en el centro de la actividad discursiva madrileña, específicamente en aquel momento del siglo XIX en que la clase media —que Galdós quería representar en su obra— se había ido apoderando de las prácticas discursivas, de los canales de información, del tribunal de la opinión pública.⁵⁹ El café es también, siguiendo el argumento de Furst, una ideología: encarna el orden espiritual del mundo novelesco.

"Reality"... comes to be understood as the product of collective agreements and interpretations, that is, as a consensus gathered from a variety of perspectives. This aggregate of the assumptions, values, and concepts that inform the affective and ethical life of the individual members of society is often implicit in the apparently casual conversations of subsidiary characters, who act as the representative carriers of the ethos governing the group.⁶⁰

No me parece, pues, accidental que en el umbral teórico de **Tormento** nos hallemos en el Café Lepanto escuchando unos contertulios quienes, a base de ese "ethos grupal", contarán la historia de Amparo y enjuiciarán sus actos; escrutarán su fisonomía buscando la clave de los pensamientos de la muchacha, acopiarán retazos de información que les llegan de boca de los criados, vecinos, chismosos de casa y calle, e irán componiendo, desde la cómoda cima moral⁶¹ del *sensor of manners and morals*, el cuadro amargo y desconcertante de la "caída" de Amparo del cielo de amor cortés al infierno promiscuo del folletín. Desde su cima moral, el Contertulio (nótese la mayúscula) malinterpreta, se inventa, la historia de Amparo, obligándola a callar su historia, la "historia no contada", la historia que no interesa en el café.

En suma propongo que, tanto el narrador testigo de **Tormento**, como parece ser el de **Fortunata y Jacinta**, son, precisamente, contertulios, inmerso cada uno en la banalidad tópica del tribunal de opinión que es el café, en su doxa de cliché y cotilleo, adepto

a la frase fácil y sonora, pero superficial y hueca, asentado cómodamente en la plena complicidad con sus narratarios, hablando siempre sobre aquéllos que están fuera del recinto sagrado y ritual del café, aquellos exiliados en el mundo externo donde ocurren las acciones y los eventos de "la vida", aquellos que no tienen acceso a la palabra, porque la palabra se ejerce en y desde el Café. El Café galdosiano es, pues, el vórtice del discurso español de su momento, en el cual cada resquicio de la realidad social, política y cultural es, sobre todo y antes que nada, una práctica discursiva, una forma de hablar.

2. El narrador testigo, un narrador oral

Comparemos el párrafo inicial de **Fortunata y Jacinta** con el primer párrafo del segundo capítulo de **Tormento** (que es, propiamente, el primer párrafo de la novela)⁶².

Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre [Juanito Santa Cruz] me las ha dado Jacinto Villalonga, y alcanzan al tiempo en que este amigo mío, y el otro, y el de más allá... iban a las aulas de la Universidad. **Fortunata y Jacinta** (p. 447)

Don Francisco de Bringas y Caballero... era en 1867 un excelente sujeto que confesaba cincuenta años. Todavía goza de días, que el Señor le conserve. Pero ya no es

aquel hombre ágil y fuerte, aquel temperamento sociable, aquel decir ameno, aquella voluntad obsequiosa, aquella cortesía servicial. Los que le tratamos entonces, apenas le conocemos hoy cuando en la calle se nos aparece...
;Pobre señor! **Tormento** (p. 15)

No solamente nos encontramos ante el mismo tipo de narrador testigo —el narrador "oral", el Contertulio—, sino que con él entra en la novela una serie de estrategias narrativas que tienen impacto determinante en la estructuración del universo diegético, y sin cuya consideración tendremos apenas una comprensión parcial del mismo. Sus dos características son: (a) su localización ambigua en la diégesis (cercanía, según su conocimiento de los hechos; y lejanía, ya que se ubica en una especie de cima moral, apartada de la acción)⁶³; y, (b) la naturaleza de su retórica es oral.

La estrategia narrativa del narrador Contertulio parece haberse establecido temprano en el proyecto novelesco galdosiano. En su ensayo citado titulado "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", Galdós expresó su proyecto crítico, no fundacional o laudatorio (se va a hablar de lo bueno y de lo malo, y si se habla desde el café, lo malo será más frecuente que lo bueno...). Como sabemos, pueden inferirse de la obra galdosiana acerbos ataques a las estupideces y ridiculeces de esta clase media: sus aspiraciones, su "visión de mundo", su lenguaje

mostrenco mitad clisé y mitad cursilería; su ropa; su hábitat; su educación; la priorización defectuosa de sus problemas.

A ese cajón de sastre que es la clase media en la obra galdosiana pertenecen los más variados personajes, y podría hablarse de "la lucha por ascender en la escala social" y "la lucha por no descender en la escala social" como dos de los grandes temas ostensibles en estas novelas. La clase media no sólo será su objeto, sino su público, claramente delimitado. Muchas de las tretas discursivas que constituirán el haz de reglas que configuran el plano del autor implícito en las novelas galdosianas estarán dirigidas, precisamente, a "cantarle las verdades" a ese amorfo público medio, sin perder Galdós-autor ni un punto de su popularidad. Ciertamente, un gran reto.

Como ya mencioné, en dicho ensayo de 1870, Galdós propone uno de los modelos literarios para llevar a cabo su titánica tarea "antropológica": los **Proverbios ejemplares** de Ventura Ruiz Aguilera.⁶⁴ Galdós presenta el proyecto literario de Ruiz Aguilera como "digno de imitación". Lo que más llama la atención es que esta narrativización de proverbios que ha realizado Aguilera está completamente basada en las estructuras discursivas de los textos orales.⁶⁵

Usualmente, la caracterización de un narrador se lleva a cabo mediante la caracterización de su retórica: al narrador lo percibimos por el contenido de su discurso y su práctica discursiva. Después de todo, el narrador es el origen del enunciado narrativo y es función *sine qua non* de la "situación

narrativa". Decir que el narrador galdosiano tiene la oralidad como característica principal no es otra cosa que decir que su retórica es oral.

En su libro **Orality and Literacy**, Walter Ong investiga las diferencias específicas entre el discurso oral y el discurso escrito a base de las investigaciones realizadas por Albert Lord (**The Singer of Tales**, 1960) y Milman Parry (**The Making of Homeric Verse**, 1928-1971) sobre la estructuración de las épicas homéricas y abundante trabajo antropológico y lingüístico de campo.⁶⁶

A base de este trabajo previo, Ong infiere una serie de características del discurso oral. Las siguientes parecen ser las principales: (a) la palabra es un acto: de ahí la fuerza del insulto, del conjuro o el hechizo; (b) la estructura de lo oral es abiertamente formulaica; (c) el enunciado se construye de manera aditiva y no subordinada, y es totalizante y no analítico, lo cual está estrechamente relacionado con lo formulaico; (d) es redundante, excesivo, crea continuidad por repetición; (e) el enunciado está muy cercano a la vida cotidiana inmediata ya que es imposible mantener memoria de objetos o sucesos únicos aunque no consagrados; (f) dado que en el origen de la enunciación hay dos presencias, el emisor y el interlocutor, se asume un tono contestatario, o bien se busca la empatía y la participación del interlocutor; (g) es conservador, tradicionalista, precisamente porque la mnemotecnica requiere la repetición de conceptos a través de largos períodos de tiempo, de modo que tiende a crear sentido

de grupo, cohesión comunitaria; (h) aunque se basa en fórmulas y depende de la mnemotecnia, la expresión oral está atada al presente de la enunciación; (i) en la economía mnemotécnica, los personajes deben ser monumentales, memorables y comúnmente públicos. Sobre este punto, concluye Ong: "Las personalidades incoloras no pueden sobrevivir la mnemotécnica oral".⁶⁷ En el caso específico de Galdós, hay que añadir, como parte de su aguda conciencia de la oralidad, la verdadera sobreabundancia de formas verbales y frases que usa para referirse a las actividades relacionadas con el habla y la expresión oral.⁶⁸

El discurso del narrador en **Tormento**, que ya hemos propuesto como un narrador testigo-Contertulio, tiene muchas de estas características. No las tiene todas, y lo que he llamado el "efecto de oralidad" puede lograrse, dentro de la economía narrativa, apelando a la imitación de la práctica discursiva oral mediante el uso de apenas una parte del repertorio completo.

Veamos.

a. La palabra es acto

No sólo *tormento* significa "la pena corporal, que se impone a algún reo, contra el cual hai prueba semiplena, o bastantes indicios de culpa, atormentandole para que confiese [sic]"⁶⁹, lo cual trae a primer plano el acto realizativo de la confesión en la novela, sino que aquí el impacto de la palabra es crítico, tan

fuerte que sale de la boca como "un disparo por la boca del cañón" (p. 121), tiene el impacto de un golpe ("Echóse a llorar Amparo como un niño cuando le pegan", p. 154), o un disparo ("Amparo cayó redonda al suelo, como si recibiera en la sien un tiro de revólver", p. 209; "Si le hablas y le quitas la venda, creo que será como si le dieras un pistoletazo", p. 210). Los ejemplos de enunciados realizativos de naturaleza fundamentalmente oral abundan. La importancia del juramento, la promesa, la amonestación, la burla, la amenaza y la orden —fórmulas verbales que carecen de valor veritativo y no constituyen enunciados fácticos o verificables⁷⁰— es tal que proferirlos tiene un impacto inmediato en los personajes y en la trama.

En las órdenes diarias que Rosalía le da a Amparo, no es importante que se le pida a la muchacha que traiga cintas, o pelo, o pan, o lo que sea; lo importante es que Rosalía expresa su dominio sobre Amparo mediante el acto de proferir la orden. Pierde un poco este dominio cuando Amparo se hace novia de Agustín. Cuando Rosalía vuelve a darle órdenes a la muchacha, ésta comprende que aquélla conoce su "secreto". La frase "Aquí mando yo", que exclama Polo furioso, paraliza completamente a Amparo, y su amenaza concreta es: "si no me obedeces, hablo" (es decir, "te doy un buen golpe").

El gran problema de Agustín es encontrar la coyuntura espacio-temporal para hacer su declaración amorosa y petición de la mano a Amparo —ambos enunciados realizativos—. Amparo acepta mediante lo que se conoce en inglés como *negative confirmation*, lo

que significa que callar equivale a asentir. Este detalle es importante ya que, si recordamos el interés de Galdós en los proverbios, bien podríamos decir que el proverbio que se narrativiza en **Tormento** es "El que calla, otorga" (;!). Este silencio subraya su valor clave y el impacto que tiene en la caracterización y en el ánimo de los personajes, así como en la estructuración de la diégesis. Para Amparo, el proceso de confesarse con Agustín requiere varios ensayos, uno de ellos con un verdadero confesor quien le indica que, sin el acto verbal de confesar la verdad a Agustín, el matrimonio no debe ocurrir. El secreto moral de Amparo está tan reprimido y alejado de la esfera del habla que ni siquiera a sí misma puede expresárselo. Cuando ensaya a solas su confesión ("[Caballero, n]o me puedo casar con usted..., por esto y por esto y por esto", p. 144), ya sabemos que el trauma moral es tan profundo que queda fuera de la penetrante mirada "quirúrgica"⁷¹ del narrador. El insistente silencio nos lo indica.

El sermón (amonestación) del Padre Nones en el Capítulo 18, que determina la decisión de Polo de abandonar Madrid, no persigue enseñarle al "salvaje" Polo nada nuevo sobre la moral cristiana o sobre sus deberes eclesiásticos, sino que lo coloca bajo el poder del viejo cura. Llama la atención la naturaleza descaradamente oral de este sermón, que se transcribe en la novela de forma dramatizada y cuyas acotaciones se refieren, exclusivamente, al tono, el timbre, el volumen de la voz del cura y los gestos que subrayan la enunciación. Los cambios e inflexiones de la voz de

Nones no sólo marcan la pauta de su sermón, sino que son sus reacciones a la forma en que Polo va asimilando o reaccionando él mismo a las palabras de su viejo amigo y protector.⁷² Como nos ha advertido Chambers en su libro citado, el enunciado realizativo implica, de manera obvia, al interlocutor en la actividad del emisor.

La amenaza es también de gran impacto en la novela. Amparo se siente avasallada por las amenazas de Polo de dar a la luz pública cualquiera que haya sido su relación con ella en el pasado. Lo mismo ocurre con la amenaza de Marcelina Polo cuando encuentra el guante de Amparo en el cubil donde vive su hermano. Esa amenaza significará la ruina del sueño de Amparo de convertirse en una "perfecta casada".⁷³ Amparo le teme a la palabra, a la divulgación.

La mudez, o carencia de palabra, está constantemente tematizada en **Tormento**. En el caso de Amparo, la mudez se interpreta como "debilidad". En el caso de Agustín, como falta de roce social y carencia de las fórmulas adecuadas, dentro del repertorio de *idées reçues*, para expresar sus sentimientos de forma inteligible para los madrileños que lo rodean. En el caso de Polo, haber trocado las melifluas palabras —que, según el narrador, lo caracterizaban cuando le conocimos en **El doctor Centeno**⁷⁴— por los bramidos de un animal salvaje, indican su degradación moral a los ojos del narrador. La novela termina con el enmudecimiento *en raléntie* de Rosalía. La furia de la señora radica en que no tiene a Amparo y a Agustín a la mano para decirle "cuatro verdades":

ROSALIA (*Con extraordinaria hinchazón de la nariz*):
Porque no quiero que se me queden en el cuerpo cuatro
verdades que pienso decirles al uno y a la otra. ¡Oh!,
no, no se me quedarán. Seré capaz de ir a Francia, a
Pekín por desahogar mi cólera...

THIERS: ... ¡Ah!, me olvidaba de una cosa importante.
Algo vamos ganando. Díjome ese tonto que podías disponer
de todo lo que se compró para la boda.

PRUDENCIA: (*Desde la puerta*): Señora, la sopa.

ROSALIA: (*Aparte, perdiendo sus miradas en el retrato
de don Juan de Pipaón, que está representado con un
rollo de papeles en la mano*) Volverán... ¡Aquí la quiero
tener, aquí...! Sanguijuela de aquel bendito, nos
veremos las caras. (pp. 252-253)

Habría que ponderar si, aunque Amparo aparentemente pierde su
oportunidad de una vida conyugal "respetable", el hecho de que su
último acto de mudez (irse a Burdeos con Agustín sin decir nada)
deje muda también a Rosalía no indique una de dos cosas: o que
Rosalía se proponía suplantar a Amparo y emprender una lucrativa
actividad adúltera con Agustín, cuyo plan se ve frustrado con la
partida de la pareja; o que la diégesis misma de la novela
Tormento sólo puede terminar al cerrarse la boca de Rosalía para
tragarse el trousseau de Amparo, lo que parece probar que la
pólvora⁷⁵ que gastó en su batalla de chismes contra Amparo apenas
le deparó una victoria pírrica. Lo que sí es que nunca se verán

las caras, nunca sabremos si Amparo y Agustín se casaron, y Rosalía no tendrá la oportunidad de insultar a la sanguijuela. La mudez iracunda de Rosalía equivale a la mudez diegética ante el status de "indecidible" del nuevo estado civil de Amparo con Agustín.

Probablemente, el acto realizativo primordial que encauza la novela es, obviamente, el acto de Felipe e Ido de intercambiarse historias: las historias respectivas de Amparo, Agustín, Pedro Polo, los Bringas... Y este acto de intercambio verbal en la "gran feria del café" entronca con la "habladuría", que tiene, como acto comunal, el poder de hacer y deshacer reputaciones, construir y destruir vidas, etc. A ella, en tanto que la estudiaremos como género discursivo independiente, le dedicaremos su propio apartado.

b. La estructura de lo oral es formulaica.

El lenguaje galdosiano imita las prácticas discursivas de diferentes grupos sociales, recurriendo a elementos como las muletillas individualizadas, la cita de los clichés⁷⁶ de época, los epítetos, los proverbios y, como veremos más adelante, a la doxa del folletín y los cafés. A lo formulaico también pertenece lo que Joaquín Gimeno Casaldueiro ha llamado "realismo oral", que son las frases que Galdós tomaba de la oratoria parlamentaria (el gran teatro de la política), los pseudo-intelectualismos que se

publicaban en la prensa (y que, como recordaremos, tenían su origen en la excelsa cátedra del café), y las citas del habla vulgar.⁷⁷

Gilman ha comprendido con tal plenitud la naturaleza oral del tópico galdosiano y su relación con los géneros discursivos orales que, en su ensayo citado, reclama la "puesta en situación narrativa" de los mismos:

[E]l empleo de tópicos por parte de Galdós deb[e] comprenderse a la luz de esa cualidad oral de su estilo. No basta catalogar, comparar y clasificar la multitud de frases hechas que llenan sus novelas. Porque las palabras habladas se resisten, aún más que las escritas, a quedar violentamente arrancadas de su contexto. Son palabras que dice una persona a otra, siempre dentro de una situación concreta, y de acuerdo con ella. Para juzgarlas certeramente tenemos que saber dónde y cuándo, por quién y a quién se dicen. Van directas de la boca al oído, y aunque no las veamos volar, tienen alas. A pesar de su vulgaridad, su tradición no es sólo castellana, sino también homérica... Por eso debemos examinar cada tópico de acuerdo con la novela, el capítulo y el párrafo en que se vive.⁷⁸

Vale señalar que el tópico y el epíteto, de clara estirpe homérica, tienen gran valor para las culturas orales. Según Ong, una vez adquirido, el conocimiento tenía que repetirse constantemente o se perdería: los patrones fijos y formulaicos

eran indispensables para la sabiduría y la administración efectiva del conocimiento.⁷⁹

En **Tormento**, las fórmulas, los clichés, las frases hechas, así como los epítetos, cunden y marcan la caracterización, los estadios de la trama y los cambios de focalización narrativa. Por ejemplo, podemos trazar las convulsiones de la trama según cambian o se modifican los nombres propios y los apodos (también propios) de los personajes, a los que Galdós impone una "doble jornada" de trabajo como nombres propios y como epítetos. No hay más que pensar en el nombre y los epítetos de Amparo, según van cambiando vertiginosamente durante su visita a Polo (Capítulos 13 al 16)

- Amparo a secas es la víctima de Rosalía y la candidata a "perfecta casada" de Agustín Caballero. Es el "consuelo" de Agustín, su premio después de una vida amarga y sufrida en América. Es también el amparo que ella busca, y signa entonces a la huérfana abandonada, desamparada⁸⁰, personaje predilecto del folletín y del melodrama. La sinonimia entre su nombre y el de su hermana (Refugio) señala también hacia la ambigüedad de su actividad sexual (e.g., ¿será Amparo una Refugio?)
- Amparito es la hijastra de Bringas.
- Las tres palabras, Amparo Sánchez Emperador, forman la trama de La Cenicienta: el Sánchez cubre con el lodo de lo vulgar (piensa uno en el **Abel Sánchez** de Unamuno, en el verso vallejiano "amadas sean las orejas sánchez") la naturaleza sublime" de la "Emperadora" (la aristocracia

espiritual de la hermosa, pálida y romántica Amparo), que en un momento dado vence y se impone sobre el apellido paterno.⁸¹

- La Emperadora es el ídolo romántico de un Felipe Centeno influido por las ensoñaciones librescas de Alejandro Miquis, su antiguo amo.
- Tormento es el castigo corporal al que se somete al reo para que confiese. Alude a la tortura física y moral, a la torcedura moral. Además, es el apodo de la sexualidad prohibida, del secreto, de la exclusión. Al usarse, substituye por completo, y es incompatible con, cualesquiera de los nombres mencionados. Tormento es, además, el nombre que signa las más oscuras profundidades de la intimidad de la protagonista, la esfera en la que quiere inmiscuirse la habladería. Tal vez por eso, la novela se llama **Tormento** y no **Amparo**.
- Tormentito es una parodia de "Amparito", que confronta a Bringas con Polo como padres putativos de Amparo: uno la explota como sirvienta y el otro como objeto sexual, ambos a cambio de la manutención de la muchacha.
- La medrosa, la muda, la novia, la suicida, la pecadora, la cordera, la prisionera, la demente, la delincuente, la penitente, marcan estadios específicos de la trama: la indecisa ante Polo, la medrosa ante Agustín, la que está dispuesta a quitarse la vida por vergüenza, la que, arrepentida, confiesa su pasado con contrición.

Ahora bien, junto al t3pico, el clich3 y el ep3teto, podemos citar la pragm3tica discursiva de la parodia, basada en la interacci3n de f3rmulas literarias con sus "imitaciones cr3ticas", como parte del esquema formulaico de las novelas galdosianas, en este caso **Tormento**. Para que la parodia pueda dar resultado, el lector o interlocutor debe poder reconocer el texto o la f3rmula base, y la intencionalidad autorial de su corrupci3n. En **Tormento**, el follet3n no s3lo constituye la doxa cultural seg3n la cual emprenderemos el proyecto hermen3utico de construir y descifrar aquellos personajes que resultan opacos a la mirada del Contertulio, sino que crea m3ltiples oportunidades para la interacci3n formulaica de la parodia con aquella forma que, al decir de Jorge Luis Borges, ha dilapidado sus medios.⁸²

Por ejemplo, vimos, al discutir el primer cap3tulo de la novela, c3mo Ido del Sagrario reduce todas las situaciones de la "vida real" a f3rmulas de follet3n. Cuando predice que las hermanas S3nchez Emperador echar3n al pobre mensajero Felipe con su carta corrupta escaleras abajo, la escena queda reducida a su t3tulo: "De c3mo el emisario del marqu3s le toma la medida a la escalera." Este reduccionismo formulaico es t3pico del habla, de ese saber sint3tico del caf3 que menciona Gald3s en las secciones citadas de **Fortunata y Jacinta**.

Pero no es Ido, personalmente, el 3nico que se expone a la "dilapidaci3n de sus medios". Basta se3alar la parodia de la 3pica hom3rica en el Cap3tulo 3, en que el narrador nos relata con grandilocuencia la limpieza de la nueva casa de los Bringas:

El éxito les encalambrinaba los nervios, y las hacía trabajar con más ahínco y fe más exaltada. El agua negra del cubo arrastraba todo a lo profundo. Así el polvo envuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz; pero, ¡ay!, la tierra lo envía de nuevo, desafiando las energías poderosas que lo persiguen, y esta alternativa de infección y purificación es emblema del combate humano contra el mal y de los avances invasores de la materia sobre el hombre, eterna y elemental batalla en que el espíritu sucumbe sin morir o triunfa sin rematar a su enemigo.

(p. 21) ⁸³

y la parodia de la "falacia patética" romántica en el capítulo 33, en que el narrador relaciona los sentimientos de desamparo y vulnerabilidad de Amparo con la lluvia torrencial que ahoga y enloda todo Madrid:

Pero la fúnebre soledad de la humilde casa no se interrumpió en aquel tristísimo día. Para que fuera más triste, ni un momento dejó de llover. Amparo creía que el sol se había nublado para siempre, y en la mortaja líquida que envolvía la Naturaleza, veía como una ampliación de la misma lóbreguez de su alma. (p. 213.)

¿Cómo no recordar lo que es probablemente el poema más cursi de las **Romanzas sin palabras** (1874) de Verlaine?

Il pleure dans mon cœur

Comme il pleut sur la ville;

¿Quelle est cette langueur

Qui pénètre mon cœur?⁸⁴

Vimos también cómo el gran problema de los protagonistas de **Tormento** es su falta de dominio de las fórmulas habladas para expresar sus sentimientos. Esta veda de las fórmulas los reduce a la mudez. Irónicamente, son estas fórmulas dilapidadas del folletín y de la doxa del café las que unos personajes utilizan para interpretar a los otros, creando dolorosas posposiciones en su ejercicio hermenéutico. Estas fórmulas también vedan la entrada a la comunidad del habla a aquellos personajes que no pueden apropiárselas. En suma, la interpretación opera como una veda.

c. Adición/subordinación; agregación/análisis

El discurso escrito desarrolla una gramática fija mucho más elaborada que el oral. Esto se debe, según Ong, a que el sentido del discurso escrito depende de su estructura lingüística ya que carece de los contextos existenciales que rodean al discurso oral, cuyas estructuras con frecuencia son pragmáticas⁸⁵: gestos, lugares institucionales o simbólicos, la participación de todo el grupo — no de un solo individuo— en la labor hermenéutica, la existencia de una memoria colectiva, etc. Uno de los índices principales de

esa "gramática fija" de la escritura que permite un aumento en la complejidad del enunciado es, precisamente, la subordinación.⁸⁶

En **Tormento**, Galdós mantiene la subordinación a un mínimo, y suele preferir las oraciones coordinadas, unidas por la cópula, o las oraciones que expresan una simple relación causal entre sus partes. Además, mezcla en un mismo párrafo, mediante simple adición, diferentes registros y prácticas discursivas. Este ejercicio, que revela el movimiento de la oralidad, se hace más obvio en aquellos párrafos en que el narrador alude a sí mismo (por ejemplo, en el primer párrafo del segundo capítulo de la novela, ya citado), en los pasajes en los que resume conversaciones entre los personajes⁸⁷ y en aquellos pasajes que la crítica ha dado en llamar "estilo indirecto libre", pero que realmente son pasajes especulativos o hipotéticos del narrador-testigo.⁸⁸

En estos mismos ejemplos, en los que el narrador busca deliberadamente la "imitación" de lo que debería ser, hipotéticamente, el discurrir del pensamiento de los personajes, la construcción de las oraciones es agregada, se da en maclas y no en elementos discretos, abundan las frases oximorónicas, el vaivén del sentido, la reiteración de elementos.

d. La oralidad es redundante y copiosa.

Si atendemos los sugerentes comentarios de Diane Urey en su ensayo "Repetition, Discontinuity and Silence in Galdós' *Tormento*"⁸⁹, esta novela está construída a base de secuencias redundantes zurcadas por discontinuidades y silencios. Urey selecciona para su análisis la repetición de varios motivos significantes —la limpieza, el agua, el número tres, los "garabatitos" que rematan la O en las firmas de "Amparo" y "Tormento", etc.— y la refundición constante de escenas, situaciones y personajes que se van desdoblando, cuya cadena se vuelve significativa en el momento del corte y el silencio. Nos dice Urey: "repeated words and symbols urge us to construct coherent themes" (p. 49). Estas repeticiones propician un movimiento no-lineal de la trama ya que, al producirse la repetición y el lector captarla como tal, se regresa a la escena anterior, de la que la última puede ser una fiel repetición o una amplificación significativa. Puede añadirse a las propuestas de Urey el hecho de que las escenas que parodian, ridiculizan o invierten el significado de los símbolos, las escenas o los personajes también pueden considerarse parte del sistema de redundancias de la novela.

Ejemplos son el desdoblamiento de Polo en Agustín y viceversa; la escena de la confesión de Polo ante Nones y la de Amparo ante Caballero; la escena en que Amparo no le quiere confesar al Padre Polo la verdad de su relación con Agustín, pero

le puede confesar su relación con Polo al cura de la iglesia. La escena de la limpieza en el Capítulo 3 tiene su eco en la escena de la limpieza la primera vez que vemos a Amparo visitar a Polo, y ambas tienen su opuesto en la copiosa lluvia que anega a Madrid en fango al final de la novela. La repetición inversa más obvia es, naturalmente, la versión folletinesca de la vida de las hermanas Sánchez Emperador que Ido del Sagrario escribe, *vis à vis* la pretendida versión "realista" del narrador testigo. Sobre la redundancia y la repetición nos dice Ong:

Redundancy, repetition of the just-said, keeps both speaker and hearer surely on the track... Redundancy is also favored by the physical conditions of oral expression before a large audience, where redundancy is in fact more marked than in most face-to-face conversation... The public speaker's need to keep going while he is running through his mind what to say also encourages redundancy... Oral cultures encourage fluency, fulsomeness, volubility. Rhetoricians call this *copia* (amplification).⁹⁰

e. Cercanía a la vida cotidiana

La cercanía del relato del narrador galdosiano a la vida cotidiana y al tiempo presente o casi presente es fácil de

detectar, así como su cercanía al interlocutor. El narrador, por ejemplo, no siente la necesidad de explicarnos la geografía del lugar donde se ubican los eventos del universo diegético, ni se esfuerza por darnos la minucia del contexto temporal, porque supone que sus interlocutores o narratarios son contemporáneos y madrileños. Esto es obvio desde la primera escena (ya hablé de este comienzo sin *setting* en el capítulo anterior). Esta borradura u olvido de la clara ubicación espacio-temporal es también notoria en las descripciones de las caminatas de Amparo por Madrid para visitar a Polo y para llegar a su casa.

Lo que ocurre con los espacios ocurre con el "tiempo histórico". Aunque se hacen constantes alusiones al mundo político, convulso y complejo, de los meses inmediatamente anteriores a la Revolución de 1868, éstas son oscuras, incompletas, sin engarce unas con las otras. Pertenecen más a los temores de personajes como los Bringas, que ven en la inquietud política la posibilidad de perder sus precarios privilegios sociales; y a los deseos de cambio en la vida personal de Polo y Agustín, que ven, en la anarquía que se acerca, la oportunidad del amor. Es como si, en vez de los personajes constituir alegorías de la situación político-social de España, como parece ocurrir en **La desheredada**⁹¹ y definitivamente ocurre en **La Fontana de Oro**⁹², la Revolución operara como una "falacia patética", una objetivación de los movimientos del alma de los personajes, convulsos y complejos.

Esta indiferencia ante la expresión formal de las categorías espacio-temporales sugiere la intimidad del narrador con su o sus narratarios y va a contrapelo de la práctica usual de la novela realista tradicional.⁹³ Las situaciones históricas deben serle tan familiares a los narratarios galdosianos que, a cualquier otro lector menos familiarizado —el lector puertorriqueño presente, por ejemplo— le parecen, por el contrario, constantes comienzos de una historia *in medias res*. Un graciosísimo ejemplo es cuando, acabando de mudarse a su nueva casa, los Bringas están colocando sus cuadros y retratos en las paredes y se comenta que hay que subir a la reina un par de dedos, porque está "muy caída" (p. 23).

f. Relación empática y participatoria entre narrador y narratario

Del mismo modo que el sermón del Padre Nones presenta, en su estructura y acotaciones, tanto las reacciones de Polo a lo que se dice como las contestaciones de Nones a las reacciones de Polo, sobre todo mediante el uso de la pregunta retórica —es decir, Nones hace las preguntas y se las contesta a sí mismo, asumiendo la voz de Polo—, los "monólogos" de Amparo son excelente ejemplo del ejercicio de la función fática⁹⁴ de la comunicación entre narrador y narratario. Si en vez de leer estos pasajes como modificaciones del estilo indirecto o instancias de estilo indirecto libre, los leemos como narración directa del narrador,

podremos clasificar las preguntas que parece hacerse Amparo a sí misma como las preguntas retóricas⁹⁵ que hace el orador a su público —al modo del “uno, dos, tres, probando, ¿me oyen?” del orador ante el micrófono— y que no forman parte de su perorata: es decir, en vez de Amparo hablar consigo misma, es el narrador quien interpela al narratario.

“¿A quién pediría consejo? ¿Qué debía hacer?” (p. 145).

“¿Cuáles serían estas pocas palabras? ... ¿Tendría ella el valor del principio? Sí lo tendría; se proponía tenerlo...” (p. 146).

“¿Habría Caballero adivinado algo?” (p. 148). Estas preguntas, enunciadas por el narrador-testigo, cumplen la función de corroborar el contacto con el narratario, mantener su interés mediante el *suspense*, comprobar que está usando el mismo código hermenéutico del narrador, implicar al narratario en la narración, buscar su reacción positiva o negativa para tal vez modificar el curso del enunciado (e.g., “¿Tendría el valor?”, pregunta el narrador; “Sí lo tendría”, contesta el narratario, o el narrador a sí mismo ante el silencio afirmativo del narratario), embarcar al narratario en la empresa gnoseológica comunal implicada en el proceso de enunciación.⁹⁶ Se trata de operaciones específicamente metalingüísticas que, llevadas al texto literario, pasan a ser metanarrativas: encuadres, brechas en la diégesis a través de las cuales el narrador-testigo y su narratario comprueban su relación mutua como agentes indispensables de la “situación narrativa”, del “acto realizativo”.

Pero también podríamos hablar aquí de otra estrategia narrativa que tiene una "doble jornada": el estilo indirecto libre no sólo presenta instancias de la función fáctica de la comunicación, sino que, en la economía textual galdosiana, la pregunta retórica —que sobreabunda en los pasajes relacionados con Amparo— cumple también una función "mimética" de caracterizar el personaje, de imitar sus actitudes, su forma de hablar.⁹⁷

Caracterizada como débil, irresoluta, encogida, paralizada por la indecisión, Amparo nunca tiene contestaciones a los golpes que le trae cada vuelta de la trama: sólo tiene preguntas, preguntas retóricas que plantean sus dilemas, nunca sus soluciones, porque su situación parece *no tener solución*.

El doble papel diegético y mimético que desempeña la pregunta retórica en el texto nos remite a lo que parece ser el doble plano del narrador testigo: está dentro de la diégesis como conocido de los Bringas, y fuera de ella, en un plano metanarrativo, al que se eleva mediante una impostura de omnisciencia que, supuestamente, le permite entrar en cada mente y en cada armario de los personajes.⁹⁸

g. El enunciado oral es comunitario y conservador.

"I am the man who tells you what you already know."
—Woody Guthrie

La novela del café es la novela polifónica por excelencia, pero ya vimos que, según Galdós mismo, se trata de una polifonía "blanda" en la que las voces se mezclan sin mayor estridencia. En esta polifonía, bien puede hablarse de un consenso: el consenso del tribunal de la opinión, de los tópicos de época. En palabras de Miguel Bajtín:

[I]n each epoch, in each social circle, in each small world of family friends, acquaintances, and comrades in which a human being grows and lives, there are always authoritative utterances that set the tone —artistic, scientific, and journalistic works on which one relies, to which one refers, which are cited, imitated, followed. In each epoch, in all areas of life and activity, there are particular traditions that are expressed and retained in verbal vestments: in written works, in utterances, in sayings, and so forth. There are always some verbally expressed leading ideas of the "masters of thought" of a given epoch, some basic tasks, slogans, and so forth.⁹⁹

Esas ideas de época, esas tareas, esos tópicos que se expresan en un enunciado, ya han sido articulados, disputados,

evaluados antes de que el hablante los profiera, y en ellos convergen tendencias y visiones de mundo preexistentes al acto de la enunciación.¹⁰⁰ El que toma la palabra asume, como plataforma de lanzamiento de su enunciado, "el estado de ideas" y "el estado de la lengua" de su situación (tiempo y lugar) de enunciación.¹⁰¹ Y esa "doxa"¹⁰² es el marco de referencia según el cual el narrador narra y el narratario escucha la narración. Pero tomar la palabra no sólo es el acto de repetir o afirmar lo ya dicho, sino de variarlo, cuestionarlo o refutarlo, formando así una cadena de la comunicación que transcurre en el tiempo, de lugar común en lugar común. Cada discurso inteligible en ese universo es comunal: sale de la comunidad y a ella se refiere. El que toma la palabra, habla a nombre de todos sobre aquello que refuerza el tejido de la comunidad.

Indeed the function of ... *gossip*, which, in fact, is close, oral, daily history, is to allow the whole village to define itself. The life of the village, as distinct from its physical and geographical attributes, is perhaps the sum of all the social and personal relationships existing within it, plus the social and economic relations —usually oppressive— which link the village to the rest of the world. But one could say something similar about the life of a large town. What distinguishes the life of a village is that it is also a living portrait of itself: a communal portrait, in that

everybody is portrayed and everybody portrays. As with the carvings on the capitols of a Romanesque church, there is an identity of spirit of what is shown and how it is shown—as if the portrayed were also the carvers. Every village's portrait of itself is constructed, however, not out of stone, but out of words, spoken and remembered: out of its opinions, stories, eye-witness reports, legends, comments and hearsay. And it is a continuous portrait; work on it never stops.¹⁰³

Madrid, una villa en la que todo el mundo se conoce y que, según el narrador, todavía no ha entrado de lleno en la modernidad de las grandes capitales europeas, se rige aún por estos procedimientos comunitarios de mitofactura de la historia oral. Al igual que el aeda homérico o el *storyteller* benjaminiano, el narrador de **Tormento** asume la voz comunitaria, la *vox populi*, convirtiéndose, como representante de la voz comunal, en una especie de "bardo de la vida media". En palabras de Jan B. Gordon, "[g]lossip is a kind of mass epic with its own storytellers."¹⁰⁴ Ahora bien, la voz que celebra la gesta de la vida pública-comunal deviene aquí la voz censora de la vida privada. El relato de la habladuría, enunciado desde la cima moral del *ensor of manners and morals*, no le canta "a las armas y a un hombre" que sirve de sustrato a la comunidad o la nacionalidad, sino que relata el proceso mediante el cual la comunidad castiga a aquellos que la amenazan: es el rito de expulsión del chivo expiatorio, como control de la integridad comunal. La habladuría censora de la

moral es violencia colectiva¹⁰⁵ verbal: en vez de linchar al transgresor, la comunidad crea de él una biografía imaginaria que sustenta el repudio de la víctima de la violencia, bajo la guisa de un estigma que, a mayor invisibilidad, es peor.¹⁰⁶ Es ésa, según Rousseau, la función de la opinión:

Sólo hay una ley que por su naturaleza exige un consentimiento unánime. Es el pacto social... [S]i durante el pacto social se encuentran oponentes, su posición no invalida el contrato [social], sólo impide que estén comprendidos en él; son extranjeros entre los ciudadanos. Cuando el Estado se halla instituido, el consentimiento está en la residencia; habitar el territorio es someterse a la soberanía.¹⁰⁷

En **Tormento**, la expulsión de las "ovejas negras" mediante la habladuría comienza desde el hecho lingüístico mismo. El narrador testigo¹⁰⁸, cuyo enunciado recoge lo dicho por tantos y tantos "testigos oculares" de los hechos¹⁰⁹, oscila constantemente entre el "yo" personal y el "nosotros" comunal y mayestático.¹¹⁰ La conversación y los comentarios giran en torno a "él", "ella" o "ellos", lo que Benveniste llama "la no-persona".¹¹¹ Kathleen Vernon lo resume así:

La chismografía se basa en el diálogo, pero en un diálogo que presupone un tercero o terceros, un 'ellos' frente al 'nosotros' chismoso.¹¹²

No sólo Amparo, Agustín y Polo deben abandonar el "estado de voluntad general" (Rousseau) de Madrid y correr hacia el extranjero, sino que, desde el comienzo, han estado excluidos del intercambio de la habladuría, de la comunidad de hablantes que murmura muy a sus anchas en el Café.¹¹³

¿Y cómo opera la habladuría como práctica discursiva en la novela? Primero que nada, la habladuría no sólo constituye la comunidad del habla, sino que la regula. No en balde Amparo vive bajo el tormento del qué dirán. Su angustia mayor es el escándalo, que su vida aparezca narrada en pliegos de cordel, que se dé a la publicidad. La "corrupción" de su *imagen* de mujer casta es más importante que la delación que constituiría su propio cuerpo en la noche de bodas porque, presumiblemente, ha perdido el himen.

Cuando Agustín decide no casarse con ella, hay una mezcla cínica de rechazar, como buen comerciante, la manzana dañada¹¹⁴ y de retar el qué dirán amancebando a la muchacha. En suma, el temor a quedar fuera de la comunidad del habla reprime en el sujeto aquellas prácticas sociales que son divergentes o transgresoras.¹¹⁵ La habladuría *qua* censura, en palabras de Rousseau, "mantiene las costumbres impidiendo a las opiniones corromperse".¹¹⁶ A través de la habladuría, la comunidad ejerce su tiranía.

Ser informativa y evaluativa son otras dos características de la habladuría. Esto se colige perfectamente de lo anterior: no sólo nos enteramos de que Amparo parece haber sido amante de Polo, sino de que se trata de una "amistad nefanda"¹¹⁷. Este entramado moral que teje la habladuría es la comunidad misma. Participar en

la habladuría es, pues, signo de pertenecer a la comunidad: cada participante tiene su turno como narrador y como narratario. Rosalía, por ejemplo, da fe de su adhesión a la moralidad al divulgar, muy torcidamente, las vicisitudes de Amparo. De hecho, nunca se aclara cómo le llega el cuento a Agustín. ¿De Rosalía a Torres¹¹⁸, a Mompous, a Agustín? La habladuría es anónima. Su efecto no depende del autor, sino de lo lejos que puede llegar al crear círculos concéntricos en el mar del habla.

No obstante, no nos encontramos aquí con la habladuría redentora de, por ejemplo, Jane Austen, que define su contenido y su efecto así:

[I]t takes a bend or two, but nothing of consequence. The stream is as good as at first; the little rubbish that it collects in the turnings, is easily moved away.¹¹⁹

En el caso de **Tormento**, la habladuría está constituida, precisamente, por amplificaciones y distorsiones, y es más sabrosa e interesante por toda la basura que acumula al seguir su camino tortuoso de boca en boca, de oreja en oreja.¹²⁰ Se trata de una práctica discursiva entre personas que hablan y escuchan, y que están dispuestas a constituirse en una cadena de comunicación que lleva la imagen de Amparo de "la mujer casta" a "la tarasca", cumpliéndose así la profecía de Trujillo y Rosalía.¹²¹ Porque la habladuría depende, para su eficacia, no sólo de su circulación, sino de la especulación sobre aquello que no puede verificarse.¹²²

La habladuría es, sobre todo, invención disfrazada de hermenéutica¹²³, puesta en marcha según los parámetros morales — según la doxa— de la comunidad, según aquello que le preocupa, aquello a lo que teme.¹²⁴ Hasta las negativas y las refutaciones de las víctimas de la habladuría pasan a formar parte de la "historia".¹²⁵ La habladuría le da espacio no sólo a la refutación, sino que acepta "blandamente" los ajustes narrativos que aportan los diferentes miembros del grupo de habladores, en un proceso infinito de oscilación entre semiosis e invención.

Los temas predilectos de la habladuría son aquellos que forman la base de la moralidad: la propiedad privada y el sexo.¹²⁶ Del mismo modo que la cuantía exacta de la riqueza de Agustín es pasto de habladores, la sombra sobre la virginidad de Amparo genera la actividad hermenéutica principal de la novela. Control de la propiedad privada (de su apropiada circulación) y control del deseo (y de la apropiada circulación de la mujer como *objeto del deseo*¹²⁷), son las metas formales de la habladuría. Esto va de la mano con el tema que Galdós quería desarrollar en sus novelas sobre la clase media, sobre "los males que aquejan a las familias". Galdós deseaba escribir la novela de la intimidad, que no era otra que la novela de la mujer¹²⁸ cuyo ámbito designado por el discurso social hegemónico era, exclusivamente, el hogar. Como encargada del reducto de la intimidad, la mujer era el blanco predilecto de la habladuría.

Ahora bien, la opinión pública *qua* habladuría tiene otro elemento de gran importancia: la obediencia del rito social como

marca de adhesión degrada el pacto social a una sociedad del espectáculo en la que se busca eliminar la subjetividad, la interioridad, la diferencia. La interioridad que marca una diferencia se convierte en un estigma moral: individualismo o inconformidad con la ley ostensible de la comunidad. En la sociedad del espectáculo, ser es parecer y puede decirse que *honesty is in the eyes of the beholder*. No debe sorprender, entonces, la importancia que tienen para Galdós el teatro y la teatralidad, aunque en la "eterna mascarada hispanomatritense no hay engaño, y hasta la careta se ha hecho innecesaria" (p. 119). Detrás de las máscaras, no hay nada. La habladuría y el espectáculo social se corresponden en una misma fenomenología: son pura exterioridad y representación.¹²⁹ Sólo un "extranjero" (p. 49) o un "forastero", alguien que no participe del pacto social, podría confundir a Rosalía con la "esposa de algún prócer considerable o de cualquier rico bolsista" (p. 119). Contrario a la novela de Balzac o Dickens, no existe en **Tormento** lo que Peter Brooks llama *the moral occult* definido como "the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality",¹³⁰ porque, al decir de Larra, "el mundo todo es máscaras, todo el año es carnaval". En este Madrid, nadie se llama a engaño.

Resulta lógico, pues, que Heidegger discuta la habladuría como parte de su análisis del "ser ahí" ante "la vista de todos":

[La habladuría m]ienta lo mismo, porque se comprende lo dicho en común, en el mismo término medio... El ser

"dicho", la frase corriente son ahora la garantía de lo real y verdadero del habla y de su comprensión. El hablar ha perdido o no llegó a lograr nunca la primaria relación del "ser relativamente al ente que habla", y por ello no se comunica en el modo de la original apropiación, sino por el camino de transmitir y repetir lo que se habla. Lo hablado "por" el habla traza círculos cada vez más anchos y toma carácter de autoridad. La cosa es así porque así se dice. En semejante transmitir y repetir lo que se habla, con que la ya incipiente falta de base asciende a una completa falta de la misma, se constituyen las habladurías. Y por cierto que éstas no se limitan a las orales, sino que se extienden a las escritas, a las "escribidurías". El repetir lo que se habla no se funda tanto aquí en un "de oídas". Se alimenta de lo leído en alguna parte. La comprensión media del lector jamás podrá decidir qué es lo originalmente sacado y conquistado y qué es aquello que simplemente se repite. Más aún, la comprensión media no querrá en absoluto hacer semejante distinción, no habrá menester de ella, porque lo comprende todo.¹³¹

Es curioso notar que Heidegger equipare además, como advertimos antes al hablar sobre la estrecha relación entre la conversación del café y los "semanarios morales", la habladuría con la escribiduría. El narrador-contertulio de **Tormento** se refiere a su interlocutor indistintamente como "amigo lector" o

como alguien que le escucha hablar, tal como lo hacían en sus artículos periodísticos Addison, Larra, Mesonero y Galdós mismo. La novela que sostenemos en la mano bien podría ser una especie de "crónica de la tertulia del Café" —sede de la legislación moral y la opinión pública (la habladuría) en la España galdosiana— que recopila "la parte picante y humana de la discusión...", como lo hacía el **Diario de Sesiones** del parlamento.¹³² Y el que redacta esa "crónica de la tertulia del Café" no hace más que recoger lo que ya todos saben.

Ahora bien, hay un comentario de Heidegger que nos permite ir más allá de la mera descripción del fenómeno de la habladuría-escritiduría, y es que "[l]o dicho y transmitido sin base llega a hacer que el abrir [exponer el "ser ahí" a la "vista de todos" mediante la habladuría] se convierta en lo contrario, en un cerrar." Porque la habladuría es un encubrimiento del "ente", que "ha perdido o no llegó a lograr nunca la primaria relación" con el habla y no puede comunicarse "en el modo de la original apropiación". La habladuría es una separación, umbral de la diferencia tras el cual hallamos el ente con su palabra, en la "original apropiación", que no es otra cosa que lo que Mary Gossy llama *the untold story*, la historia no contada.¹³³ ¿Cuál es, pues, la historia que la habladuría excluye? ¿Cuál es la historia de los "ellos" que el "yo" y el "tú" (el narrador y el narratario) no ven o no pueden contar porque no pueden alcanzar la "apropiación original"? En suma, ¿cuál es la historia no contada, acallada por la habladuría del narrador?

¹ Además de Stephen Gilman, en su artículo "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**". **Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica**. Douglass M. Rogers, ed. Madrid (Taurus: 1973), cito por lo menos otros dos:

"El idioma de Galdós es el lenguaje corriente, sencillez; el lenguaje impregnado de las inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada; al tiempo de leerlo sentimos la impresión de estar escuchándolo, de oírlo con el acento y hasta el volumen que cada palabra tendría si estuvieran diciéndola a nuestro lado." Ricardo Gullón. "Galdós, novelista moderno". **Miau**. San Juan (EDUPR: 1957) 237.

"... the more familiar the tone, the more colloquial is the language..." Kay Engler. **The Structure of Realism. The Novelas Contemporáneas of Benito Pérez Galdós**. Chapel Hill (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures: 1977) 60.

² Ver, entre otros, Alicia G. Andreu. "El folletín como intertexto en **Tormento**." **Anales Galdosianos**, Año 17 (1982) 55-61; Luisa Elena Delgado. "Pliegos de (des)cargo: las paradojas discursivas de **La incógnita**." **MLN**, Vol. 111, Núm. 2 (marzo 1996) 274-298; Nil Santiáñez-Tió. "Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos del lenguaje en **La incógnita** (1889)." **MLN**, Vol. 111, Núm. 2 (marzo 1996) 299-326; Luis Fernández Cifuentes. "Galdós y el descrédito de los estilos". **La Torre** (NE), Año II,

Núm. 6 (1988) 263-275. En Akiko Tsuchiya. **Images of the Sign.**

Semiotic Consciousness in the Novels of Pérez Galdós.

Columbia (University of Missouri Press: 1990) 8, se da una versión mucho más ingenua del "dialogismo" como conflicto o vaivén entre el "signo natural" (o "cratilismo") y el "signo arbitrario" como lo plantea Saussure.

³ Fernández Cifuentes. "Galdós y el descrédito de los estilos", *op. cit.*, pp. 264-265.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ Gilman, "La palabra hablada", *op. cit.*, p. 297.

⁶ Benito Pérez Galdós, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", *op. cit.*, pp. 125-126.

⁷ Benito Pérez Galdós. "Guía espiritual de España. Madrid".

Obras Completas. Novelas y miscelánea. Tomo III. Madrid (Aguilar: 1971) 1271. Ver, por otro lado, Stephen Miller. "Galdós, Aguilera y la novela española". **Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas** Núm. 395 (1979): 1-14.

³² Inmediatamente después de relatar esto, Galdós invoca el nombre de Ramón de la Cruz, prolífico autor de sainetes del siglo XVIII que se distinguió por su interés casi enciclopédico en la cultura popular y que presentó en sus obras el despliegue urbano de Madrid. Es obvio que Galdós buscó, con igual celo

enciclopédico, las prácticas discursivas madrileñas. Así lo atestigua el cuidadoso estudio de Manuel C. Lassaletta,

Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano.

Madrid (Insula: 1974), en el que afirma, entre otras cosas, que

"[m]ás que en modelos literarios [Galdós] se inspira en la fuente directa del habla común" (p. 13).

De igual modo que Galdós, en 1870, se refiere al proyecto antropológico-lingüístico de Ruiz Aguilera como "modelo digno de imitación", la obra de Ramón de la Cruz le propuso a Galdós otro proyecto similar. En un ensayo de 1871, dice Galdós: "Nada nos revelará la fisonomía moral del siglo XVIII como su literatura...", y sobre la obra de de la Cruz: "La Sociedad que vive y bulle en los sainetes es originalísima: cuando se la ve movida por sus pasiones, cuando se oye su lenguaje, y se observan sus frívolos pasatiempos, nos da espanto de considerar lo que fuimos..." "Don Ramón de la Cruz y su época". **Obras completas. Novelas y miscelánea.** Vol III, *op. cit.*, p. 1243.

De la sociedad como fue, Galdós se quiere ocupar de la "sociedad como es": "La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase [la clase media], de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto."

"Observaciones", *op. cit.*, pp. 122-123.

De darle forma, claro está, en el medio literario, que es lingüístico. El proyecto lingüístico de Pereda, como lo entiende Galdós, completa sus instrumentos de trabajo:

"Si [Pereda] no poseyera otros méritos, bastaría a poner su nombre en primera línea por la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndoles con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles... Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para asimilarse a los matices de la conversación corriente... En vencer estas dificultades nadie ha adelantado tanto como Pereda: ha obtenido inmensos resultados y nos ha ofrecido modelos que le hacen verdadero maestro en empresa tan árdua. Cualquiera hace hablar al vulgo; pero ;cuán difícil es esto sin incurrir en pedestres bajezas!" Benito Pérez Galdós. "Prólogo a **El sabor de la tierruca**". **Ensayos de crítica literaria**, *op. cit.* p. 166.

El proyecto galdosiano de "dar forma" a la clase media se basa , al menos, en estas tres propuestas antropológicas, con gran énfasis en el manejo de las prácticas discursivas de sus respectivas épocas.

⁹ Un buen ejemplo del producto de esta "máquina de lengua" galdosiana útil a la caracterización lingüística de los personajes es la *muletilla*, que Galdós usa como una especie de "instantánea verbal" del personaje. "Galdós' utilization of the *muletilla* is a consistently realistic device --a verbalization consistent with the education, social status, environment, and psychology of the character presented." Vernon A. Chamberlin. "The *muletilla*: An

Important Facet of Galdós' Characterization Technique". **Hispanic Review**, Vol. XXIX (1961) 299. Las muletillas de los personajes no corresponden a clichés, frases hechas, modismos, o cualquier otra expresión normativa constitutiva de una cita del habla de un grupo social, sino a una frase generada desde la práctica discursiva del grupo social al que pertenece el personaje, pero que lo individualiza, lo resalta sobre el trasfondo verbal novelesco.

¹⁰ Paul Zumthor. "The Impossible Closure of the Oral Text." **Yale French Studies**, Núm. 67 (1984) 27.

¹¹ Pérez Galdós. "Crónica espiritual de España. Madrid", *op. cit.*, p. 1268. Cruzar Madrid y escuchar a Madrid conforman un cronotopo paradigmático en la obra galdosiana.

¹² *Ibid.*, pág. 1271.

¹³ La parodia, por ejemplo, más que una cita que pueda tener un "tenor" ("is the author quoting with reverence or... with irony, with a smirk?", Bakhtin, **The Dialogic Imagination**, *op. cit.*, p. 69), es una "imitación crítica", es decir, otra de las muchas prácticas discursivas en el vasto arsenal de estrategias y recursos narrativos de Galdós. Uso el concepto de "imitación crítica" según lo utiliza Hugo Rodríguez Vecchini en su esclarecedor artículo "La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del **Libro del Arcipreste** y del **Quijote**". **La Torre** (NE), Vol. VI, Núm. 23 (1993) 365-432.

¹⁴ Mezclo aquí una de las dos categorías fundamentales que establece Ross Chambers en su iluminador libro **Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction.**

Minneapolis (University of Minnesota Press: 1984) con la dinámica del *speech act* según concebida por J. L. Austin en **Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones**. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, trads. Barcelona (Ediciones Paidós: 1990); Émile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale II**. Paris (Gallimard: 1974); y Michel de Certeau. **The Practice of Everyday Life**. Steven Rendall, trad. Berkeley (University of California Press: 1988). Una conceptualización parecida de este fenómeno aparece esbozada y problematizada en M.M. Bakhtin. "The Problem of Speech Genres". **Speech Genres and Other Late Essays**. Vern W. McGee, trad. Austin (University of Texas Press: 1986) 60-102.

¹⁵ Repito aquí la sabia distinción de Roy Pascal entre narrador no-personal (que enuncia en tercera persona y que no aparece como personaje, ni siquiera marginal a la acción), el narrador "personalizado" que no participa en la acción del universo diegético, sino que la observa como testigo, y el narrador "personalizado" que sí participa y hasta protagoniza los eventos de la diégesis. La distinción es importante porque, como se verá, tiene un impacto en la estructura discursiva de la novela y en los niveles narrativos. Roy Pascal. "The Narrator Problem". **The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel**. New Jersey (Manchester University Press: 1977) 2-7. Ver también las categorías establecidas por Gérard Genette. "Voix". **Figures III**. Paris (Éditions du Seuil: 1972) 225-267; y Shlomith Rimmon-Kenan.

Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London (Routledge: 1994) 71-116.

¹⁶ Utilizo el término según descrito por Norman Friedman en su clásico ensayo "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept". **PMLA**, LXX (1955) 1174. Según Friedman, el narrador testigo es un personaje con derecho propio y habla en primera persona. No tiene poderes extraordinarios de acceso a la mente de los demás personajes; por el contrario, el lector sólo puede conocer los sentimientos y pensamientos del narrador testigo. Ahora bien, la información que el narrador testigo puede remitirle al lector no está absolutamente limitada: el testigo puede averiguar la información de diferentes maneras tales como entrevistas con los demás personajes, haber presenciado los hechos personalmente, lectura de cartas u otros documentos reveladores, etc. Lo que no puede averiguar lo conjetura, es decir, puede llegar a sus propias conclusiones de los hechos y llenar los huecos en la información según sus conclusiones en cuanto a lo que los demás piensan.

¹⁷ Este tipo de confusión es típico de textos como el de Engler, *op. cit.*, que considera que no hay distancia alguna entre los narradores y el autor implícito, y que todos los narradores galdosianos son "confiables"; de Tsuchiya, *op. cit.*, quien, al no explorar las situaciones de enunciación de los narradores galdosianos, implícitamente parte de la premisa de que todas son la misma, lo cual, sobre todo, borra la ironía del texto; de Rodney Rodríguez, "The Reader's Role in **Tormento**: A

Reconstruction of the Amparo-Polo Affair". **Anales Galdosianos** XXIV (1989) 69-77, quien, al no comprender la naturaleza del narrador testigo, lo trata como un narrador omnisciente que deliberadamente engaña al lector; y, más recientemente, de Vilarós, *op. cit.*, quien a pesar del tino de su análisis de muchos elementos de **Fortunata y Jacinta**, vuelve una y otra vez a una lectura llanamente biográfica de la novela.

¹⁸ Tsuchiya, *op. cit.* Gold, *op. cit.*, pp. 61-73.

¹⁹ Aldaraca. **El Ángel del Hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain**. Chapel Hill (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures: 1991) 139-159. En el caso de **Tormento**, Aldaraca entiende que este narrador testigo es José Ido del Sagrario, quien es testigo, específicamente de los amores de Amparo con Pedro Polo.

Aunque de mucho menos aliento, vale mencionar, de Lauro Zavala, "La novela realista como género autoparódico". **La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana**. Vol. 84 (oct. 1992) 198-205. Zavala advierte, entre otras cosas, que el narrador-testigo en **Tormento** ironiza a sus personajes, a sí mismo, y a algunos elementos románticos que flotan en la atmósfera de la novela (p. 200).

²⁰ Ejemplos del uso de esta estrategia narrativa, anteriores a **El doctor Centeno**, son, entre otros, **La sombra y Gloria**. El uso del narrador testigo en esta última es de una riqueza esplendente. Ver, especialmente, la elaboración del "narrador espía" en el tercer capítulo de la segunda parte, "Cosas que se

ignoran y otras que se saben y deben decirse". Benito Pérez

Galdós. **Gloria**. Madrid (Alianza Editorial: 1984) 263-270.

²¹"Performativeness".

²²Chambers, *op. cit.*, p. 22.

²³Según Chambers, *Ibid.*, pp. 24-25: "... attempts to distinguish in a purely formal (situation-free) way between 'literary' discourse and 'non-literary' discourse are always open to invalidation by the very process that consists of taking a piece of discourse formerly classified as 'non-literary'... and demonstrating either that the 'nonliterary' discourse has formal features associated with 'literary' discourse or that, by the use of appropriate framing (contextualizing) devices, that is, by a shift in the reading perspective, it can become literary. This shift involves certain mental operations that structure and fictionalize the discourse; and these, in turn, are techniques for actualizing the discourse as deferred communication.... [Its] status as art in our culture consequently implies an interpretive history, from which they derive the 'polysemic' quality Barthes has so frequently stressed." Es precisamente lo que Galdós ha logrado al insertar la oralidad en el texto escrito: crear un rodamiento, una deriva de la interpretación, abrir el texto al fundar una historia hermenéutica para él, explotar su polisemia.

²⁴ Gerard Genette, "Vraisemblance et motivation". **Figures II**. Paris (Seuil: 1966) 71-99, define el "relato verosímil" como aquél "dont les actions répondent, comme autant d'applications ou des cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies

par le public auquel il s'adresse; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. Le rapport entre le récit vraisemblable et le système de vraisemblances auquel il s'astreint est donc essentiellement muet" (p. 76). Según Roland Barthes, **S/Z**, *op. cit.*, la endoxa (o doxa) son los códigos culturales o científicos (el corpus de conocimiento físico, fisiológico, médico, psicológico, literario, histórico, etc.) que priman en una época (lugar, clase social o sector de clase, etc.) (pp. 18-20). Para Umberto Eco. **Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.** Barcelona (Editorial Lumen: 1981) 54-58, 109-122, la enciclopedia "se basa sobre datos culturales aceptados socialmente debido a su 'constancia' estadística" (p. 30).

²⁵ En su ensayo citado **S/Z**, Barthes ofrece un magnífico ejemplo de esta "razón para contar la historia": el narrador balzaciano cuenta la historia de Sarrasine como parte de una transacción comercial: "una historia a cambio de una noche de amor". *Op. cit.*

²⁶ Chambers, *op. cit.*, p. 4.

²⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ Como advierte, entre otros, Lilian Furst, los indicios principales para clasificar un texto como "realista" son, precisamente, el tiempo y el espacio, el *setting*. "Realism and its 'Code of Accreditation'". **Through the Lens of the Reader. Explorations of European Narrative.** New York (State University of New York Press: 1992).

²⁹Utilizo la nomenclatura que propone Martin Heidegger, por parecerme muy apropiada para el texto chismo-gráfico. "§ 35. Las 'habladurías'", "§ 36. La avidez de novedades", "§37. La ambigüedad". **El ser y el tiempo**. México (Fondo de Cultura Económica: 1988) 186-195. Divido la palabra chismo-grafía como lo hace Kathleen M. Vernon. "Chismografía en las novelas de Galdós: **La incógnita y Realidad**." **La Torre** (NE), Año III, Núm. 10 (1989) 218.

³⁰Es el término acuñado por Bajtín para explorar las categorías espacio-temporales en la novela:

"We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity... [W]e are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space)... In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. M.M. Bakhtin.

"Forms of Time and the Chronotope in the Novel", *op. cit.*, p. 84.

Bajtín hace énfasis en la calidad de inmediatez a la realidad con que utiliza las categorías de tiempo y espacio en su teoría del discurso novelesco. Su deuda con el pensamiento materialista es obvia y abre su cronotopo a investigaciones contextuales histórico-sociales y discursivas. Nótese, sin embargo, que tanto Kant ("Transcendental Aesthetics", **Critique of Pure Reason**. Chicago (Encyclopædia Britannica: 1922) 23-33, esp. p. 28), como el pensamiento positivista-evolucionista y la teoría narrativa bajtiniana del cronotopo le dan a la categoría temporal supremacía sobre la espacial. En la narratología y teoría textual más reciente, el énfasis cambia hacia el espacio, y se habla de la "espacialización del tiempo". Ver, por ejemplo, Robert Frank. **The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature**. New Jersey (Rutgers University Press: 1963), y el debate y puesta al día del concepto de *spatial form* en **Critical Inquiry**, Vol. 5, Núm. 2 (Winter 1978).

Es importante señalar también que los elementos que componen la actual teoría de la metaficción, sobre todo los conceptos de encuadre y engaste, son esencialmente espaciales o recurren a metáforas espaciales. Ver, por ejemplo y en general, Lucien Dällenbach. **The Mirror in the Text**. Jeremy Whiteley y Emma Hughes, trads. Chicago (University of Chicago Press: 1989). Acaso sean la teoría del *speech act* de Austin y la de la situación narrativa de Chambers las que con mayor tino y equilibrio

conjuguen las categorías de tiempo y espacio en una sola unidad operante. Esto, naturalmente, no desmerece ni un punto de la sagacidad de Bajtín al elaborar el concepto de cronotopo como elemento fundante del enunciado narrativo, ni su extrema utilidad para investigar el cronotopo de la enunciación en **Tormento**.

³¹ Pienso en el laboratorio de Don Anselmo en **La sombra**, la ventana en **Gloria**, el tranvía en **La novela en el tranvía**, el manicomio en **La desheredada**, el limbo celeste en **El amigo Manso**, el observatorio astronómico en **El doctor Centeno**, la escalera en **Fortunata y Jacinta**, la Montaña en **Miau**, la parroquia de San Sebastián en **Misericordia...**

³² Gilman. "La palabra hablada", *op. cit.*, p. 299. Se refiere al título del primer capítulo de la tercera parte de **Fortunata y Jacinta**.

³³ Gabriel Cabrejas. "Espacio y sociedad en Galdós: El salón, el café, el teatro". **Anales Galdosianos**, Núm. 24 (1989) 11-29.

³⁴ *Ibid.*, pp. 21-22. Ver, también, Gold, "**Tormento**: Vivir in dramón, dramatizar una novela". **Anales Galdosianos**, Núm. 20.1 (1985) 35-46; y "Genre and Theatrical Forms in **Tormento**". **The Reframing of Realism**, *op. cit.*, pp. 101-122. Ver también, por su tratamiento del tema de la ropa como disfraz social, Chad Wright. "La eterna mascarada hispanomatritense": Clothing and Society in **Tormento**". **Anales Galdosianos**, Núm. XX (1985) 25-37.

³⁵ Cabrejas, *ibid.* p. 18. El trasfondo de este comentario es, claramente, Tierno Galván: "De acuerdo con la función social del espacio, la tertulia necesitaba el suyo; fue el Café. Y de tal

modo lo fue que en su sentido más profundo, en el orden social, un Café es el lugar donde hay tertulias. Desde el corrillo hasta el salón, pasando por la rebotica, los grupos de conversadores tienen un lugar definidor y la tertulia es la 'tertulia del café'".

Enrique Tierno Galván. "Notas sobre la tertulia". **Desde el espectáculo a la trivialización**. Madrid (Taurus: 1961) 268.

³⁶ **Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública**, Barcelona (Editorial Gustavo Gili: 1981) pp. 70-75.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ Sobre la fortuna de estos "semanarios morales" en España, especialmente de **The Spectator**, ver la excelente y cuidadosa introducción crítica de Tonia Requejo a la traducción de José Luis Munarriz (realizada en 1804) de **The Pleasures of Imagination** de Joseph Addison. Requejo ha añadido al texto de la traducción copiosas notas de gran interés para el estudioso de estos temas. Joseph Addison. **Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator**. José Luis Munarriz, trad. Tonia Requejo, ed. Madrid (Visor: 1991) 97-122.

⁴⁰ Mariano José de Larra ("Fígaro"). **Artículos completos**. Melchor de Almagro San Martín, comp. y ed. Madrid (Aguilar: 1961) 119-132.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 156-164.

⁴² "Y en todas partes muchos majaderos, que no entienden nada, disputan todo". *Ibid.* p. 160.

⁴³ *Ibid.*, pp. 241-245.

⁴⁴ Ramón de Mesonero Romanos. **Escenas matritenses**. Madrid (Aguilar: 1956) 498-507, 668-683, 906-915, respectivamente.

⁴⁵ Cito de la edición de William Shoemaker. **Los Artículos de Galdós en "La Nación". 1865-1866, 1868 recogidos, ordenados y dados nuevamente a la luz con un estudio preliminar**. Madrid (Insula: 1972). Las referencias específicas se dan entre paréntesis en el texto.

⁴⁶ Rubín era "un asesino implacable y reincidente del tiempo, y el último goce de su alma consistía en ver cómo expiraban las horas dando boqueadas..." Benito Pérez Galdós. **Fortunata y Jacinta. Obras Completas. Novelas**. Vol. II. Madrid (Aguilar: 1970) 727.

⁴⁷ "Aquel recinto y aquella atmósfera éranle tan necesarios a la vida, por efecto de la costumbre, que sólo allí se sentía en la plenitud de sus facultades. Hasta su memoria le faltaba fuera del café, y como a veces se olvidara súbitamente en la calle de nombres o de hechos importantes, no se impacientaba por recordar, y decía muy tranquilo: -En el café me acordaré." *Ibid.*, p. 727.

⁴⁸ "Proporcionábale el café las sensaciones íntimas que son propias del hogar doméstico, y al entrar le sonreían todos los objetos, como si fueran suyos. Las personas que allí viera constantemente... se le representaban como unidos estrechamente a él por lazos de familia..." *Ibid.*, p. 727.

⁴⁹ "Después que le sirvieron el café, [Feijoo] agachó la cabeza, y en el círculo que formaban las cuatro o cinco cabezas de sus

amigos, que se alargaron para oírle, hizo la confidencia..."

Ibid., p. 732.

Vale señalar aquí una importante nota de Mercedes López-Baralt sobre el "pudor" galdosiano: "Naturalmente, [la omisión de textos sexuales explícitos] no sólo se trata de una estrategia narrativa con fines estéticos para seducir al lector, cuya imaginación debe entonces llenar las lagunas de información, sino que a veces el pudor es mera autocensura que inhibe la explicitación de ciertos temas que resultan escandalosos para la literatura de la época."

"Fortunata y Jacinta en gestación: De la versión Alpha a la versión Beta del manuscrito galdosiano". La gestación de Fortunata y Jacinta. Galdós y la novela como reescritura.

Río Piedras (Ediciones Huracán y Decanato de Estudios Graduados e Investigación, UPR: 1992) 83. Este fenómeno del "pudor" y de "autocensura" bien podría ser parte de la caracterización del narrador —el Contertulio—, quien, al encontrarse en el espacio semi-público del café, no puede explayarse como si estuviera en la sala de su casa, en absoluta intimidad con los demás tertulianos. Además, en una narración explícitamente oral, en la cual se "dejan escuchar" —como advierten Gilman y Gullón— el tono y el timbre de los hablantes, puede Galdós estar dando indicaciones de la situación de enunciación y partir de la premisa que el que está leyendo se imagina los gestos que acompañan a las palabras del narrador, tal como ocurre con las narraciones "en vivo" del storyteller que describen Ong y Benjamin, *op. cit.*

⁵⁰ "Juan Pablo entraba despacio y muy serio, como hombre que va a cumplir una obligación sagrada... Como veterano del café, sabía tomarlo con aquella lentitud y arte que corresponden a todo acto importante." *Ibid.*, p. 728. Este ritual va de la mano con la insistencia en el "apartamento" del espacio del café que el narrador marca, por ejemplo, con insistentes comentarios sobre el ruido que hace la puerta al abrir y cerrarse cada vez que entra un contertulio; es decir, se marca la importancia de la puerta, del umbral, entre el mundo exterior y el café.

Si sumamos este comentario sobre el ritual, a la categoría de ocio que ya hemos discutido, y si consideramos, además, el contenido de las conversaciones, según se describirán más adelante en este capítulo, el espacio del café bien puede describirse como el espacio del juego. En su seminal ensayo sobre este tema, Johan Huizinga no sólo nos advierte que "se juega en tiempo de ocio" (p. 20), sino que "el juego humano, en todas sus formas, cuando significa o celebra algo, pertenece a la esfera de la fiesta o del culto, la esfera de lo sagrado." (p. 21) Además, "se separa de la vida corriente por su lugar y por su duración... El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consuma en sí misma." (pp. 22-23.) Según Huizinga, el terreno del juego es el

terreno del ritual, de lo estético. **Homo ludens**. Eugenio Imaz, trad. Madrid (Alianza Emecé: 1968).

Esta conjugación del juego estético y el ritual es observada también por Tierno Galván, quien identifica la tertulia del café como una actividad que "integra al ocioso en un denodado esfuerzo, detrás del cual no hay, en cierto modo absolutamente nada" (p. 247), un esfuerzo que se lleva a cabo con fruición, es sustitutivo de la aventura (como el juego, que es una mascarada de la experiencia real), y constituye una experiencia estética.

⁵¹ Juan Pablo Rubín cambia de papel (de opiniones, de formas de expresión, de posturas) cada vez que cambia de mesa o de café. Estos cambios de "piel social" —como Elizabeth Noelle-Newmann llama a la opinión pública. **La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social**. Javier Ruiz Calderón, trad. Barcelona (Paidós: 1995)— aparecen tematizados en este capítulo de **Fortunata y Jacinta** en la discusión sobre la metempsicosis (p. 737), que no es otra cosa que la "trasmigración del alma" del contertulio de mesa en mesa, de tema en tema, de gremio en gremio, de café en café.

Tierno Galván advierte estas "metamorfosis" del contertulio: "Las tertulia es desahogo y creación de la persona-personaje... [E]xpresa un profundo sentimiento estético de la vida. El tertuliano, particularmente el tertuliano de café, inventa, imagina, finge y representa, viviendo el mundo como creación espontánea personal. La fruición de opinar coincide con la

satisfacción de una coincidencia que refleja la armonía propia de las realidades imaginadas" (pp. 261-265).

⁵² "La política [tema predilecto en el café de 1874] es como una capa con tantos remiendos, que no se sabe ya cuál es el paño primitivo". **Fortunata y Jacinta**, p. 729.

⁵³ "Donde quiera que hay hombres, hay autoridad, y estas autoridades de café, definiendo a veces, a veces profetizando y siempre influyendo, constituyen una especie de opinión, que suele traslucirse a la Prensa, allí donde no existe una mejor ley. Bueno. Los que ejercen autoridad en los círculos o tertulias de café suelen sentarse en el diván, esto es, de espaldas a la pared, como si presidieran o constituyesen tribunal." **Fortunata y Jacinta**, p. 729.

Existe una relación paródica entre la opinión pública vertida en el tribunal galdosiano del café, sobrepoblado por exhuberantes aspirantes a *censors of manners and morals*, con las ideas que presenta Jean-Jacques Rousseau en cuanto a la opinión pública y al puesto de "censor" en **Du contrat social**, y sobre la opinión pública en general en **Émile ou de l'éducation**. Sabemos que Galdós conocía muy bien estos textos, así como otros textos de Rousseau relacionados, ya que no sólo se encuentran en las obras completas del ciudadano ginebrino que forman parte de la biblioteca de Galdós (según las registra H. Chonon Berkowitz en su libro **La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio**. Canarias (Ediciones El Museo Canario: 1951) 182), sino que los menciona insistentemente en

varios de los **Episodios nacionales** de la segunda serie (**Siete de julio, El terror de 1824 y Los apostólicos**), relacionando a Rousseau con el afable comerciante don Benigno Cordero, prometido de Soledad Gil de la Cuadra, a quien no se le caían estos libros de la mano. Cuando el narrador comenta la alegría de don Benigno con el "buen arreglo" que Sola había puesto en su gabinete, llama la atención del lector sobre la limpieza y el orden de los libros del señor, entre otros, las obras de Rousseau, "edición de 1827, en veinticinco tomitos". Benito Pérez Galdós.

Los apostólicos. Madrid (Alianza Hernando: 1976) 21.

Vale citar aquí lo que dice Rousseau en 1762 sobre el censor: "Así como la declaración de la voluntad general se hace por la ley, la declaración del juicio público se hace por la censura; la opinión pública es la especie de ley de la que el censor es ministro, y que él no hace más que aplicar a los casos particulares... lejos de ser el tribunal censorial el árbitro de la opinión del pueblo, no es más que su declarador, y tan pronto como se aparta de ella, sus decisiones son vanas y sin efecto."

Del Contrato social. Mauro Armijo, trad. Madrid (Alianza Editorial: 1994) 129.

Curiosamente, es en su **Lettre a M. D'Alambert**, de 1758, escrita como una agria reacción a la entrada sobre Ginebra en **L'Encyclopédie**, que Rousseau advierte la inmanejabilidad de la opinión pública y, precisamente, la necesidad de algún tipo de mecanismo social que afirme su validez: "Les opinions publiques, quoique si difficiles à gouverner, sont pourtant par elles-mêmes

très-mobiles et changeantes. Le hasard, mille causes fortuites, mille circonstances imprévues, font ce que la force et la raison ne sauroient faire; ou plutôt c'est précisément parce que le hasard les dirige que la force n'y peut rien; come les dés qui partent de la main, quelque impulsion qu'on leur donne, n'en amènent pas plus aisément le point désiré." **J.J. Rousseau, Citoyen de Genève a M. D'Alambert... sur son article "Genève", dans le VII° volume de L'Encyclopédie. Oeuvres de Rousseau.** Tome XI. Paris (Th. Desoer, Libraire: 1822) 113, *passim*. Su argumento, que se centró en la artificialidad, hipocresía y nocividad del teatro en la sociedad —por lo que no había, según él, actividad teatral en Ginebra— fue que las reuniones de ciudadanos, al constituirse en grupos de voluntad, eran el espacio de acción de la opinión pública como control social. Las tertulias a las que se refiere Rousseau en su carta están muy cercanas al ambiente de los cafés ingleses contemporáneos al momento enciclopedista. Hay, creo yo, una relación razonablemente estrecha entre el *critic of manners and morals* y el censor que propone el **Contrato social**.

⁵⁴ "Llevando cada cual un bocado al sabroso festín de la murmuración pasaban dulcemente las horas, amigos allí, distantes unos de otros en el comercio de la vida ordinaria." **Fortunata y Jacinta**, *op. cit.*, p.736. Vale señalar que Galdós tachó en las galeras de la edición de 1887 la siguiente oración que concluía el párrafo: "Tales son las amistades del café, sociedad de club bien distinta de la que establece relaciones íntimas dentre los

hombres." Benito Pérez Galdós. **Fortunata y Jacinta**. Tomo II. Francisco Caudet, ed. Madrid (Cátedra: 1994) 32, nota b. La omisión cambia el énfasis de la "esencia" de las "amistades de café ("Tales son..."), a la actividad del café: "el festín de la murmuración".

Según Kathleen Vernon, *op. cit.*: "En el mundo retratado en las novelas galdosianas... los agentes principales del chisme son los hombres... La masculinización del chismorreo efectúa su legitimación como forma de poder" (p. 211).

⁵⁵ Tal es el caso de Feliciano, la ex-amante de Olmedo; doña María de las Nieves; el pobre viejo Villaamil, protagonista de **Miau**, que en **Fortunata y Jacinta** lleva el mote de *Ramsés II* por su aspecto "amojamado", y el pianista ciego. Estos contertulios son ignorantes, risibles, ingenuos, y le permiten a Juan Pablo Rubín descollar como tuerto entre ciegos, sentar su cátedra sobre anarquismo y amor libre, sus más recientes fiebres tertulianas.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 732-733.

⁵⁷ Tierno Galván, *op. cit.*, pp. 249-250.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.

⁵⁹ En su ensayo "Nuestra impresión de Galdós", Unamuno nota la relación entre el estilo galdosiano y el café: "Tenía el deleite de la conversación escrita. Sus novelas parecen contadas en un café de Madrid, de sobremesa. Y su lengua quedará, como dechado de la lengua conversacional, corriente, de café, del Madrid del último tercio del siglo XIX." Miguel de Unamuno. **Obras Completas**. Tomo III. Nueva York (Las Américas Publishing Company:

1966) 1209. Es sorprendente que hayamos tenido que esperar hasta el ensayo de Gilman, "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**", para comenzar a ver, con actitud positiva y en su justa perspectiva de estrategia narrativa, las implicaciones de este "estilo de café" en la obra galdosiana.

⁶⁰ Lilian R. Furst. **All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction**. Durham (Duke University Press: 1995) 136.

⁶¹ Se trata de la cima a la que probablemente se refiere Tierno Galván cuando escribe: "... cuando discute el tertulio se eleva desde la invención a argumentos superiores y sutilezas dialécticas que contribuyen a darle la satisfacción de la superioridad." *Op. cit.*, p. 265. No estamos, realmente, ante el *censor of manners and morals* que posee la información para pasar juicio sobre las costumbres de los demás —como ocurre en tiempos en que la "opinión pública llega a la madurez" y se "expresa en formas diferenciadas o estructuras de integración de criterios contrapuestos"— sino en tiempos de la "opinión pública inmadura", plena de confusión de criterios, la arbitrariedad personal, la imprecisión y la ausencia de fines utilitarios.

⁶² Esta comparación ha sido una sugerencia de la Dra. Ana Fernández Sein.

⁶³ Habría que recordar aquí el recorrido imaginario de Larra con el Diablo Cojuelo por encima de los techos de Madrid, ejerciendo su jocoso voyerismo moral, en el artículo "El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval". Larra, *op. cit.*, pp 209-220. Además, en un ensayo de 1836, "El observatorio de la Puerta del

Sol", **Escenas matritenses**, *op. cit.*, pág. 511, Mesonero describe la ubicación encumbrada del Curioso Parlante: "El sitio más principal de Madrid es la Puerta del Sol... Ergo, la Puerta del Sol es el sitio privilegiado del globo... con asentar mis reales en la famosa Puerta del Sol y establecer mi atalaya dominando la cubierta del Buen Suceso... me hallaba en el punto más culminante de este mundo sublunar. Dispuse, pues, mi observatorio moral en la región de las nubes, aislado, independiente y libre de toda atmósfera viciada: preparé el telescopio de la experiencia... Las pasiones, los errores y ridiculeces, así como las brillantes cualidades del hombre, desnudas de la forma material, y puestas al descubierto en una atmósfera más pura, suben a mi laboratorio ajenas de toda liga terrena, material y tangible, y aparecen tal cual son: grandes en su pequeñez y pequeñas en su afectada grandeza." (págs. 511-516).

Galdós también quería escribir desde una cima moral, y así lo expresa, entre burlas y veras, en "Desde la veleta": "¡Qué magnífico punto de vista es una veleta para el que tome la perspectiva de la capital de España! Recomendamos a los novelistas que tan a sabor explotan en la literatura moderna el uso de este elevadísimo asiento, desde donde podrán abarcar de un sólo golpe lo que jamás pudieron ver ojos madrileños; donde sus plumas podrían tomar, oportunamente remojadas, toda la hiel que parece necesaria para sazonar el amargo comedimiento de la novela moderna. Suban a las torres y allí, colocados a horcajadas en el cuadrante, con un pie en el Ocaso y otro en el Oriente, podrán

crear un género literario remontadísimo, que desde hoy nos atrevemos a bautizar con el nombre de literatura de veleta."

Novelas y miscelánea, *op. cit.*, p. 1234.

⁶⁴ Vale la pena citar *in extenso* la descripción que hace Galdós del texto de Ruiz Aguilera: "... colección de pequeñas novelas, muy apreciables y bellas particularmente... En estos cuentos ... se desarrolla el sentido moral de un adagio popular ... y su lectura produce el efecto de una conversación discreta y sana con personas de extremada bondad, porque la filosofía que encierran no tiene la severidad agresiva del moralista dogmático, ni ese pesimismo doloroso de nuestros escépticos de hoy... A una gran viveza de color en los retratos se une un tacto especial para escoger sólo las figuras necesarias, la más característica, sin usar segundos términos ni cosa alguna que esté de más; así es que los personajes se graban en la memoria del lector con gran viveza..." Galdós. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". *Op. cit.*, pp. 125-126. Las bastardillas son mías.

⁶⁵ Walter Ong, *op. cit.* Ver también Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 83-109; y el ensayo de Paul Zumthor ya citado.

⁶⁶ A esta base factual, Ong le añade las ponderaciones teóricas de Marshall McLuhan en **The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man**. New York (Mentor Books: 1969), que, a su vez, parte, precisamente, de los hallazgos de Lord para recorrer prácticamente toda la historia de la literatura occidental y explorar cómo los modos de expresión (oral, manuscrito, tipográfico, electrónico) afectan decisivamente el "mensaje" que

llevan (de ahí su famoso *dictum* "The medium is the message"), aboliendo decisivamente las barreras entre "forma" y "contenido" en el discurso.

⁶⁷ *Ibid.* pág. 70.

⁶⁸ Lassaletta, *op. cit.*, recoge una cantidad impresionante de instancias bajo el acápite "Hablar", pp. 137-155. El único otro verbo o locución verbal al que Lassaletta le dedica más espacio es a "Hacer". No obstante, casi la mitad de las locuciones registradas bajo "hacer", o variantes de ellas, se utiliza también como verbos o locuciones que indican alguna de las acciones de hablar. En conclusión, "Hablar" posiblemente constituye el verbo o la locución verbal más frecuente en la obra galdosiana.

⁶⁹ Real Academia Española. **Diccionario de Autoridades**, *op. cit.*, pp. 302.

⁷⁰ Austin. "Conferencia II", *op. cit.* pp. 53-65.

⁷¹ Así describe el narrador la penetración de su mirada: "Este pensamiento [de Rosalía] estaba tan agazapado en la última y más recóndita célula del cerebro, que la misma Rosalía apenas se daba cuenta de él claramente. Helo aquí, sacado con la punta de un escalpelo más fino que otro pensamiento, como se podría sacar de un lagrimal un grano de arena con el poder quirúrgico de una mirada..." (p. 42, las bastardillas son mías). La alusión a las teorías naturalistas de Émile Zolá acerca de la observación y experimentación es obvia.

⁷² Voz alta y robusta; voz aflautada y blanda; voz insinuante; voz alta y estrepitosa, voz muy familiar; voz sumamente pedestre y

familiar; voz terrible; voz formidable; voz patética; voz festiva; voz afectuosa; voz familiar y expresiva; admonición con el dedo índice; voz muy cariñosa. **Tormento**, *op. cit.*, pp. 113-118.

⁷³ Uso el término en consideración a las lúcidas propuestas de Bridget Aldaraca en "The Perfect Wife: From Counter-Reformation to Enlightenment". **El Ángel del Hogar**, *op. cit.*, pp. 33-54; y a Alicia Graciela Andreu, "La mujer virtuosa". **Galdós y la literatura popular**, Madrid (Sociedad General Española de Librería, S.A.: 1982) 71-91.

⁷⁴ Según el narrador de esta novela, Polo tiene una voz "varonil, sonora, grave, al mismo tiempo decidora y chispeante, pues no pronunciaba palabra alguna que no fuera seguida de generales risas y alabanzas." Benito Pérez Galdós. **El doctor Centeno**. Madrid (Alianza Editorial: 1985) 25. Luego lo llama repetidas veces "el de la voz hermosa" (pp. 27-28) y aunque advierte que dice sus sermones como "papagayo", lo adjetiva "seráfico" y "pico de oro" (p.71).

⁷⁵ Veremos más adelante la estrecha relación entre el polvo (la pólvora) y el chisme.

⁷⁶ Según Tierno Galván, el cliché "es la solución formularia que la opinión considera imprescindible para determinados temas y que se repite con la pretensión de ser original. Es característico del cliché aparecer con la pretensión de no serlo... es una solución ... consagrada por la opinión." "El tópico, fenómeno sociológico". **Del espectáculo a la trivialización**, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁷ Joaquín Gimeno Casaldueiro. "El tópico en la obra de Galdós".

Boletín informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca, enero-abril (1956), según citado en Gilman, "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**", *op. cit.*, p. 45.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 297-298. La alusión homérica es curiosa, sobre todo si consideramos que el estudio de Albert Lord, **The Singer of Tales**, es prácticamente contemporáneo del ensayo de Gilman. En su obra posterior, **Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887**. New Jersey (Princeton University Press: 1981) 211, Gilman hace alusión directa a las obras seminales de Lord y Parry, pero no (!) en el contexto de la oralidad, y la naturaleza formulaica de la poesía homérica y épica en general, sino aludiendo a la forma en que Galdós desarrolló su asombrosa velocidad de escritura. Galdós acumuló, según Gilman, no un arsenal de frases orales, sino "an assembly of human formulae derived from reading" que podría explicar su "fiebre novelística". Me parece difícil de comprender por qué Gilman no vio más allá de este "arsenal de fórmulas escritas" hasta llegar al escenario mismo de la enunciación novelesca galdosiana: puede que los modelos de Galdós no fueran escritos sino orales, lo cual explica esta vertiginosa velocidad. Cabe preguntarse si esa velocidad de Ido, que aquilatamos en el capítulo anterior, y que lo asocia con la oralidad del dictado, no era también la situación real del novelista Benito Pérez Galdós. A Ido la novela se la dictaba su editor, una prosopopeya del pueblo madrileño. Posiblemente,

también a Galdós le dictaba las novelas el pueblo de Madrid, el cual, en las alegres cátedras literarias de café, había reducido a "exposiciones sintéticas de profundas doctrinas" literarias la novelística de Dickens, Zola, Balzac, Flaubert...

Citemos a Ong cuando refrasea a Lord: "Formulas help implement rhythmic discourse and also act as mnemonic aids in their own right, as set expressions circulating through the mouths and ears of all... [I]n oral cultures, they are not occasional. They are incessant. They form the substance of thought itself. Thought in any extended form is impossible without them, for it consists of them. The more sophisticated orally patterned thought is, the more it is likely to be marked by set expressions skillfully used."

Ong, *op. cit.*, p. 35. No hay más que hojear el citado trabajo de Lassaletta para comenzar a sumergirse en el vasto Mar Océano de la fórmula verbal galdosiana.

⁷⁹ Ong, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰ ¿Acaso no hubiera podido llamarla "desAmparo" Felipín Centeno, que hablaba de "destruir", "desaprender", "desequipaje", "desalumbrado", en **El doctor Centeno**, *op. cit.*, pp. 19-21?

⁸¹ Ver José F. Montesinos. **Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Galdós II**. Madrid (Editorial Castalia: 1980) 112.

⁸² Jorge Luis Borges. "Prefacio a la edición de 1954". **Historia universal de la infamia**. Buenos Aires (Emecé Editores: 1974).

⁸³ William R. Risley. "'Narrative Overture' in Galdós' Early Novelas contemporáneas." **Kentucky Romance Review** (1984) 140,

sugiere que esta escena de la limpieza está narrada "in mock-epic fashion." La distorsión que implica la desproporción entre la dicción épica y el tema rastrero de una limpieza hogareña, sumada a la máxima moral de ella derivada (la meditación sobre la guerra entre el bien y el mal), acercan este pasaje a parodias épicas tales como **La batracomicomaquia** (siglo V A.C.), parodia de la épica homérica que estudia en detalle Gilbert Highet en su libro **Anatomy of Satire**. Princeton (Princeton University Press: 1962) 103-113.

⁸⁴ Paul Verlaine. **Poesía completa. Edición bilingüe**. Tomo I. Barcelona (Libros Río Nuevo: 1981) 180.

⁸⁵ Ong, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶ Ver, además de Ong, Noam Chomsky. **Aspects of the Theory of Syntax**. Cambridge (The MIT Press: 1965) 1-17, 197. Chomsky estudia formas complejas tales como construcciones en "caja china" ("nested") y construcciones "engastadas en sí mismas" ("self-embedded") las cuales, a mayor subordinación o profundidad, más se alejan de lo "aceptable" debido a que la memoria del que escucha no puede regresar con facilidad a la estructura más superficial. Esta aseveración concuerda con la observación de Ong, según la cual es más fácil recordar una serie unida, por ejemplo, mediante el polisíndeton, que mediante pronombres relativos que subordinan cada miembro de la serie al anterior.

⁸⁷ Uno de los mejores ejemplos es el resumen de las conversaciones entre Amparo y Agustín sobre sus planes futuros, que aparece en el Capítulo 25, pp.158-160. Estas conversaciones,

que el narrador califica de "amor a la inglesa", contrastan fuertemente con el estado salvaje y campestre de Polo, de claro corte rousseasiano, que describe éste en la carta que encabeza ese mismo capítulo.

⁸⁸ Ver, por ejemplo, el "monólogo" de Agustín en el Capítulo 9, pp. 56-60, y los de Amparo en el capítulo 23, pp. 143-147.

⁸⁹ **Anales Galdosianos**, Núm. 20.1 (1985): 47-63.

⁹⁰ Ong, *op. cit.*, p. 40-41.

⁹¹ Gilman, **Galdós and the Art of the European Novel**, *op. cit.*, pp. 102-129.

⁹² Juan López Morillas. "La Revolución de Septiembre y la novela española". **Revista de Occidente**. Tomo XXIII (Segunda Epoca) (1968) 94-115.

⁹³ La novela realista tradicional es generosa en su descripción de los lugares en que transcurre la acción. Al comenzar **Le rouge et le noir**, Stendhal usa varios párrafos para describirnos el Franco Condado, el río, lo que significan los nombres de los lugares, a quién pertenecen las tierras, etc. Lo mismo ocurre en novelas de Balzac como **Illusions perdues**, donde se comienza con una detallada descripción del taller de imprenta; **Père Goriot**, que comienza con una prolija descripción de la pensión Vauquer, y **Eugenie Grandet**, que comienza con una extensa meditación de la relación que existe entre ciertas casas de provincia y los estados de melancolía. Encontramos principios similares en novelas de Dickens, tales como **Bleak House**. Ver Lilian R. Furst, "Realism's Code of Accreditation", *op. cit.*

⁹⁴ Roman Jakobson. "La lingüística y la poética". **Estilo del lenguaje**. Thomas A. Sebeok, ed. Ana María Gutiérrez Cabello, trad. Madrid (Ediciones Cátedra: 1974) pp. 134-135.

⁹⁵ Aunque vale comentar que Pascal, citando un importante trabajo de Margaret Lips (**Le Style indirect libre** (1926)), señala la pregunta retórica como uno de los índices del estilo indirecto libre porque permite preservar las características expresivas propias del lenguaje directo, oral (mimético). (Pascal, p. 20). De inmediato me viene a la mente la primera catilinaria de Cicerón... "¿Hasta cuando vas a abusar de nuestra paciencia, Catilina?", que claramente no esperaba contestación alguna del enemigo forense. El interlocutor o narratario de la primera catilinaria no era Catilina, sino el senado romano en pleno.

⁹⁶ Según Ong, "[f]or an oral culture learning or knowing means achieving close, empathetic, communal identification with the known... 'getting it'." Ong, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁷ Vale señalar que Pascal recoge importantes comentarios de Albert Thibaudet y Leo Spitzer sobre el origen oral del estilo indirecto libre. Para Spitzer, por ejemplo, el estilo indirecto libre le permite al narrador imitar (*mimic*) la voz del personaje. (Leo Spitzer. "Zur Entsehung der sog. 'Erlebten Rede' ". **GRM**, XVI (1928), según citado por Pascal, pp. pp. 18-19). Este concepto de "mimicry" permite introducir en el texto lo que Urey llama una instancia de "ironía del lenguaje" pertinente a la caracterización de los personajes mediante la parodia de su propio discurso. (Diane Urey. **Galdós and the Irony of Language**. London

Cambridge University Press: 1982) 10; Pascal, pp. 18-19, 29, 80, 37.

Por otro lado, Thibaudet, en su extraordinario estudio sobre Flaubert, reconoce el origen popular del estilo indirecto libre (de hecho, propone que el estilo de Flaubert es un "estilo oratorio" (p.266)) y se refiere a esta estrategia así:

"Nous sommes simplement en présence d'un trait de la langue populaire, d'un façon de parler (parfois de mal parler) très usuelle que Flaubert à conservée dans sa langue écrite... une alluvion féconde de la langue parlée, en contact plus étroit avec les formes populaires. Mais ce contact momentané ne sert qu'à recharger et à vivifier le style pour l'orienter sur ses voies propres..." Albert Thibaudet. **Gustave Flaubert (1821-1880). Sa vie, ses romans, son style.** Paris (Librairie Plon: 1922) 293-294.

Stephen Ullman también ve una relación obvia entre la oralidad y el estilo indirecto libre. Según Ullman: "... the new technique has some obvious affinities with spoken language: it avoids explicit subordination, retains the expressive elements of speech, and tries to imitate the inflections and intonations of the speaking voice." Stephen Ullman. "Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert". **Style in the French Novel.** Oxford (Oxford University Press: 1964) 98-99. El dato sobre la subordinación lo hemos mencionado ya. Galdós rehuye la subordinación no sólo en los pasajes que la crítica comúnmente designa como escritos en estilo indirecto libre, sino en los

pasajes puramente narrativos en los cuales escuchamos solamente la voz del narrador.

La oralidad del estilo indirecto libre adquiere una dimensión adicional en el manual de Mieke Bal, **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**. Javier Franco, trad. Madrid (Cátedra: 1990) 142-147. Según Bal, y en esto concuerda plenamente con Genette aunque no utilice sus mismos términos, el estilo indirecto libre presenta un problema de focalización que obra como marco en el fenómeno de engaste de narraciones. Ahora bien, lo que se engasta no es una narración, sino un acto, el acto realizativo, el *speech act*, de la persona cuyo lenguaje se nos transmite en estilo indirecto libre.

El hecho de que los elementos de la oralidad y del estilo indirecto libre se solapen en esta novela viene al pelo en nuestra proposición del narrador galdosiano como narrador oral, precisamente porque es virtualmente imposible distinguir el discurso combinado o a doble voz que caracteriza el estilo indirecto libre, de la imitación del personaje que realiza el narrador testigo. Ocurre, entonces, que, en el caso de Galdós, podemos referir esta estrategia narrativa de origen oral y popular no sólo al proceso de indagación del narrador dentro de la conciencia de los personajes (como es el caso del narrador flaubertiano), sino también a los procesos de imitación y resumen, a los que se refieren Spitzer y Pascal, o al proceso de engaste al que se refiere Bal, y que son completamente compatibles con la focalización de un narrador testigo-oral: resumir lo que otro dijo

(o diría), imitar su discurso, como bien señala Urey, o citarlo.

Basta comparar los siguientes pasajes de **Tormento**:

"Amparo lo oyó espantada; púsose muy pálida; después, encendida. No sabía qué decir... Y él, tan tranquilo, como el que ha consumado con brusco esfuerzo una obra titánica. Lanzado ya, *sin duda* iba a decir cosas más concretas. Y ella, ¿qué respondería?... Pero de improviso oyeron un metálico y desapacible son..." (p.61)

"Más tarde *debieron* nacer nuevamente en su espíritu propósitos de salir. Suspiros lanzaba que harían estremecer la compasión al que presente estuviera. Después lloraba. ¿Era de rabia, de piedad, de qué...? Acostóse al fin y durmió con intranquilo sueño, entrecortado de negras, horripilantes pesadillas." (p. 85)

"No se sabe lo que a esto dijo Caballero; *pero, sin duda*, debió de hacer observaciones sobre los infortunios de la clase burocrática española.. Luego que almorzó Bringas, salieron ambos primos, y Rosalía fue a consultar con su modista el estudio económico que tenía que hacer para procurarse un bonito vestido de baile. Aunque con los regalitos de la reina, que *quizá* le mandaría alguna falda de buen uso, el arreglo de ella siempre ocasionaría gastos, y era preciso reducirlo todo lo más posible para el alivio del espejo de los comuneros, el santo don Bringas." (pp. 120-121)

Nótese las frases dubitativas (que he puesto en bastardillas), las preguntas retóricas y el uso constante del condicional.

Obviamente, el narrador tiene dudas sobre la precisión de sus enunciados. Propongo que en cada uno de estos tres casos es imposible distinguir entre la narración de "hechos" (¿habrán tenido lugar estas conversaciones, estos monólogos?), las hipótesis del narrador (¿habrán tenido lugar de la forma en que están narrados?) quien se postula a sí mismo como narrador testigo "omnisciente", y la mimesis o imitación de las palabras de los personajes en estas conversaciones (¿habrán los personajes utilizado estas mismas palabras que nos informa el narrador?)

⁹⁸ Es necesario aclarar mi postura ante el estilo indirecto libre en el texto galdosiano. En su libro citado, Roy Pascal describe minuciosamente el fenómeno textual o estrategia narrativa que se conoce como "estilo indirecto libre". Según Pascal, nos enfrentamos a una instancia de doble voz en la que se confunden, se "ambigúan", la voz del narrador y la del personaje, quedando prácticamente indistintas. Las marcas del narrador persisten, por ejemplo, en la ironía que contrasta lo que el personaje piensa con la situación en la que éste se encuentra, o en el uso de un registro lingüístico que resultaría imposible para el personaje. Mediante esta estrategia, se forman ante el lector lo que más recientemente Lilian Furst ha llamado "paisajes de la conciencia", aquéllos que percibimos a través de los sentidos del personaje, según seleccionados, resumidos y organizados por el narrador, como ocurre en el baile en La Vaubyessard en la novela **Madame Bovary**, de Flaubert. Furst. **All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction**, *op. cit.*, pp. 125-127.

Ahora bien, Pascal es explícito al excluir esta estrategia narrativa del arsenal técnico disponible en una novela narrada por un narrador testigo. Primero que nada menciona las restricciones severas de perspectiva y conocimiento de dicho narrador (las llama *handicaps*), y luego elabora añadiendo que: "FIS [Free Indirect Speech] belongs essentially to the third-person novel in which the narrator, depersonalized and impossible to name, has the right to enter into every mind and every closet." Pascal, pp. 99-100.

Ese "derecho" se lo da, naturalmente, el esquema de verosimilitud de la novela realista, según el cual un narrador-personaje (como es el caso de un "testigo") no puede entrar en el alma de otro, ni saber más de lo que éste puede percibir desde su "perspectiva" o, como diría Gérard Genette, según su grado de "focalización". **Figures III**, *op. cit.*, pp. 211-213. Darle al narrador testigo (que observa los hechos desde afuera) una perspectiva adicional (por ejemplo, interior a los personajes de los cuales habla) no es compatible con la novela realista cuya autoridad sobre la "realidad" depende grandemente de la autoridad que pueda acopiar para sí el narrador. El cambio de lugar en la diégesis produce una "incoherencia" que atenta contra la autoridad del narrador realista, una "alteración" (Genette).

La presencia de estas "alteraciones" en la focalización tiende a chocar, sobre todo, con la imposibilidad física del narrador de ser testigo de lo que piensa un personaje, o de lo que dice cuando dicho narrador no puede estar presente; por ejemplo, en el caso de **Tormento**, todos los monólogos que aparecen entre comillas y todos

los pasajes de "estilo indirecto libre" en los que la voz del narrador parece combinarse con la de los personajes. Genette advierte, no obstante, que: "Le critère décisif n'est pas tant de possibilité matérielle ou même de vraisemblance psychologique, que de cohérence textuelle et de tonalité narrative". (p. 222)

Hablar de "coherencia textual" implica desgarrar el texto de su impostura "realista", a la cual tanto contribuye el narrador con su focalización "coherente" o unitaria. Si admitiéramos que hay una doble o triple focalización cuando el narrador galdosiano penetra en la mente de Amparo o de Agustín, cuando copia sus monólogos y cuando ve los sucesos diegéticos desde afuera, tendríamos que decir que este narrador nada tiene que ver con los esquemas básicos del narrador realista porque tiene el poder "sobrenatural" de la adivinación y la omnipresencia, y cambia de una a otra focalización a voluntad. No obstante, bien podrían aplicarse a Galdós las palabras de Genette que describen la polimodalidad (multifocalización) proustiana:

"Cette triple position narrative est sans comparaison avec la simple omniscience du roman classique, car elle ne défie seulement... les conditions de l'illusion réaliste: elle transgresse une 'loi d'esprit' qui veut que l'on ne puisse être à la fois dedans et dehors." Genette, p. 223.

Rimmon-Kenan avanza aún más en esta misma dirección y, citando a Moshe Ron y a Roland Barthes, advierte la utilidad de esta estrategia narrativa como señal de la literariedad del texto:

"The concept of FID [Free Indirect Discourse] is meaningful only within mimesis (in the broad sense)..., because the need to attribute textual segments to speakers as well as the urge to account for apparently false statements and reconcile seeming contradictions exists only when the text is grasped as in some sense analogous to (mimetic) reality. A non-mimetic text would tend to play havoc with such attributions." Rimmon-Kenan, p.

114.

Parece, pues, que estamos ante un impasse: o nos encontramos ante lo que Genette llama el "juego sin escrúpulos" del narrador (p. 223), transgresor y proclamador de la pura textualidad de lo narrado; o estamos ante el narrador oral, el "storyteller", cuya autoridad oral reside, precisamente, en el arrogarse la verdad, incluso mediante la especulación. En ambos casos se magulla la verosimilitud. En el primer caso, por una violación del género (la novela realista); en el segundo, por una afirmación del género (el relato oral). Como lectores, tenemos que confiar en la autoridad y la penetración de este narrador oral, al igual que confían en él sus narratarios, sin ninguna base lógica que no sea la de la "coherencia textual" (;!).

⁹⁹ Mikhail Bakhtin. "The Problem of Speech Genres", *op. cit.*, pp. 88-89.

¹⁰⁰ Bajtín nos recuerda que el hablante no es un Adán "que maneja objetos vírgenes e innombrados, dándoles nombre por primera vez."

Ibid., p. 93

¹⁰¹ Ya vimos, al citar a Furst, la importancia ideológica del lugar en la novela porque constituye la suma de las prácticas y creencias de la localidad en ese punto en el tiempo, su marco ético, si se quiere.

¹⁰² Barthes, **S/Z**, *op. cit.*

¹⁰³ John Berger. "An Explanation". **Pig Earth**. New York (Pantheon Books: 1979) 9.

¹⁰⁴ "A-filiative Families and Subversive Reproduction: Gossip in Jane Austen". **Genre** 21 (Spring 1988) 14.

¹⁰⁵ René Girard. **El chivo expiatorio**. Joaquín Jordá, trad. Barcelona (Editorial Anagrama: 1986) 48-49, 68.

¹⁰⁶ Por ejemplo, la pérdida del himen, que constituye una de las principales hipótesis de **Tormento**, es visible a la comunidad censora sólo si la mujer se casa y queda encinta, o si es soltera y se comporta como una puta. El embarazo puede constituir el estigma físico de un yerro moral si la mujer no está casada. Así le ocurre a Gloria, y por eso se oculta de la mirada de todos (incluso de la del narrador) hasta mucho después del parto y va a visitar a su hijo a escondidas, en la oscuridad de la noche. El caso es más problemático cuando la mujer soltera ha perdido el himen, sea por su voluntad o por la fuerza, pero no se puede corroborar el yerro o el estupro mediante indicio externo; y es todavía peor cuando las relaciones sexuales no implican la marca física que es la pérdida del himen y pueden considerarse contra natura. Aquí no puedo pasar por alto el hecho de que Galdós usa repetidamente el adjetivo "nefando" para describir la relación o

la amistad entre Amparo y Polo. Si bien "nefando" significa "indigno, torpe, de que no se puede hablar sin empacho", también significa "el abominable vicio contra natura", es decir, relaciones anales o pederastía. Hay que tener en cuenta que Polo es un sacerdote, por lo que la transgresión sexual sería una violación impermisible de sus votos, un sacrilegio. El peso del adjetivo "nefando" cae más sobre Polo que sobre Amparo. Real Academia Española. **Diccionario de Autoridades. D-Ñ**. Edición facsímil. Madrid (Editorial Gredos: 1990) p. 658 del Tomo IV. Acaso esa relación "nefanda" o un posible caso de estupro pueden explicar los siguientes pasajes de la novela:

El aplazamiento del peligro traía la no urgencia del remedio, y, tal vez, su inutilidad. La entereza de la penitente desmayó... (p. 158, las bastardillas son mías).

"Me mataré antes de confesarlo." Además, ni [Agustín] ni nadie la comprenderían si hablara. Sólo Dios descifraba misterio tan grande. *Creía conservar ella pureza y rectitud en su corazón; pero ¿cómo hacerlo entender a los demás, y menos a un celoso? Nada: callar, callar, callar. Dios la sacaría del pantano.* (p. 168, las bastardillas son mías).

El enigma que pesa sobre Amparo durante toda la novela pone sobre ella, como sobre cualquier mujer soltera de la época, una mirada comunal aún más escrutadora, un código de conducta cada vez más estricto. No es paranoia que Amparo se sienta observada por la calle: toda su existencia transcurre bajo la mirada escrutadora de los otros (Agustín, Ido del Sagrario, Felipe, Polo, Rosalía,

Torres, Marcelina Polo, las sirvientas de todos los vecindarios en los que se ha movido en su vida, el narrador y, por supuesto, los narratarios). De hecho, Amparo siente que todo el que la mira conoce de inmediato su "falta" (que sólo llegamos a conocer con certeza "subjetiva" y no con certeza "objetiva", según distingue Sobejano entre lo "real" y la "realidad construida por el chisme", *infra.*, p. 90). Esta manía de que todo se lee en el rostro aparece señalada como uno de los síntomas principales del temor a la estigmatización que registra Erving Goffman en su sugerente libro **Estigma. La identidad deteriorada**. Buenos Aires (Amorrortu Editores: 1989). Según Goffman, apenas pierden su virginidad, "las muchachas se miran al espejo buscando señales exteriores de su estigma, y sólo se convencen lentamente de que su apariencia actual no se diferencia de la que tenían antes" (p. 99).

Al darse a conocer el yerro, Amparo, que carece de estigma visible, queda como un ser monstruoso *por haber engañado* (y entonces se "comprueba" que las apariencias engañan). Su belleza, entonces, resulta ser "terrorífica", porque las mujeres "inmorales" que son bellas, y cuyo cuerpo no delata su "maldad", son "satánicas" y merecen ser expulsadas de la sociedad. El adjetivo que más se utiliza para describir a Amparo es "guapa". Su belleza y su "falta" la "monstrifican". Ver, entre otros, Mario Praz. "La belle dame sans merci". **The Romantic Agony**. Angus Davidson, trad. Oxford (Oxford University Press: 1970) 197-282; Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. **The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary**

Imagination. New Haven (Yale University Press: 1879) 16-27;
Elaine Showalter. **The Female Malady. Women, Madness, and
English Culture.** Londres (Penguin Books: 1987); Peter Brooks.
"Nana at Last Unveil'd? Problems of the Modern Nude". **Body Works.
Objects of Desire in Modern Narrative.** Cambridge (Harvard
University Press: 1993).

El afán misógino de marcar en el cuerpo de la mujer el estigma
moral explica, por ejemplo, la viruela que deforma el hermoso y
noble rostro de Madame de Merteuil, el líquido negro que sale de
la boca del hermoso cadáver de Emma Bovary y el rostro purulento
del cadáver de Naná, que había sido "la mujer más inquietante de
París": estas marcas son la objetivación física de la corrupción
moral. Como la mujer es lo que John Berger llama "una vista" (a
sight), su belleza es esencial. John Berger. **Ways of Seeing.**
Londres (Penguin Books: 1988) 51. Ser juzgada "hermosa" es crítico
para su "credibilidad" en la sociedad, y para el afecto o el
respeto que pueda despertar en los demás (e.g., **El juicio de
Paris**, por Lucas Cranach, el Viejo, y por Paul Rubens). La fealdad
se equipara con la monstruosidad (sea por enfermedad-deformación
moral, como en los casos mencionados, o por vejez, como es el caso
de Cunegunda, la novia de Cándido). La mujer es bella sólo si es
bella. El hombre es bello si es valiente, rico, educado, fuerte.
De ahí los terribles veredictos de la corte de amor de Eleanor de
Aquitania contra las damas que se negaban a tener relaciones con
sus esposos porque regresaban mutilados de las Cruzadas, y lo

socialmente aceptable del amor que siente Jane Eyre por Rochester, a pesar de que él es "más feo que un susto".

¹⁰⁷ Rousseau. **Del contrato social**, op. cit., p.109. Rousseau hace el comentario cuando discute el sufragio como expresión de la voluntad general, la opinión ejercida mediante el sufragio.

¹⁰⁸ Vale aquí traer a colación la discusión de Sobejano sobre el narrador testigo y la opinión pública:

"La opinión suele llamarse 'voz pública' y se compone de muchas voces y muchos ecos, para recoger los cuales la persona adecuada no es la que nutre las acusaciones y las apologías, pues hasta allí sólo podrían llegar en forma de injuria o de lisonja. La persona adecuada es el testigo. Con el tino de gran intérprete social que era, Galdós escogió el portavoz idóneo: un hombre mediocre, sin papel importante en la trama, que diese testimonio de su opinión y de la opinión... Si para reflejar la opinión la actitud apropiada es la del testigo... necesita un oyente poseído de curiosidad por su testimonio...La forma especial de la opinión es el comentario: comentario hablado en conversación o tertulia... o comentario escrito (carta, crónica, glosa, crítica)." Gonzalo Sobejano. "Forma literaria y sensibilidad social en **La incógnita y Realidad**, de Galdós". **Revista Hispánica Moderna**, Año XXX, Núm. 2 (abril, 1964) 92-93.

No creo que haya duda sobre la mediocridad del narrador de **Tormento**. Lo delata su pobre capacidad de analizar lo que observa, que, por ejemplo, Rodney Rodríguez confunde con

collusion, op. cit., p. 69-70. Lo delata también la forma estereotipada en que evoca a los personajes: por ejemplo, como Polo es dado "a las cavilaciones", p. 107, lo describe sentado en la pose típica del melancólico: hundido en una silla con los ojos tapados a la luz, mientras "el sueño de su razón produce monstruos". Son los mismos monstruos que ve Amparo mientras "medita sentada en el sillón, apoyado el brazo en el velador y la mejilla en la palma de la mano", p.70. Folke Nordström. "El capricho número 43". **Goya, Saturno y la melancolía**. Carmen Santos, trad. Madrid (Visor: 1989) 141-160.

Tampoco hay duda sobre su posición excéntrica en la diégesis. El narrador testigo nunca toma parte de la acción directamente. Sólo narra la historia según lo (poco) que ha visto, lo que le han contado, y lo que ha conjeturado.

¹⁰⁹ No sólo han visto, sino que han especulado, inventado: "Cuentan", "Otro día es fama que dijo", "Felipe Centeno me ha informado". Los vecinos, la servidumbre (sobre todo, las servidumbre), los amigos, todos aportan su comentario, su pedazo de la historia.

¹¹⁰ Curiosamente, en su discusión sobre el "nosotros", Benveniste ve una relación entre entre el "yo amplificado" y el "nosotros" mayestático. La habladuría los une a ambos, creando una comunidad del habla ("yo amplificado") y la tiranía mayestática que implica dicha comunidad:

" '[N]osotros' es cosa distinta de la yunción de elementos definibles ['yo' y 'tú']; el predominio de 'yo' es aquí muy

señalado, hasta el punto que, en ciertas condiciones, este plural puede servir de singular. La razón es que 'nosotros' no es un 'yo' cuantificado o multiplicado, es un 'yo' dilatado más allá de la persona estricta, a la vez acrecentado y de contornos vagos. De donde proceden, fuera del plural ordinario, dos empleos opuestos, no contradictorios. Por un lado, el 'yo' se amplifica en 'nosotros' [resultando en] una persona más considerable, más solemne y menos definida; es el 'nosotros' de majestad. Por otro lado, el empleo del 'nosotros' esfumina la afirmación demasiado rotunda del 'yo' en una expresión más vasta y difusa: es el nosotros de autor o de orador... De manera general, la persona verbal en plural expresa una persona amplificada y difusa." Émile Benveniste. "Relaciones de persona en el verbo". **Problemas de lingüística general**. México (Siglo XXI editores, sa: 1974) 170-171.

Michel Butor tiene un punto de vista similar: "Les personnes de pluriel... ne sont point des multiplications pures et simples de celles qui leurs correspondent au singulier, mais des complexes originaux et variables." "L'usage des pronoms personnels dans le roman". **Les Temps Modernes**. Núm. 178 (1961) 943.

¹¹¹ Prosigue Benveniste:

"[L]a tercera persona [es]... exactamente la no-persona, poseedora, como marca, de la ausencia de lo que califica específicamente al 'yo' y el 'tú'. Por no implicar persona alguna, puede adoptar no importa qué sujeto, o no tener ninguno, y este sujeto, expresado o no, no es jamás planteado como

'persona'... De su función de persona no-personal, la '3ra persona' extrae esta aptitud de volverse tanto una forma de respeto, que hace de un ser mucho más que una persona, como una forma de ultraje que puede aniquilarlo como persona." *Ibid.*, pp. 166-167.

No debe, pues, sorprendernos el hecho de que Amparo, para marcar su distancia de Polo, decida tratarlo de "usted", "decirlo todo en impersonal (p. 90), porque ella "antes se hubiera cortado la lengua que pronunciar la palabra 'tú'" (p. 105). Mediante este trato en verbos en tercera persona ("impersonal"), Amparo lleva a cabo el *anéantissement* de Polo, con la única arma que ella tiene a su disposición: el lenguaje. Por otro lado, la resistencia de Amparo a tutear a Caballero marca su deseo de protección, de distancia.

¹¹² Vernon, *op. cit.*, p. 209.

¹¹³ Hay en **Tormento** sólo una instancia en la que el narrador advierte que no se debe creer todo lo que se dice. Ocurre en el Capítulo 15, en el que se narra la caída de Pedro Polo en la desgracia, en las (malas) lenguas de la vecindad, cuyos informes provienen, fundamentalmente, de criados, mandaderos y vecinos chismosos. Al recoger el "dato" de que los padres de los alumnos de la academia de Polo temían por la vida de sus hijos, dice el narrador: "Otras cosas se referían igualmente espantables; pero no todo lo que se dijo merece crédito" (p. 93).

Por otro lado, Francisco Bringas es el único que parece creer en la honestidad de Amparo y la insta a esclarecer su inocencia.

No obstante, parece una situación de conveniencia (tener a su primo contento en Madrid), ya que, luego, se sorprende de hallar a la muchacha en la estación de tren de camino hacia Burdeos.

¹¹⁴ Aldaraca, *op. cit.*, p.151. Vale señalar que, antes de llevársela "gratis" para Burdeos, Amparo ya era una ganga para el comerciante Agustín. En más de una ocasión él recalca a su amigo en Brownsville que lo más que le gusta de Amparo es su pobreza y humildad. No apetece el lujo como Rosalía o las chicas de Pez. Amparo parece ser una excelente candidata para la "perfecta casada", que cuida por la hacienda de su marido, que no habla, que no gasta, que no se quiere destacar.

¹¹⁵ Elizabeth Noelle-Newman, *op. cit.*, pp. 83-96, 165-182.

¹¹⁶ Rousseau, **Del contrato social**, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁷ Ver nota 129, *ante*.

¹¹⁸ Este personaje es interesante. Da la impresión de que su único propósito en la novela es llevarle a Agustín el chisme sobre Amparo. No obstante, me parece que Galdós lo utiliza como emblema: un hombre que es todo ojos y todo deseo de saber, de escrutar, y cuyo trabajo es llevar y traer. ¿Por qué Torres llega a convertirse en punto fijo en casa de Rosalía? Hay que recordar que, muy al comienzo el narrador nos dice que Rosalía no sólo es honrada, sino que quiere que todo el mundo lo sepa (p. 48). Torres es el mecanismo que utiliza Rosalía para divulgar su honestidad, la honestidad de su intimidad. Torres puede asegurarle al mundo que Rosalía no solo parece honrada, sino que lo es. No debe extrañarnos que las visitas de Torres coinciden con el proceso de

Rosalía abandonar los trapos en la intimidad de su hogar y comenzar a vestir en la casa como si estuviera en el teatro o en la tertulia. Problemente es mediante Torres que Rosalía se entera de cada paso que da Agustín por quien su interés económico-sexual va en aumento desde el noviazgo de Agustín y Amparo.

¹¹⁹ Jane Austen. **Persuasion**. Londres (Penguin Books: 1975) 211.

¹²⁰ Contrario a la propuesta de Diane Urey en su artículo "Repetition, Discontinuity, and Silence", *op. cit.*, pp. 50, 53, 59, según la cual la trama anecdótica de la limpieza y la lluvia constituye verdaderamente una trama simbólica de la purificación (y en esto concuerda con el perspicaz artículo de Riley, "Narrative Overture", *op. cit.*, p 140), una lectura atenta de los pasajes de limpieza revela que esta actividad saca el polvo a flote y a la vía pública. En más de una ocasión, Amparo observa el polvo salir por la ventana. Cuando limpia la casa de Polo, Celedonia irá con el chisme (el polvo) a todo el vecindario y llegará eventualmente a los oídos de Marcelina. Lo mismo ocurre cuando Amparo limpia su casa. Además, durante el proceso de limpieza en el Capítulo 3, Centeno comenta que Rosalía es "la misma pólvora", polvo explosivo que puede usarse como arma: chisme. La lluvia fangosa en los Capítulos 33-36 ocurre en medio de la actividad más febril de la habladuría, cuando se hace pública la "falta" de Amparo. Acaso esa lluvia, que cubre de lodo hasta los tejados (es decir, que recoge todo el polvo que andaba suelto por el aire y lo arroja sobre Amparo para enlodar su reputación) pertenezca más bien a una trama simbólica del chisme,

que literalmente ahoga a estos personajes en el fango y lleva a Amparo a cometer suicidio. Si la trama de la lluvia fuera la trama de la purificación o del pecado y el arrepentimiento, como afirma Urey, la confesión de Amparo se habría llevado a cabo bajo esa lluvia torrencial; sin embargo, se lleva a cabo durante un día luminoso y espléndido. Se ha acabado el fango de la habladuría, y ahora Amparo puede hablar, contar su versión de la historia.

Rosalía y Marcelina son los personajes que precipitan la peripecia, que ponen a correr el fango. Ambas observan a Amparo porque quieren saber, y su actividad está relacionada con sacar la verdad para afuera. En el Capítulo 3, se dice que Rosalía "metía todo el brazo dentro de la tinaja para acariciar su cavidad oscura" (p. 21); luego se dice que "introducía hasta el fondo del alma [de Amparo] sus miradas, que cual anzuelos, tenían gancho para sacar lo que encontraran" (p. 172), como si Amparo fuera una tinaja. En el Capítulo 31, dice Marcelina: "Me plantaré de centinela para ver salir [a Amparo] y cerciorarme de tus pecados." Y cuando Agustín va a casa de esta señora a buscar la prueba de la "falta" de Amparo, el narrador comenta que la escalera de la casa de la beata es "más vieja que el mal hablar" (p. 231).

Difícilmente podemos aceptar que sean estas dos pérfidas mujeres chismosas las herramientas que utiliza el novelista para la "purificación" de Amparo. Lo que hacen Rosalía y Marcelina es publicitar las "faltas" y los pecados al provocar habladuría, que se presenta en la novela mediante escenas de fango y polvo revolcado por la limpieza y la lluvia. Curiosamente, esta misma

"penetración" la tiene la mirada "quirúrgica" del narrador. ¿Acaso no hay aquí una obvia comunidad de propósito entre Rosalía, Marcelina y el narrador?

En fin, cuando el narrador, en el Capítulo 3, equipara la limpieza con la batalla inútil del hombre contra el mal y propone la improbabilidad de alcanzar la purificación, no está al tanto de que su análisis filosófico de la escena guarda una relación irónica con el esquema del autor implícito, en el nivel más externo de la novela. Porque es irónico que el proceso de purificación se lleve a cabo no limpiando lo que está en fondo de la tinaja, sino sacándolo para arrojarlo sobre la víctima: es el proceso de purga de la sociedad que, como vimos antes, echa fuera de sí la manzana podrida, la oveja negra, el chivo expiatorio.

¹²¹ Dice Trujillo: "Verán ustedes cómo ese hombre trae a su casa una tarasca." (p. 137) Rosalía llama a la novia desconocida, "una loreta de París" (p. 140), es decir, ;una extranjera!

¹²² Homer Obed Brown. "The Errant Letter and the Whispering Gallery". **Genre** 10 (Winter 1977) 578.

¹²³ "El chismógrafo aborrece el vacío y genera cuentos para poder llenar el blanco dejado por lo que no puede saber. Por lo tanto, estos cuentos son ellos mismos indicadores de todo lo que desconocemos... De ahí, pues, la posibilidad de que el chismógrafo sea por lo menos parcialmente responsable de las incógnitas que él o ella procura descifrar." Kathleen M. Vernon, *op. cit.*, pp. 215-216.

Jan Gordon, en su artículo citado, elabora este punto de la invención-hermética aún más: "True interpretation is not just true to the event, but it is an interpretation of the event's truth, its impact and reception by others. Interpretation is thus the medium through which events have their being. The alter[n]ation of speaking, listening, checking, and retelling creates the event of truth... the inclusive event, always prey to further revision." "A-filiative Families and Subversive Reproduction: Gossip in Jane Austen", **Genre** 21 (primavera 1988) 27-28.

¹²⁴ ¿Acaso no son éstas las voces que escucha don Anselmo en **La sombra**, las voces de la habladuría originada por Alejandro-Paris, las voces que han creado a dicho personaje, las voces del qué dirán?

¹²⁵ Gordon, *op. cit.*

¹²⁶ Lo plantea Galdós mismo en un artículo periodístico de 1865: "[L]a esterilidad de la semana presente se nota en la chismográfica [sic] madrileña, que anda mano sobre mano sin ocupación de ninguna especie. Como nadie se casa, ni nadie se divorcia, ni se improvisan fortunas, ni quiebran banqueros, ni hay tontos que se desafien [sic], ni desocupados que se suiciden, no tiene nada de extraño que en estos días [sic] se hallen entregadas á un letal reposo las cien lenguas de la murmuración [sic]". (Revista de la Semana [23. 23-VII-65], Shoemaker, *op. cit.*, p. 107. La versión de este artículo que aparece en el tomo **Novelas y miscelánea** de Aguilar, corrige la palabra "chismográfica" por

"chismografía". Madrid (Aguilar: 1971) 1294-1295.) Vernon, *op. cit.* p. 213, comenta sobre este fenómeno en **La incógnita**.

¹²⁷ Ver nota 17 sobre la circulación del don.

¹²⁸ Aldaraca, *op. cit.*; Armstrong, *op. cit.*

¹²⁹ Hannah Arendt, en su fascinante libro **Sobre la revolución**.

Pedro Bravo, trad. Madrid (Alianza Editorial: 1988) 99-109, examina cómo la búsqueda revolucionaria de la "voluntad general" rousseauiana degeneró en una guerra contra la hipocresía que dio pie a una "hipocresía revolucionaria" como espectáculo de la "sincera adhesión a la revolución". La adhesión a la revolución se convirtió en mero rito externo, apto para pasar la censura de la opinión pública. Las purgas revolucionarias francesas y soviéticas que Arendt reseña se convirtieron en verdaderas cacerías de brujas al tratar de extirpar a aquellos "revolucionarios" que no eran iguales "por dentro y por fuera", como pedía Rousseau en **Del contrato social**, y como pretenden ser personajes como Marcelina y Rosalía.

¹³⁰ Peter Brooks. **The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven (Yale University Press: 1976) 5.

¹³¹ *Op. cit.*, pp. 187-188.

¹³² Benito Pérez Galdós. "El parlamentarista". **Fisonomías sociales**. Madrid (Renacimiento: 1923) 224.

¹³³ Mary Gossy. "A Theory of the Untold Story". *op. cit.*, pp. 5-17.

CALLAR

El silencio quizás sea una palabra, una palabra paradójica, el mutismo del mutis (de acuerdo con el juego de la etimología), pero bien sentimos que pasa por grito, el grito sin voz, que rompe con toda habla, que no se dirige a nadie y que nadie recoge, el grito que cae como grito de descrédito.

-Maurice Blanchot, **La escritura del desastre**

"El infierno son los demás."¹

Es Stephen Gilman, en su excelente ensayo "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**", quien advierte la relación equívoca entre el habla y el silencio en la novelística de Galdós. Al analizar las "metamorfosis lingüísticas" de Fortunata y su mutismo final, propone:

[L]a estructura oral de la novela se basa en la continua confrontación del lenguaje hablado, no tanto con el silencio cuanto con el "no-lenguaje", con esa región en que el habla es impotente o imposible. De ahí la constante exploración de las fronteras del lenguaje hablado; de ahí también el delineamiento oral de los personajes que, cuando son más auténticamente ellos mismos, van más allá del lenguaje... [L]a estructura oral se relaciona de manera orgánica con el tema oral... Es por ello profundamente adecuado que en el mutismo de su encuentro con la muerte ("cuando estaba sin habla") Fortunata se realice con mayor plenitud a sí misma, se haga más auténtica a ella misma.²

Enmarcada en lo que Gilman concibe como el "tema cervantino" del individuo que lucha por autenticarse dentro de contextos sociales ajenos que, en la novela oral, se manifiestan mediante diferencias de estilo, la mudez de Fortunata parece ser un reclamo del ente a la "apropiación original" del habla mientras se sitúa más allá o más acá de "la vista de todos", del ente que ha sido cerrado, recubierto, por la repetición de lo mismo, por el ejercicio comunal de la habladuría. Es cierto: en su lecho de muerte, Fortunata no habla sino para decir que es un ángel. No abandona su "idea", rehúsa *confesar*. "Cabeza trastornada", dice el Padre Nones. Luego de la muerte, para llenar ese incómodo vacío que es el cuerpo silencioso de Fortunata, el cura y la amiga llenan la habitación con rezos. Fortunata se ha retirado al ámbito del no-lenguaje, ha traspuesto el límite al que se refiere Rousseau en su **Ensayo sobre el origen de las lenguas**: el no-lenguaje como el Edén anterior a la cultura, la pureza y el énfasis del gesto natural frente al artificio del lenguaje como civilización³. Que no haya duda: *la Pitusa va al Cielo*.

Irónicamente, la forma idealista en la que Gilman interpreta esta lucha del individuo contra lo externo y ajeno no permite que yo, como lectora, pueda también trasponer el límite del lenguaje de la mano de Fortunata. ¿Por qué? Porque Gilman postula la lucha en un marco existencial individual que elude la afirmación, esencialmente política, de la negativa de Fortunata a entrar en la comunidad del habla. No es que el tópico, el cliché, la frase hecha "enmascaren" a Fortunata, sino que pretenden violarla,

adulterarla, obligarla a decirse, a revelarse ante el ojo y la lengua de la comunidad. Callar es más que ser "auténtico", más que dar la espalda a la comunidad. Callar es proponer que el discurso social, comunitario, es callejón sin salida para la mujer. Si hablar es el acto realizativo de la comunidad que habla para *acallar la diferencia*, callar es el acto demoledor, anárquico, revolucionario, afirmativo. Callar es *abolir* la comunidad.⁴

Presencia del discurso masculino que pretende "inventarla"⁵, Fortunata termina en la mudez, la muerte. Los rezos son su primera sepultura. La controversia sobre la fruta y la compota, que se desenvuelve entre Ponce y Ballester casi al pie de la tumba, es ya una suerte de reducción, de invención, igualmente incapaces ambos de alcanzar a Fortunata, una vez traspuesto el límite. La verdadera controversia que plantea Galdós no es, pues, cuál escuela literaria (la cruda o la cocida) podrá "retratar" mejor a Fortunata, sino cómo leer la historia no contada que narra la boca abierta de la (madre) tierra, la tumba, mientras todos están tan ocupados en escuchar la historia que se cuenta. El silencio político de Fortunata no niega ni afirma: resiste. Es, acaso, la "treta del débil":

El silencio constituye un espacio de resistencia ante el poder de los otros... El movimiento consiste en despojarse de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida.⁶

La mudez es, pues, un signo ambiguo. No todo el que calla, otorga.

Salvando las obvias diferencias entre la muerte de Fortunata y el final de **Tormento**, hay iluminadoras similitudes entre esta resistencia a la confesión por parte de Fortunata, y la postposición sistemática y dolorosa de Amparo del acto de confesarse. Comparten las mismas tretas. No podemos perder de vista ni un momento el hecho de que, como ya vimos, "tormento" son las torturas a las que se somete el reo para que confiese. Y en la tortura, el reo siempre pierde porque la tortura es tautológica. Se tortura al culpable para que confiese su culpa:

La propuesta paradójica que el torturado recibe del torturador es: "habla si quieres salvarte"... Pero los dos términos, hablar y salvarse, son, en este marco, contradictorios y no consecutivos. De manera que si el torturado habla, evita la tortura pero se pierde al renunciar y delatar[se]. Si no habla, se pierde de aquel modo, pero se condena a la tortura.⁷

¿Cómo llega Amparo a ese dilema, a esa aporía? ¿Qué hacer para no perder? La historia de su culpa es la historia de su tormento.

Veamos.

abduco. llevar consigo, arrebatarse, quitar, sacar por la fuerza; llevar del altar; sacar del foro, de la plaza pública; quitar, retirar; apartar de una costumbre, distraer de una profesión; llevar consigo, seducir; tragar, engullir.

-Agustín Blánquez-Fraile, **Diccionario latino-español**

En un importante ensayo en el que analiza la relación entre la hermenéutica detectivesca y las teorías de Charles Peirce, Umberto Eco explica que mediante la abducción, el científico define al mismo tiempo una regla y un caso. Ambos elementos están unidos por una suerte de quiasmo en el cual el término medio es la piedra angular del movimiento inferencial. "En la invención de un buen término medio consiste la idea genial." Fragar la idea genial obedece a las reglas de la economía de lo "normal" y lo "más probable". Llegamos a un pensamiento conjetural en el que se analizan los universos como textos regidos por leyes de verosimilitud. Se interpretan materiales diversos como si estuvieran relacionados, y, a base de esa interrelación ficticia, se llega a una Regla. Según Eco, este es el tipo de lectura hermenéutica que lleva a cabo el detective para resolver un caso. A base de mil fragmentos de prueba dispersos en el universo-texto, el detective crea una trama (lo que -probablemente- ocurrió), construye el espectro de un culpable y sale a la calle a buscarlo. Naturalmente, la abducción, para funcionar, precisa universos cerrados en los que lo verosímil sea, además, lo verdadero. ⁸

Esa es la hermenéutica que engañosamente nos reclama **Tormento** con su propuesta polar mujer virtuosa/pecadora. Propongo que la interpretación de los "hechos" que realiza el narrador, y su proceso de conjeturar todo aquello que no le consta de primera mano, obedecen a un proceso de abducción, de secuestro del sentido, de acallamiento de los discursos de la diferencia (los discursos sorprendentes o "inverosímiles" que retan la ley de la economía de la verosimilitud, que crean una verosimilitud "costosa"). Esto no debe sonar extravagante en cuanto a un texto de Galdós. Su interés por lo extravagante, por los universos abiertos, frágiles e indefinibles, son la norma: su regla es la de la verosimilitud costosa.

Comencemos por la ley que crea el esquema económico de la verosimilitud como una oposición entre verdad/engaño, inocencia/culpa. Naturalmente, para discernir la culpa, hay que examinar la ley, que es ésta la que separa el inocente del culpable. Y la ley aparece nombrada en **Tormento** cuando, al enterarse del noviazgo entre Amparo y Agustín, Francisco Bringas le dice a la muchacha que su historia de amor "se podría titular *El premio de la virtud...* el mérito siempre halla recompensa" (p. 150). Esta alusión al subtítulo de la novela de Samuel Richardson, **Pamela** (1740), que tantas imitaciones y refundiciones tuvo en el folletín europeo del Siglo XIX, enmarca la historia de Amparo dentro de los cánones de la "mujer casta" puritana que Richardson propone en su novela como ejemplo para las demás mujeres⁹, independientemente de su clase social.

La mujer casta puritana cuya virtud era susceptible de premio debía tener las siguientes características: la firmeza de los sentimientos; la discreción y renuencia a hablar de sí misma; el dominio de las emociones; la constancia moral y emocional; un ideal integrador y armonioso¹⁰. La mujer debía ser, además, superior al hombre en lo moral, pero inferior a él en términos económicos de modo que dependiera de él todo su sustento. Según le expresa Mr. B a Pámela en la novela homónima, la mujer debe mantener regularidad en su vida (en cuanto a horas y tareas), debe ser cuidadosa en su vestido y estar lista para secundar la hospitalidad del marido. En suma:

[I]t would be needless to say how much I value you for your natural sweetness of temper, and that open cheerfulness of countenance, which adorns you...: A sweetness and a cheerfulness, that prepossesses in your favor, at first sight, the mind of every one that beholds you.— I need not, I hope, say, that I would have you diligently preserve this sweet appearance: Let no thwarting accident, no cross fortune, (...) deprive this sweet face of this *principal* grace... [b]e facetious, kind, obliging to all; and, if to one more than the other, to such as have the least reason to expect it from you, or who are most inferior at the table; for thus will you, my Pamela, cheer the doubting mind, quiet the uneasy heart, and diffuse ease, pleasure, and tranquillity, around my board.¹¹

Nótese que toda esta belleza de la mujer casta constituye una vista (*sight*). La castidad, la virtud, son para ser vistas, para ser reconocidas por el que mira la posición social del marido y por el marido que cuida su posición social. La castidad inglesa es un espectáculo regulado por el público: los hombres aplauden al casarse con mujeres castas y las mujeres aplauden al usarlas como modelo: *la honestidad está en los ojos del observador.*

Aunque el orden puritano esperaba el mismo esquema "casto" en el comportamiento masculino, se presumía que la virilidad comportaba fuerzas e instintos que atentaban contra la regularidad puritana. Los deslices hacia la inconstancia, la violencia, las oscilaciones del temperamento y el desamor eran reprochables en el hombre, pero en la mujer eran inadmisibles. Si el hombre atacaba (como Mr. B. atacó sexualmente a Pámela durante más de la mitad de la novela) la mujer debía resistir, negar su deseo, su sexualidad. De ahí, la superioridad moral de la mujer, que la colocaba como ama de su casa, sostén emocional de hogar, educadora de los hijos, ejemplo de comportamiento y sentimiento. A pesar de estos "hechos de la naturaleza" de ambos sexos, se concebía el matrimonio como una amistad, con tareas claramente definidas para cada sexo,¹² pero, en teoría, en el mismo nivel de importancia.

Rousseau, cuyos textos Galdós conocía parece que en bastante detalle, propone una imagen similar de la mujer (que, por definición, es casta). Según lo expresa en **Emile ou de l'éducation**¹³, la debilidad natural de la mujer, que es su virtud, le permite tener control sobre la fuerza física superior del

hombre; debe resistir los ataques de éste como parte del orden natural y depende de ella la victoria de aquél, o su fracaso (por lo tanto, la mujer es responsable de la moralidad, p. 448); irónicamente, la mujer debe ser sumisa al hombre, razón por la cual el hombre debe escoger siempre una mujer de rango inferior al de él (p. 517); la mujer debe ser fiel, constante ("Le mâle est mâle qu'en certain instants, la femelle est femelle toute sa vie", p. 450), y debe llevar una vida muelle y sedentaria para criar y educar a sus hijos con una paciencia, una dulzura, un celo y un afecto inagotables; a la mujer debe dársele una educación práctica para que lleve una vida fructífera y regular (p. 488); debe ser gentil, dulce, y agradable a su marido (no debe ser respondona, no debe tratar de imponer su opinión, porque su razonamiento es inferior al del hombre), y tener siempre buen humor (pp. 517-518); su más grande alegría proviene de la castidad:

La chasteté doit être surtout une vertu délicieuse pour une belle femme qui a quelque élévation dans l'âme... Tandis qu'elle voit toute la terre à ses pieds, elle triomphe de tout et d'elle-même: ... l'estime universelle et la sienne propre, lui payent sans cesse en tribut de gloire les combats de quelques instants. Les privations sont passagères, mais le prix en est permanent. (p. 495)¹⁴

En suma, la mujer virtuosa rousseauiana es, como la mujer casta de Richardson, una vista, cuya autoestima proviene de la estimación

universal (de la aprobación del público masculino y de su ejemplaridad para con su propio sexo). El espectáculo de su castidad le acarrea el premio permanente a la virtud.

La versión española de la mujer casta es muy anterior a la inglesa: la "mujer virtuosa", que tiene su manifiesto más preclaro en el libro **La perfecta casada** (1583), de Fray Luis de León¹⁵.

Alicia Graciela Andreu, en su libro **Galdós y la literatura popular**, y Bridget Aldaraca, en **El ángel del hogar**, ambos ya citados, estudian en detalle el topos social y literario del ángel del hogar y la mujer virtuosa en España.¹⁶ Se trata de una mujer ahorrativa, industriosa, cuyo ámbito exclusivo es el hogar, que se caracteriza por una fidelidad emocional y sexual absolutas¹⁷ Según Aldaraca, las virtudes del ángel del hogar —según las establece Fray Luis en **La perfecta casada**—, ubican a la mujer en una economía precapitalista y agraria:

The perfect wife of the Counter-Reformation is an efficient, industrious albeit unequal business partner to her upper-class husband. If she sits surrounded by anyone, it is not her children but her servants, whose spinning she directs, and if she is absolutely perfect, she is at the wheel herself.¹⁸

Durante la Ilustración española, la mujer recibe de la sociedad el encargo de mantener el orden moral en el "semillero de los héroes", la familia:

¿De qué sirven las luces, los talentos, de qué todo el aparato de la sabiduría, sin la bondad y rectitud del corazón? Sí, ilustres compañeras... la voz del defensor de los derechos de vuestro sexo no debe ser sospechosa; yo os lo repito, a vosotras toca formar el corazón de los ciudadanos. Inspirad en ellos aquellas tiernas afecciones a que están unidos el bien y la dicha de la humanidad; inspiradles la sensibilidad, esa amable virtud, que vosotras recibisteis de la naturaleza, y que el hombre alcanza apenas a fuerza de reflexión y de estudio. Hacedlos sencillos, esforzados, compasivos y generosos, pero sobre todo hacedlos amantes de la libertad y de la patria.¹⁹

Si la mujer recibe educación —y así lo propone Jovellanos en más de una ocasión— es precisamente para hacer de su hogar la academia moral y espiritual de los hijos, para solventar con hombres probos el futuro de España. Esta función educativa, según Aldaraca, le da a la mujer una función social concreta y un vínculo con la esfera pública a donde Fray Luis definitivamente le había vedado la entrada. El ángel del hogar existe para agradar al hombre, es una musa cuya existencia ha sido borrada por el proceso de idealización que le niega individualidad y concreción. Siguiendo las labores impuestas por la Ilustración, durante el Siglo XIX la altura moral de la mujer la convierte en fuerza civilizadora dentro del hogar cristiano²⁰. Su superioridad moral, no obstante, demarca también su inferioridad intelectual: dedica a

la mujer a la esfera del sentimiento, las emociones. La manifestación externa de esta condición de superioridad moral es la modestia.²¹

La belleza física de la mujer virtuosa, según Andreu, "es la manifestación de su condición moral".²² La mujer virtuosa vive restringida al hogar, puesto que cualquier contacto con el mundo exterior puede "dañar su condición virtuosa".²³ Toda la energía de la mujer virtuosa está dedicada a la realización de obras de caridad o a "mantener su estado casto y [a] la seguridad de que la sociedad tenga conocimiento de su castidad."²⁴ Resulta obvio, y así lo subraya Andreu²⁵, que hay una estrecha relación entre esta imagen de la mujer y la imagen de la dama del amor cortés²⁶ que, en la novela del Siglo XIX halla su espacio en la novela gótica y en la novela histórica de Walter Scott. Amparo es la viva imagen de esa mujer "romántica":

... hermosura grave, a la vez clásica y romántica, llena de melancolía y de dulzura, habría podido inspirar las odas más remontadas, idilios ternísimos, dramas patéticos... (p. 65)

Estaba tan guapita, que al más severo se le podría perdonar que se enamorase locamente de ella, con sólo verla una vez. Ojos de una expresión acariciante, un poco tristes y luminosos, como el crepúsculo de la tarde; tez finísima y blanca; cabello castaño, abundante y rizado, con suaves ondas naturales; cuerpo esbelto y

bien dotado de carnes; boca deliciosa e incomparables dientes, como pedacitos iguales de bien pulido mármol blanco; cierta emanación de bondad y modestia, y otros encantos, hacían de ella la más acabada estampa de mujer que jamás pudiera imaginar (pp. 129-130).

Tanto Aldaraca como Andreu coinciden en la naturaleza feudal de la relación hombre-mujer dentro del tópico de la "mujer virtuosa", del "ángel del hogar". La "mujer virtuosa" no goza de la relación de igualdad que, en la teoría puritana de los sexos, permitía asignar valor equivalente a las tareas de los hombres y las tareas de las mujeres, según cuya teoría, la esfera íntima y familiar donde la mujer ejercía su imperio no estaba subordinada a esfera pública masculina. La situación de la "mujer virtuosa" obedece más bien a una relación de vasallaje con el marido.

No sólo los tópicos "mujer casta" y "ángel del hogar" tienen ya establecida, para el momento de Galdós, su propia economía como macla cultural, doxa²⁷, sino que, en **Tormento**, cada uno de los dos personajes con un interés propietario en Amparo, crea su propio relato que, en un ejercicio de chantaje, ella deberá obedecer. Para Polo, será la mujer-vasalla de la tradición feudal española, restringida al hogar como sirvienta glorificada. Para Agustín, será la mujer casta "a la inglesa". El "tormento" de ver su sentido tironeado desde códigos cerrados en sí mismos que a Amparo nada comunican porque no le pertenecen, va formando una trama jurídica de premios y castigos que parecen justos o injustos según el

esquema unilateral de los que imponen los códigos a la fuerza sobre ella.

1. *La novia*

Ella... ella es como el viento
ella es del mismo material
del que son mis sueños...

—Juan Benavides (canta Carlos Vives), "Ella"

La imagen que Agustín se ha forjado de su mujer ideal combina las características de las versiones francesa e inglesa de la mujer casta:

No necesitaba yo de rebuscados antecedentes para saber que era virtuosa, prudente, modesta, sencilla, discreta, como no necesitaba ojos ajenos para saber que era hermosa. Y... por ser ella de cuna humilde, me gustaba más; por ser pobre, muchísimo más. (p. 59)

Me he enamorado de una pobre... Su hermosura, que es mucha, no es lo que principalmente me flechó, sino sus virtudes y su inocencia... La mía es una joya. La conocí trabajando día y noche, con la cabeza baja, sin decir *esta boca es mía*... La he conocido con las botas rotas, ¡ella, tan hermosísima, que con mirar a cualquier hombre

habría tenido millones a sus pies!... Pero es una inocente, y tan apocada como yo, y mejor pareja no creo que pueda existir. (pp. 133-134)

Amparo es, como la Pámela de Mr. B luego de casada y como la mujer ideal de Rousseau, callada, trabajadora, inocente, subordinada, social y económicamente inferior. También es una vista: "Todo lo que de ella necesitaba yo saber, lo sabía con sólo mirarla.

Sospechas de engaño, de doblez, de mentira... ¡Oh!, nada de eso cabía en mí viéndola" (p. 59). De hecho, Agustín no le pregunta a nadie nada sobre Amparo, no consulta con nadie su selección:

confía en los "síntomas" externos de la mujer virtuosa, porque la mujer virtuosa está cerrada, *no tiene interioridad*. Por lo tanto, no puede guardar secreto alguno (dobleza, mentira). Para Agustín,

Amparo es el espectáculo de su castidad, sin banda sonora: no dice ni esta boca es mía. Literalmente, su boca no es suya.

El matrimonio que propone Agustín es el matrimonio puritano: la mujer inferior y totalmente dependiente del hombre; su único acceso a la palabra debe ser el asentimiento o el acuerdo sin negociación, es decir, la esposa debe asumir como suya la voz del marido. Así lo revela el resumen de las conversaciones de Amparo y Agustín en el Capítulo 25: "La mayor felicidad en el mundo consistía, según Caballero, en que dos caracteres saborearan su propia armonía y en poder decir cada uno: '¡Qué igual soy a ti!...'". Estaban los dos "vaciados en una misma turquesa" (p. 143). El dúo que forman Amparo y Agustín es, realmente, el monólogo de Agustín frente a un espejo de su propia creación.

Hay que recordar que, desde su regreso a España, Agustín se ha embarcado en la construcción de una *persona social*: el negociante regular, honesto, inteligente, rápido en sus decisiones comerciales, de pocas palabras, y amante de la tecnología de la modernidad, alejado de los "vicios de la sociedad" (el teatro, el roce público, las relaciones sociales en un mundo que, según Rosalía, vive de las relaciones). Es un hombre raro, un oso, un topo, un salvaje, un bruto –un buen burgués inglés– en cuanto a la sociedad del espectáculo, pero está dispuesto a creer en el espectáculo de la castidad como él se la ha inventado: una castidad sin rostro que "vivía dentro" de él y de la que terminó dotando a Amparo. No debe extrañar la fragilidad de la imagen de Amparo para Agustín *Caballero*:

Lo mismo en sus correrías por las afueras que en la soledad y sosiego de su casa, no se desmentía jamás en él su condición de enamorado, es decir, que ni un instante dejaba de pensar en su ídolo, contemplándolo en el espejo de su mente y acariciándolo de una y otra manera. A veces tan clara la veía, como si viva la tuviera enfrente de sí. Otras se enturbiaba de un modo extraño su imaginación, y tenía que hacer un esfuerzo para saber cómo era y reconstruir las lindas facciones. (p. 135, las bastardillas son mías)

Es decir, cuando Agustín exclama "¡Qué igual soy a tí!" se refiere a igual en cuanto ficción: él y ella, su "amor a la inglesa"²⁸, ese matrimonio soso y puritano que se acerca, son su invención.

Agustín Caballero, una mezcla ezquizofrénica, imposible, de buen burgués y caballero andante²⁹, es el premio a la virtud de Amparo, quien a su vez, es el premio que Agustín se ha buscado para sí mismo, después de una vida groseramente dedicada al lucro en las condiciones más arriesgadas e inmorales de América.³⁰ Y como buen comerciante, encuentra a una muchacha hermosa, que carece de vanidad y de la "frivolidad [que es] la ruina de [su] marido" (p. 59). Contrario a los preceptos del amor cortés, no es aquí la dama la que convierte al caballero en un ser superior. El caballero aquí se ha construido una máscara de honor y superioridad moral, y, como buen comerciante, va decorando su casa con todos los *accoutrements* de esa nueva superioridad, inclusive compra una dama... en la tienda de descuento de los Bringas, donde todo (hasta Amparo, hasta Rosalía) se puede obtener en baratillo. Después de todo, su lema es comprar barato, esperar la escasez y vender caro. Hay que notar, no obstante, que su nueva personalidad, sobre todo en cuanto a los placeres carnales, no es fácil de sobrellevar. Ajustarse a una vida regular y a "todo en su lugar" fue sencillo, pero reprimir su deseo de acercarse físicamente a Amparo requería la constante reafirmación de "Todo con orden... o no viviré, o viviré con los principios" (p. 149).³¹ Cuando, finalmente, Agustín se quita el "zapato de la sociedad", que había asumido voluntariamente, ya lo estábamos esperando.

2. La prisionera

"Father! -Ambrosio!" she cried, "release me,
for God's sake!"

But the licentious monk heeded not her prayers: he persisted in his design, and proceeded to take still greater liberties. Antonia prayed, wept and struggled, and was on the point of shrieking for assistance when the chamber door was suddenly thrown open. Antonia flew towards the door... and found herself clasped in the arms of her mother.

-Mathew Gregory Lewis, **The Monk**

Pedro Polo también se ha inventado a sí mismo -y aquí no me refiero a su farsa como cura, sino al mundo creado en sus cavilaciones- y a una Amparo que completa y autentifica los sueños de grandeza del melancólico. La inconformidad con su estado se materializa fuera de su imaginación en la forma de una muchacha que fue puesta bajo su protección por alguien de su propia familia, situación que puso a Amparo totalmente bajo su poder. Sus ideales y necesidades son hercúleos: su líbido desbocada crea imágenes que oscilan entre la vida de gran propietario de hacienda, espejo del marido de la perfecta casada de Fray Luis (dedicarse a la cacería, a la agricultura, a la vida de campo del hacendado, mientras la mujer permanece en casa teniendo hijos, sin participación alguna en la vida comunal, sin poder decisonal, completamente sometida su diferencia a la voluntad masculina, en una relación feudal de vasallaje³²), y la invención de aventuras de conquista y colonización, de creación de nuevas civilizaciones

allende los mares de Madrid. Las ideas se mezclan en su cerebro: fundar en tierras remotas la hacienda, la holgada casa de campo que en España no puede tener. En su relación feudal con Amparo, la frase emblemática es "Aquí mando yo" (p. 101).

La Amparo de Polo también es una vista, alguien cuyas facciones hay que escrutar para buscar el sometimiento, la obediencia, alguien a quien se somete a la vigilancia constante bajo la amenaza de la delación, pero que se resiste a una invasión que no sea la de la mirada. Cuando Polo le reclama a Amparo por su "traición" y su desamor exclama, "¿Para qué me mirabas cuando me mirabas?" (p. 183), sólo podemos leer lo contrario: ¿Para qué te estaba yo mirando cuando tú me miraste? *Polo la ha sorprendido mirando.*³³ De este modo, Polo transfiere a Amparo toda la responsabilidad de su pasión prohibida, la relación ilícita, escandalosa. La mujer virtuosa habría mantenido los ojos bajos, se habría mantenido cerrada a la tentación, habría resistido el deseo de él. Cuando Polo añade, "Tu boca preciosa, ¿qué me dijo? ¿No lo recuerdas? ¿Para qué lo dijiste?... Las cosas que entonces oí no se oyen sin desquiciamiento del alma. Y ahora, lo que tú desquiciaste, quieres que yo lo vuelva a poner como estaba?" (p. 184), se inventa a una Amparo como objeto de la tentación que tiene tal fuerza que él no la puede vencer. Polo es inocente; ella, naturalmente, es culpable, porque la mujer es siempre la responsable de resistir los avances sexuales del hombre, la responsable de la moral.

Me parece, pues, errado, leer estas palabras de Polo ("¿Por qué me miraste?", "¿Por qué me dijiste?"), como las lee, por ejemplo, Rodney Rodríguez:

What evidence is there that Amparo loves Polo? She surely expressed her sentiments to him openly and repeatedly. In their conversations, Polo makes a number of charges against Amparo that she forcefully negates. Sometimes, however, she remains silent, and it can be inferred that when she is speechless, she is pleading guilty to Polo's allegation, as when he asks her: "¿Para qué me miraste?" and "¿para qué lo dijiste?"... Since the context of these questions is a love affair, it is safe to assume that Amparo, with her seductive glances, swept Polo off his feet and that she verbally confessed her love for him.³⁴

Rodríguez, quien juzga a Amparo según el esquema de la mujer virtuosa, realiza una lectura tradicional. Deduce, con "facilidad" y "lógica", la naturaleza manipuladora y "chupóptera" de Amparo. Por ejemplo, le atribuye su silencio a la culpa (no al terror, a la confusión o a la incapacidad de expresarse) y adivina que debe haber habido muchas conversaciones amorosas entre Polo y Amparo, porque Polo lo dice. En su análisis conservador del personaje, Rodríguez llena todos los huecos que cree ver en el texto con elementos que siempre son derogatorios para Amparo, pero jamás analiza sus conclusiones vis à vis la presentación que el narrador

de **El doctor Centeno** y el de **Tormento** hacen de Polo. Reseñaré el artículo de Rodríguez, "The Reader's Role In *Tormento*: a Reconstruction of the Amparo-Pedro Polo Affair", porque es un ejemplo perfecto de la lectura de la mujer que se realiza desde el discurso masculino de la abducción (el secuestro del sentido, el raptó de la virgen, etc.). Hagámosle al texto galdosiano algunas preguntas siguiendo la misma línea de verosimilitud en que se basa Rodríguez:

Comencemos por las preguntas más sencillas ¿Por qué Galdós caracteriza a Polo, desde **El doctor Centeno**, como un "furibundo gastrónomo" (p. 31), que bebía "como una humana bodega" (p. 27)? La primera imagen que tenemos de Polo es la siguiente:

Traía en la boca un desmedido puro, del cual debía de sacar mucho gusto, según la fe con que lo chupaba.

Bastaba mirarle una vez para ver cómo la superficie de aquella constitución sanguínea salía la conciencia fisiológica, el yo animal, que en aquel caso estaba recogido en sí mismo con indolencia, meditando en los términos de una digestión satisfactoria... ¿Qué ojos los de aquel hombre! (p. 28)

Polo, como educador, es un hombre violento que exige obediencia a su voluntad, y cuya máxima es "La letra, con sangre entra". Su humor taciturno y su inclinación a las cavilaciones ya lo signan como un hombre que oscila entre extremos de violencia y melancolía³⁵. Las antes citadas son violencias incompatibles con

el estado de castidad y ecuanimidad que deben caracterizar a un "hombre de Dios". Y la gastronomía es presentada, en su caso, como parte de esa gama de violencias.

En un ensayo titulado "El combate de la castidad", Michel Foucault analiza el sexto capítulo de las **Instituciones** de Casiano para indagar la ética de la sexualidad cristiana:

Casiano... [e]stablece parejas de vicios que tienen entre sí relaciones específicas de "alianza" o de "comunidad"... La fornicación la empareja con la gula. Por varias razones: porque son vicios "naturales", innatos en nosotros, y de los que es muy difícil liberarnos; porque son dos vicios que implican la participación del cuerpo no solamente para formarse sino también para realizar su objetivo: en fin porque existen entre ellos lazos de causalidad muy directa: es el exceso de comida quien atiza en el cuerpo el deseo de fornicar. ³⁶

Foucault añade que los vicios no son independientes unos de otros: existe entre ellos un vector causal:

Tal encadenamiento implica que nunca se podrá vencer un vicio si antes no se ha triunfado sobre aquel del cual se deriva el vicio que se pretende combatir... Antes que ningún otro, el par gula-fornicación... debe ser el arrancado de raíz. De ahí la importancia ascética del

ayuno como medio para vencer la gula y atar en corto a la fornicación.³⁷

Esta relación moral entre gula y fornicación tiene, en la estructuración del personaje de Pedro Polo, una clara intención metafórica.³⁸ Según la historia de su vida, la gastronomía, y el amor a los lances y la violencia, le vienen de su constitución — "el yo animal"— apegada a los excesos "naturales" del cuerpo. En la narración, su apetito sexual queda metaforizado como "gastronomía". Su capacidad de absorción es tan violenta que todo su cuerpo se prepara para la devoración. Sus ojos ("¡Qué ojos los de aquel hombre!"), su boca, toda su cara, son intercambiables con su sexo ávido. ¿Podemos no ver la metafóricación del puro en la boca gastronoma de Polo como la prepotencia genital de un cuerpo "sanguíneo, tirando a bilioso, de donde los conocedores del cuerpo humano podrían sacar razones bastantes para suponerle hostigado de grandes ansias, ambicioso y emprendedor, como lo fueron César, Napoleón y Cromwell"³⁹?

¿Por qué pensar, dentro del esquema de verosimilitud de "Polo-como-salvaje" que establece **Tormento**, que este hombre violento se iba a dejar seducir —"be swept off his feet", como dice Rodríguez— con la mirada de Amparo —de cuyos ojos jamás se menciona la potencia como sí se menciona la de los de él— un mujer débil, cobarde, pero cuya belleza, por ser tan marcada, se convierte para ella en un problema?⁴⁰ Durante la visita de Amparo a Polo en el Capítulo 13, el primer síntoma de "normalidad" es que Polo desea almorzar. Cuando Amparo trae los comestibles y cocina,

está claro que el acto de alimentar no tiene el mismo significado para los dos. Para ella es hacer una obra de misericordia a un antiguo benefactor. Para él, la oportunidad de imponer sus apetitos y su dominio: "Pero, ¿no se almuerza en esta casa? Señora fondista, ¿en qué piensa, que así deja morir de hambre a los huéspedes?" (p. 99) El huésped que entra en el cuerpo del otro (la mujer) y exige alimento. La escena se repite en la segunda visita, durante el "secuestro" de Amparo:

Hazme el favor de cerrar las maderas de las ventanas... Y no me vendría mal que cogieras ahora una agujita y me cosieras este chaleco... ¡Holgazana!... Debieras prepararme la cena y cenar conmigo.

-No estoy para bromas... ¡La llave!

Su respuesta fue un abrazo apretando, apretando, apretando... (p. 191)⁴¹

Según el análisis del "Amparo-Polo affair" que hace Rodríguez, la primera vez que Polo y Amparo tienen relaciones sexuales es el día en que ella se pega en la lotería y tiene que venir a casa del cura a buscar su premio. Ese día, Polo deja ir a Felipe temprano y éste se lleva la cabeza de toro para jugar. Rodríguez interpreta el episodio así:

[P]roof that the two were having sexual relations can be found in the description of Felipe playing matador, a scene simultaneous with the one with Amparo and Polo in bed: "Hubo delirante juego, pasión, gozo infinito,

vértigo"... Placed in another context, this sentence aptly describes Polo and Amparo's ecstasy. The two activities -bullfighting and lovemaking- are described with lexemes of the same semiotic system.⁴²

Es cierto: del mismo sistema semiótico del ataque a la fuerza, del asalto al cuerpo indefenso y más débil, de la herida mortal de la que todavía sangra Amparo (**Tormento**, p. 83) cuatro años después⁴³. Hay que recordar, no obstante, que antes de salir a jugar con la cabeza del toro, Felipe hace gran estropicio destripando las figuras de altar que hay en la buhardilla, y que la policía, al dispersar a los niños, destroza la cabeza del toro. Según Rodríguez, el hecho de que Polo se haya tardado en abrir la puerta cuando Felipe regresa arrestado por la policía es índice de que ha estado teniendo relaciones sexuales con Amparo, que llevaron a la pareja al éxtasis. Pero si, en el Capítulo 28 de **Tormento**, hemos visto a Polo secuestrar a Amparo bajo llave, apretarla hasta ahogarla y aterrorizarla hasta hacerla a confesar que lo ama, (después de levantarla en vilo y decirle que no chille, que no es la primera vez), creo que tenemos suficiente prueba textual para pensar que no es la primera vez que Polo se ha impuesto sobre Amparo con la fuerza contundente de su apetito, igual que un toro avasallante.

Sí podemos, creo yo, leer la relación toro-Polo, pero habría que completar esta anécdota simbólica con el toro que destruye las imágenes de altar guardadas en la buhardilla, una de las cuales podría ser Amparo misma⁴⁴, y que luego es destrozado en la plaza

por la policía (el orden público). En suma, este episodio, más que presentar, de forma ingeniosa y simbólica, una relación sexual de éxtasis entre Amparo y Polo, presenta la persecución y el destripamiento (el acto de violación) de Amparo a "cuernos" de Polo, la resistencia de la muchacha y quizás su salvamento al llegar las fuerzas del orden público a "destrozar" los designios del cura.

Sobre este episodio cabe señalar, contrario a la contención de Rodríguez, que es Polo el que decide despedir al niño, en un acto exagerado de disciplina, por haber hurtado una imagen de altar que había estado abandonada y apolillada en el desván. Amparo defiende a Felipe y le ayuda dándole de comer y unas pesetas (todo su dinero, el dinero que se sacó en la "lotería del diablo"). ¿Por qué pensar, como Rodríguez, que ella da las pesetas a Felipe para que guarde silencio, y no pensar que Polo lo despide porque el niño lo ha visto en la reja de Amparo? Amparo no tiene por qué saber que Felipe ha visto allí a Polo unas noches antes. Es Polo el que trataría de salir del muchacho, porque sabe demasiado.

Otro elemento interesante de este episodio, que Rodríguez no ve, es la extraña luminosidad que envuelve a Amparo cuando le da a Felipe las monedas ganadas en la lotería para que el niño no se quede desamparado. Es la misma luz que despide la muchacha cuando le dice a Polo que no se quedará con él ni una noche, y la que irradia después de que le confiesa "todo" a Agustín.⁴⁵ Se trata de momentos claves en la historia de Amparo en los que la luz tiene

signo positivo y establece, simbólicamente, la "pureza de propósito" de la muchacha. El motivo está demasiado reiterado para ser casual, o para ser pasado por alto en un análisis crítico.

Lo interesante del análisis de Rodríguez es que se realiza bajo las premisas de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser. Rodríguez ha decidido que ésta es una novela de enigmas (¿es virgen Amparo?) y que su tarea como lector reside en "llenar los huecos del texto". Ahora bien, ¿cuántas "claves del texto" tuvo que pasar por alto Rodríguez para *idear* (la palabra es de Iser) el "texto del lector", ese texto absolutamente tradicional según el cual Amparo es puta o santa, y preferiblemente puta?

Esa es también la lectura de Michael A. Schnepf, que compara el manuscrito de **Tormento** con la novela, según fue publicada:

The manuscript passages call into question the traditional assessment of the relationship between Pedro Polo and Amparo Sánchez Emperador. Is the latter, for instance, really "una persona buena, decentísima en el fondo, víctima de la caquexia moral española" as Montesinos would have us believe...? The manuscript's presentation of this affair suggests almost the opposite scenario, namely that Amparo was a willing, perhaps eager participant in the affair who then hurriedly abandoned Polo when a more lucrative prospect (Caballero) appeared on the scene?... Why exactly does Galdós make this intriguing move from explicit (manuscript version) to implicit (published version) and

create the kind of discontinuity mentioned by Urey [en "Repetition, Discontinuity and Silence"⁴⁶, *op, cit.*]?⁴⁷

Encima del manuscrito de **Tormento**, Schnepf coloca el texto publicado, plagado de agujeros, para ver si lo que se ve del manuscrito a través de cada agujero contesta la "incógnita", explica el enigma. Como si el texto publicado *implicara* exactamente lo que el manuscrito *dice*. Mientras Schnepf "atormenta" el texto de **Tormento** y trata de hacerlo confesar la "verdad" descubierta por Rodríguez (a quien cita con fervor) de que Amparo es una puta protegida por todos (¡hasta por el narrador!), el texto, como el reo sometido a la tortura, de todas formas pierde.

Curiosamente, esta lectura del personaje de Amparo es idéntica a la que le hace Rosalía cuando la llama "sanguijuela de aquel bendito" al final de la novela. Es fácil ver en Rosalía todos los males de la sociedad del espectáculo. Galdós parece presentar a Rosalía como lo contrario de Amparo. Rodríguez y Schnepf se suman a la comparsa de Rosalía al no ver en Amparo los matices de una mujer víctima de la comunidad del habla, sometida a la delirante mitofactura de dos hombres narcisistas que piensan sólo en su propio placer y en reificar el objeto de su deseo. De la lectura de las citas que recoge Schnepf del manuscrito de **Tormento**, es fácil ver que Galdós cambió totalmente su proyecto.⁴⁸

Los cambios entre el manuscrito y la novela publicada son profundos. No solamente en el primero tiene mayor prominencia el personaje de Polo, sino que Amparo aparece como una mujer de

motivos equívocos, moralmente dudosos. Según Schnepf, en el manuscrito Amparo trama atrapar a Caballero (la mosca-muerta-vampiresa ataca otra vez). Es bastante obvio que en la novela publicada estamos muy lejos de ese desnudo esquema del folletín moralizante y de la representación chata y trivial de una cazadora de hombres. **Tormento** es una novela que problematiza la justicia y equidad de los mores sexuales y las expectativas que pone la sociedad del espectáculo sobre la mujer (la novela de la treta del débil, de la protesta revolucionaria). La abducción (el rapto, la violación) que proponen tanto Rodríguez como Schnepf en sus respectivos ensayos, no sólo es económica, es magra e inconsistente. Va más allá del secuestro del sentido, lo destruye.

Si el enigma de **Tormento** estuviera constituido por los detalles morbosos de la relación sexual de Amparo y Polo, estaría dilucidado desde el principio, porque en la sociedad del espectáculo, en la que cada elemento de prueba tiende a sostener la culpa de la mujer porque es un acuerdo previo (por ejemplo, dentro del sistema hermenéutico de la "mujer casta"), *el enigma es el estigma:*

The idea that a woman's modest behavior is her only protection against public opinion and that her own self-restraint is all that restrains society's watchdog from attacking her, emphasizes... two... elements of the public sphere: 1) ... women who leave home forfeit the right to male protection, and 2) men are not responsible for what occurs in their terrain. The ultimate social

authority, public opinion, is an impregnable power... It is free to create and destroy reputations and cannot be controlled... [Woman] does not have the power to define herself as .. good and modest...; this power resides in the public sphere with those who, hidden behind the anonymous mask of "public opinion", will arbitrarily interpret her reactions and appearance.⁴⁹

El sistema hermenéutico de la mujer casta, como ocurre con el lenguaje mismo, es arbitrario al asignar los vínculos entre significantes y significados. Una vez creados los vínculos, no debería haber nada de arbitrario en la aplicación y operación del código. No obstante, la arbitrariedad misma tiene el valor de una táctica de tormento. El hecho de que bajo la ley fenoménica de la mujer virtuosa, de la mujer-espectáculo, pueda ella ser declarada culpable o inocente por la manifestación de un mismo significante con doble significado (por ejemplo, el rubor era, a la vez, marca de modestia y de ninfomanía⁵⁰), no hace arbitraria la regla hermenéutica, porque el propósito de esta "ley" no es separar los culpables de los inocentes, sino ser el recordatorio constante de que la mujer está sometida a la mirada social, al tormento de hablar/salvarse, en el que siempre pierde. Porque la mera posibilidad de que el signo oscile entre significados arroja duda sobre la honradez de la mujer. El mero cuestionamiento de la reputación, la destruye. En la sociedad del espectáculo, la mujer termina, pues, aprendiendo su papel, suprimiendo su interioridad,

vigilándose a sí misma, ocultando que oculta. En palabras de John Berger:

To be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men. The social presence of women has developed as a result of their ingenuity in living under such tutelage within each limited space. But this has been at the cost of a woman's self being split into two. A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. Whilst she is walking across a room or whilst she is weeping at the death of her father, she can scarcely avoid envisaging herself walking or weeping. From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyor and the surveyed within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman... men act and women appear. Women watch themselves being looked at... The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object— and most particularly an object of vision: a sight.⁵¹

Esta mujer, escindida por la fuerza misma de la mirada masculina, queda convertida en un enigma moral, sujeta a la hermenéutica del signo ambiguo, siempre acusador, de la mujer casta. Estamos ante

la mujer secuestrada por el signo, atormentada por la hermenéutica de su propio espectáculo, una *virgo abducta*.

3. *Una doncella en dificultades*

A Charm invests a face
Imperfectly beheld—
The Lady dare not lift the Veil
For fear it be dispelled—

But peers beyond her mesh—
And wishes —and denies—
Lest Interview —annul a want
That image —satisfies—

—Emily Dickinson

Según un estudio sociológico abarcador de Carmen Sarasúa, el servicio doméstico operó en la España de mediados del Siglo XIX como:

...un refugio que permitió la supervivencia de individuos y familias empobrecidos, 'venidos a menos', que encontraron en el trabajo como criados un recurso que les permitió evitar la marginación... A la precariedad general de la economía española, con una clase media extremadamente vulnerable a los cambios de fortuna, se añadía la precariedad específica de la situación de las mujeres de clase media, incluso alta, sin acceso al mercado del trabajo, dependientes para su subsistencia de la convivencia con un hombre, que podía interrumpirse en cualquier momento por el abandono o la muerte".⁵²

La movilidad de la mujer dedicada al servicio doméstico era preponderantemente descendente. Una mujer de clase media —como Amparo— que perdía a su padre y era hostigada por su padre putativo —Pedro Polo— ya había descendido de ser la dueña de la casa a ser criada, usada como objeto sexual, muchas veces a cambio de casa y comida, sin poder aspirar a un salario, especialmente en la España de la crisis económica pre-revolucionaria (lo dice Refugio: "Madrid está muy malo", p. 66). Una mujer en estas circunstancias no podía aspirar a una dote ni ahorrarla, porque lo poco que recibía en metálico, si algo, iba directamente a sus necesidades más básicas de alimentación y aseo. Estas mujeres estaban expuestas a convertirse en objetos sexuales de los hombres de la casa y de los criados varones. Si quedaban embarazadas, eran expulsadas de la casa sin recomendación alguna. Al no poder volver a colocarse, acababan prostitutas, enfermas.⁵³ Su única esperanza de movilidad ascendente era el matrimonio con algún visitante de la casa, pero la realidad cada vez más generalizada de que la servidumbre podía traicionar la intimidad del hogar llevando y trayendo chismes, robando o seduciendo a los hombres de la casa, lesionó la fama de las "criadas virtuosas". Ser criada y virtuosa eran compatibles sólo en las novelas de folletín, no en la realidad.

La situación de mujeres como Amparo era aún peor. El *status* de pariente pobre ni siquiera podía asegurar salario, casa o comida. La mujer lo sacrificaba todo con tal de no ser exactamente una criada, sino una amiga, una colaboradora, sujeta a la tiranía

de sus parientes acomodados y al yugo ingrato de la respetabilidad. Para estas mujeres borradas de la existencia social, la única posibilidad de ascender era también la esperanza del matrimonio, al que podían llegar porque, al ser parientes y no, propiamente, criadas, podían en ocasiones compartir con la familia anfitriona en cenas y actividades a las que acudirían hombres solteros en la misma posición de holgura que los dueños de la casa. Pero estos matrimonios, según Sarasúa, eran "más un sueño que otra cosa"⁵⁴, y estas mujeres, acostumbradas a un código de conducta estricto y a unas expectativas sociales forjadas en su estado anterior, y que tenían que vivir para la sociedad del espectáculo el papel de la mujer casta, tenían demasiadas presiones objetivas que atentaban en contra de que pudieran representar ese papel.

Irónicamente, la situación ambigua de estar obligadas a parecer "mujeres virtuosas" las empujaba hacia la oscuridad, hacia la borradura, en la cual apenas se podía entrever su existencia. La borradura atizaba, en relación inversamente proporcional, la fiebre social de auscultarlas, de recrearlas. La vigilancia⁵⁵ se volvió elemento esencial de la macla de la mujer virtuosa⁵⁶, que se tradujo en una especie de voyerismo moral que le ha permitido a Peter Brooks relacionar la construcción del narrador de la novela decimonónica con el panoptismo, según Michel Foucault lo presenta en su libro **Vigilar y castigar**. Vale la pena examinar brevemente lo que propone Foucault sobre el panoptismo.

En el ámbito de la penología, el concepto de "panoptismo", o "visión total", surge de la propuesta de Jeremy Bentham, filósofo, economista y jurista inglés de principios del siglo XIX, de construir lo que él consideraba la prisión perfecta y llamó el Panopticón. Mediante el Panopticón se pretendía, en palabras de Foucault, crear "un aparato disciplinario perfecto que permitiera a una sola mirada verlo todo permanentemente. Un punto central sería a la vez fuente de luz que ilumina todo, y lugar de convergencia para todo lo que debería ser sabido... El efecto mayor del Panopticón: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantice el funcionamiento automático del poder".⁵⁷

En la narrativa, este "punto central" se convierte en un narrador fuertemente focalizado, y en el caso de **Tormento**, como ya lo vimos, en un narrador testigo obsesivamente curioso. Brooks se refiere a este narrador como "narrador panóptico"⁵⁸ cuya mirada garantiza no sólo una cuasi-omnisciencia, sino también una conspicua postura moral (recordemos el viaje aéreo de Larra con el Diablo Cojuelo, la "atalaya" y el "observatorio moral" de Mesonero, la novela galdosiana desde la veleta) , un estar "por encima" de los personajes. Prosigue Foucault:

Dado que, por la estructura del Panopticón, la vigilancia podía ser absoluta sin requerir mayor esfuerzo, según Bentham, cualquiera podía ejercer la vigilancia sobre los reclusos:

Un individuo cualquiera, tomado casi al azar, puede hacer funcionar la máquina: a falta del director, su familia, los que lo rodean, sus amigos, sus visitantes, sus servidores incluso... El Panóptico es una máquina maravillosa que, a partir de los deseos más diferentes, fabrica efectos homogéneos de poder. Una sujeción real nace mecánicamente de una sujeción ficticia, de suerte que no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a la buena conducta, el loco a la tranquilidad, el obrero al trabajo, el escolar a la aplicación, el enfermo a la observación de las prescripciones. El que está sometido a un campo de visibilidad, reproduce por su cuenta las coacciones del poder... se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo.⁵⁹

Para Brooks, el narrador decimonónico es un mirón cuyo foco de observación y vigilancia es el cuerpo de la mujer, y comenta que:

[v]ision is inherently unsatisfactory... the guardian in his watchtower never can see everything; his vision is frustrated, always in the process of unveiling rather than in the contemplation of the unveiled. Looking is alluring and dangerous since the final object of the looking is taboo. Narrators are in fact more nearly voyeurs than watchmen; their post of observation is at

the keyhole rather than in the tower, and what they see is partially obscured.⁶⁰

Este oscurecimiento de la visión del narrador es fundamental para la estructura narrativa de **Tormento**. Tenemos que recordar, según propuse en el capítulo anterior, que el Contertulio no ve directamente la mayoría de los hechos de la trama. Recibe informes de varias personas, especialmente de Ido del Sagrario y de Felipe Centeno —los “teóricos de la novela”, según vimos al comenzar este ensayo. Y es la insatisfacción ante ese oscurecimiento la que dispara la invención del personaje, la actividad de llenar los huecos disponibles en la imagen que cada cual se forja de Amparo.

Ido, que sabe que ha habido cartitas de Polo a Amparo, sospecha. Pero transforma su visión oscurecida en la trama de un melodrama que elabora cada noche: el “diario” de Amparo⁶¹, una costurera lírica que debe protegerse de los apetitos voraces de un perverso marqués. Ido, a su vez, utiliza a Nicanora, su esposa, de informante. Por ejemplo, el cuerpo de Amparo, cuando se describe por primera vez, apenas se reduce a una “estatua de museo” digna de decorar obras literarias (odas, idilios, dramas). El folletín que construye Ido con la vida de las huérfanas (Amparo y Refugio) tiene además ínfulas de reivindicación social (lo que Eco, al examinar **Los misterios de París**, llamó “socialismo consolador” y Ferreras, una “estafa”⁶²), según el cual los pobres deben rechazar a los ricos porque siempre son corruptores de la virtud.

Felipe, el otro observador de Amparo, crea la imagen de “La Emperadora”. A pesar de haber visto, en **El doctor Centeno**, a

Polo en la reja de la muchacha y de haber estado en casa del cura el día crítico de su aparente desfloración, para Felipe, Amparo es una especie de virgen pobre, pura y casta, quizás la víctima del Pedro Polo sanguinario que fue su cruel maestro de escuela y que le despidió sumariamente de su primer empleo en Madrid. Es la belleza de Amparo ("callada y melancólica", **El doctor Centeno**, p. 85), que él observa con especial deleite, lo que le indica que la muchacha debería pertenecer a una clase social superior. En el relato idealizado de Felipe, Amparo espera por su redención económica y social, justamente merecida: el premio a su virtud (a su belleza).

Cada uno de estos personajes secundarios de **Tormento** posee su propio discurso: Ido habla con la retórica grandilocuente del melodrama, que incorpora al folletín. Felipe utiliza la idealización romántica de la mujer casta que se prepara para poner orden y concierto en el hogar (una retórica dickensiana o de folletín depurado que permite presentar una "realidad poetizada"). En el folletín de Ido, Amparo está constantemente presta a rechazar los avances del villano marqués y del banquero millonario, fuentes potenciales de su corrupción mediante el dinero; en el relato "menos artístico" de Felipe, Amparo espera por su redentor: un comerciante rico que viene de América. Por su actividad "novelesca" cada uno de los dos informantes se coloca, para observar a Amparo, en el lugar de la doxa: Ido, en la doxa feudal del folletín: la mujer virtuosa; Felipe, en la doxa puritana de la mujer casta.

Ni Felipe ni Ido tienen idea de cómo es Amparo "en realidad": son malos lectores, y así lo indica el narrador de vez en cuando al ridiculizar a Ido cuando se inventa su folletín y a Felipe cuando mira a Amparo y se queda "lelo" o "embobado". Se recalca una y otra vez que el fundamento de sus relatos es que Amparo es "guapa" (la belleza = la virtud). Inclusive cuando Ido, casi al final de la novela, sugiere que Amparo debe meterse a monja, comentan los amigos:

IDO (*Con presuntuosa suficiencia*): En fin, no que queda más recurso que hacerse hermana de la Caridad. Esto, sobre ser más poético, es un medio de regeneración... Figúrate si estará guapa con aquellas tocas blancas...

CENTENO (*Alelado*): Estará de rechupete. (p. 245)

Estos relatos inventados, forjados a base de una mala lectura, una lectura ciega, son a su vez relatos ciegos, "tradicionales", como los llamaría Barthes en su ensayo **S/Z**. Aumentan su ansiedad de Amparo al sentirse "observada" por personas chismosas (Ido y Nicanora) que, según teme, pueden sacarle información a Felipe sobre ella. En su relato, el narrador, mediado por los oscurecimientos respectivos de Ido y Felipe, a su vez llena los huecos de los relatos de sus informantes con substancia narrativa de su propia invención. También el Contertulio se deja llevar por la abducción, la economía de "lo más probable" y así va interpretando el personaje de Amparo según dos ejes hermenéuticos:

la mujer virtuosa, en el caso de Amparo-Polo, y la mujer casta, en caso de Amparo-Agustín. El relato del narrador es también, pues, un relato ciego.

Ahora bien, el dúo Felipe-Ido también le informa al narrador sobre las vicisitudes del romance de Agustín:

Cuatro días después, según datos seguros, suministrados por la diligente observación de Centeno, estaba don Agustín Caballero en el propio ser y estado de un convaleciente de enfermedad grave (p. 238).

Todas las veces que el narrador menciona a Agustín, lo hace positivamente, como eco de la imagen positiva que de él tiene su criado y las personas que lo rodean. En el caso del descalabro moral y económico de Polo, el narrador depende de informantes "de gran locuacidad", "voces absurdas", con "gusto de callejear y hacer tertulia". Contrario a Felipe, que le da "datos seguros", el narrador advierte que "no todo lo que se dijo [sobre Polo] merece crédito" y "[s]obre esto se habla más de lo regular" (p. 92-97). Al restarle credibilidad a los informantes sobre la vida de Polo, el narrador parcializado toma estos cuentos derogatorios con un grano de sal. Al final del Capítulo 14, en el que se resumen los últimos meses de la vida de Polo, el narrador termina refiriéndose al cura como el "doliente, aterido, desgarrado y maltrecho don Pedro Polo" (p. 97).

Ocurre, entonces, que no sólo estamos ante la invención de Amparo, sino ante la invención de los respectivos "romances"

Amparo-Polo y Amparo-Agustín, según analizados por observadores que dan sus versiones de los hechos al narrador. La "mirada quirúrgica" de que pretende el narrador hacer gala está, pues, totalmente mediatizada, oscurecida por relatos previos cuyo análisis puede venir de la fascinación, el prejuicio o la ignorancia. El relato de estos romances es un relato colectivo —en el que cada informante colabora aportando su hilo a la madeja de la trama, tal como trabaja Ido sus folletines con el editor— cuya factura se acerca demasiado a la factura del folletín:

¿[Q]uién escribe la novela por entregas? La respuesta, cuán paradójica, es como sigue: *la novela por entregas sólo tiene un autor que se llama lector.*⁶³

Es decir, los "lectores" Ido y Felipe ven, interpretan la vida de Amparo como un folletín. Del mismo modo, el Contertulio es, ante todo, un lector, y su supuesta "mirada quirúrgica" prima sobre su actividad de hablar-escribir.

Dato curioso es, no obstante, que a pesar de la violencia que el narrador le atribuye a Polo en sus escenas con Amparo, y a pesar de la torpeza y falta de roce con la que caracteriza a Agustín, la imagen de ambos hombres tiene, en la narración, saldo positivo. El narrador les da siempre el beneficio de la duda⁶⁴. Por ejemplo, el narrador "transcribe" la historia de Agustín en América, llena de violencia y lucha contra el caos, la inmoralidad y el envilecimiento. Cuando Agustín le echa el primer piropo a Amparo, dice el narrador,

Era ésta la primera flor de galantería que el huracán había arrojado en toda su vida a los pies de una mujer honesta... (p. 125)

y podemos presumir que ha echado muchas otras galanterías a los pies (¿?) de mujeres deshonestas. Y cuando Celedonia despierta a Polo de sus ensoñaciones, el cura la mira con odio. Dice el narrador: "[1]a sala se iba quedando oscura y fría. Destacábase Celedonia como la parodia de una fantasma de tragedia: tan vulgar era su estampa" (p. 109). La vulgaridad de Celedonia ayuda a enaltecer la figura del melancólico Polo soñando en su sillón. Para el narrador, como para los teóricos de la castidad que hemos citado, las debilidades del hombre pueden tener su raíz en el "yo animal", en la situación de barbarie ocasional que es natural al macho (recordemos, "Le mâle est mâle qu'en certain instants, la femelle est femelle toute sa vie"), pero en la mujer (casta) son imperdonables porque sólo tienen su origen en la depravación de su naturaleza.

El narrador también muestra sus preferencias al referirnos e insistir constantemente en la "debilidad" de Amparo. En un artículo de 1865, Galdós critica el eufemismo y la tergiversación del lenguaje en su sociedad y dice:

El disfraz se encuentra siempre y se encubren ciertas deformidades... Cuando esto no puede conseguirse, se echa mano del disimulo, el arma más poderosa de un siglo que ha confeccionado un vocabulario de oropel para dorar

ciertas píldoras... que para nombrar la prostitución en cierta clase la ha llamado *debilidad*...⁶⁵

El narrador interpreta de este modo la palabra "debilidad" cuando Amparo se refiere a su falta de asertividad. Se trata de la Amparo débil que no cumple su deber moral de resistir el embate sexual con la fortaleza que Rousseau, Richardson y otros le exigen a la mujer casta. No obstante, el narrador no llama debilidad a los desafueros eróticos de Polo, su debilidad ante la tentación que le hace romper la promesa hecha a Nones de irse al campo y olvidarse de Amparo. Polo no sólo le escribe a la muchacha, sino que, al enterarse del casorio, vuelve furioso a tratar de imponerse sobre ella mediante el chantaje. Lo mismo ocurre con Agustín. Mientras Amparo tiene la fuerza para suicidarse (lo ha dicho constantemente: antes de confesar, prefiere matarse), Agustín no puede enfrentarse al dolor de sacársela del sistema: "La tengo clavada en el corazón y no puedo arrancármela. ¡Maldita espina, cómo acaricias hundida, y arrancada, cuánto dueles!" (p. 243). El narrador se equivoca en cuanto a la "debilidad" de Amparo. No sólo es para ella un gran bochorno su "yerro moral", sino que su sentido de pudor es tal que le da suficiente fuerza para ir en contra de su instinto de conservación. Después que ha tomado el veneno, piensa:

Ha pasado un minuto no más... Pero siente luego un miedo horrible, la defensa de la Naturaleza, el potente instinto de conservación... Con su pañuelo se aprieta la

boca... Y entonces el pánico la acomete tan fuertemente, que se incorpora y dice: "¿Llamaré? ¿Pediré socorro?"... Encondiendo el rostro entre las manos, hace firme propósito de no llamar. Pues qué, ¿es su muerte acaso una comedia? (p. 224-225)

En general, la misoginia del narrador es bastante evidente:

Francisco Bringas, un tacaño trepador enamorado de las apariencias, que explota la riqueza de su primo, aparece reiteradamente presentado como un santo, y su capacidad para agarrarse a su destino en el gobierno es descrito con trazas casi heroicas; en cambio Rosalía es presentada siempre como una vampiresa, perversa, manipuladora, adúltera en potencia⁶⁶, cuando, en esencia, desea lo mismo que su marido: trepar, tener, aparentar. Lo mismo ocurre con Polo y Marcelina. El narrador presenta el hurto de las cartas de Amparo y la delación de la falta como crímenes más terribles que la violación de los votos de celibato y el estupro por parte de Polo. La misoginia es tal que son las mujeres las que, según el rumor, echan a andar "la verdad" sobre Amparo. Obviamente, el narrador tiene dos varas distintas para medir la virtud. El oscurecimiento de la visión tiene resultados distintos según el objeto de la "mirada quirúrgica" del narrador sea un hombre o una mujer.

Examinemos más de cerca la operación de este oscurecimiento de la visión. Agustín, en su creación del "mito" de Amparo como mujer casta,⁶⁷ aprovecha el estado cerrado, velado, de la muchacha: ojos bajos, cuerpo encorvado en la costura, boca cerrada, sentada

en la oscuridad del hogar. Amparo es la imagen del sacrificio adivinada bajo el velo de un cuerpo clausurado. No es difícil para Agustín, como ya vimos, reconstruir en Amparo el mito doméstico de Pámela, o, más cerca en tiempo y en temperamento, el mito de la Esther Summerson dickensiana. De esto hablamos ya. Ahora bien, el relato de Agustín sí va a tener un gran impacto sobre la vida de la muchacha. Dado que cortejar a Amparo se convierte en un ejercicio de mitofactura y en un proceso de corroboración, y que su deseo por el cuerpo de Amparo queda postpuesto, "sublimado" en la creación de la imagen de la mujer casta, Amparo tiene que encargarse de mantener, fomentar y acrecentar esa imagen para poder cumplir con el proceso de corroboración porque es la ley a obedecer para poder casarse. Amparo se ve obligada a jugar el juego del oscurecimiento de la visión. Entramos así de lleno en la "teoría del velo".

Según Elaine Showalter, el velo se asociaba con la sexualidad femenina, sobre todo con el velo del himen. El velo constituía, pues, la prueba de la castidad y la modestia femeninas: "in rituals of the nunnery, marriage, or mourning, it concealed sexuality... the veiled woman who is dangerous to look upon also signifies the quest for mysterious origins, the truths of birth and death".⁶⁸ El velo es una marca, un espectáculo ante la mirada masculina que le da poder al hombre y lo pone en riesgo. Es el rostro espectral de la mujer, o más bien sus dos rostros, sus dos bocas, las dos bocas de la sexualidad que, al correrse el velo, pueden devorar al espectador.⁶⁹ El velo es una barrera, la que

produce la intermitencia que, al decir de Barthes, irrita el deseo.⁷⁰

El velo está plenamente asociado con Amparo. La imagen de ella que más estima Agustín es la de la muchacha cubriéndose la mano derecha con el mantón para luego taparse la boca. En este gesto, no sólo tapa su boca (su sexo), sino la mano en la que iría el aro matrimonial. Esta forma de envolverse, de hacerse invisible a la mirada masculina, cubre todas las marcas del himen. Para Amparo, el velo así llevado es una forma de ocultar que oculta. Para Agustín, es prueba gestual, primitiva y fehaciente de la castidad de Amparo. Modestia y ocultamiento se entrelazan: modestia ante la falta, rubor:

Shame is the shawl of Pink
In which we wrap the Soul
To keep it from infesting Eyes—
The elemental Veil
Which helpless Nature drops
When pushed upon a scene
Repugnant to her probity—
Shame is the tint divine.⁷¹

Amparo lleva el velo puesto siempre: el "velo elemental" del rubor, el velo pesado y denso cuando va a visitar a Polo, el velo de monja en la fantasía de Rosalía. La oscuridad de la casa de los Bringas opera como un velo: ella encorvada en la oscuridad, con los dedos metidos en la costura, no permite discernir la ausencia de marcas de la virginidad. Amparo también lleva velo en su lecho

de muerte, un velo doble: sobre el rostro, su pañuelo blanco y, a la entrada de la alcoba que habría sido la suya, la cortina que Agustín descorre para descubrir el cuerpo. En su lecho de muerte, usó el pañuelo como una mordaza para evitar los deseos de gritar y pedir ayuda, y para cubrir su rostro. Es el mismo pañuelo blanco, oloroso, con el que enjugó las lágrimas de Felipe cuando Polo lo echó de la casa en **El doctor Centeno**, y el que usaba para halar el cordón de la campana de la casa de Polo⁷² y el de su propia casa. El velo-pañuelo blanco ha sido para ella una protección contra la inmundicia del mundo, un comunicador de su "olor de santidad". Amparo también lleva el manto-velo puesto cuando, en su casa, decide confesarse con Agustín, en su radiante momento de renacimiento. El velo aparece en **Tormento** "in rituals of the nunnery, marriage, or mourning".

En la trama de premios y castigos de la mujer virtuosa/mujer casta que rige al narrador, según el cual los deslices del hombre son excusables pero los de la mujer no, el velo signa la ocultación como culpa. Un ejemplo crítico de esto, que ya vimos de pasada al discutir el artículo de Rodney Rodríguez, es el "velo del silencio".

Hay una "verdad cultural" que el narrador invoca para "reconstruir" la interioridad turbulenta de los tres personajes "mudos" de la novela: "Los mudos suelen ser elocuentísimos cuando se dicen las cosas a sí mismos" (p. 56"). Esto dice el narrador cuando Agustín se está preparando para hacer su confesión de amor a Amparo. Es la última línea del Capítulo 9. De inmediato comienza

el primer gran "monólogo interior" de la novela (pp. 56-60) que termina cuando el "tímido" suelta su declaración con un esfuerzo titánico que "conmovió su ser todo". Y cuando Polo se entrega a sus cavilaciones melancólicas (igualmente imaginadas por el narrador testigo a base de la doxa sobre los mudos), dice el narrador:

Al encontrarse solo, entregóse Polo, con abandono de hombre desocupado y sin salud, a las meditaciones propias de su tristeza sedentaria, figurándose ser otro del que era, tener distinta condición y estado, o por lo menos llevar vida muy diferente de la que llevaba. Este ideal de trabajo de reconstruirse a sí propio, conservando su peculiar ser, como metal que se derrite para buscar nueva forma en molde nuevo, ocupaba las tres cuartas partes de los días solitarios de Polo y de sus noches sin sueño, y *en rigor de verdad, le tonificaba el espíritu, beneficiando también un poco el cuerpo, porque activaba sus funciones vitales. Aunque forzada y artificiosa, aquella vida, vida era* (p. 107, las bastardillas son mías).

No obstante, cuando el narrador nos presenta los pensamientos en soledad de la "muda" y "medrosa" Amparo, la reconstrucción de su pasado, que vió una sola falta (el de Agustín en América debe haber sido peor —confusión de intereses y desorden moral—, pero puede confesarse poéticamente como una empresa de "héroes y

caballeros", p. 58) se convierte en una pesadilla llena de sombras negras, en un "terrorífico" círculo de ideas (Capítulo 11); la posibilidad de alcanzar la felicidad económico-social se describe como un proyecto que la ponía en "tal estado de sobreexcitación, que si no era la misma locura, poco le faltaba para llegar a ella" (p. 79).

Es decir, la declaración imaginaria de Agustín está transmitida de forma que se enaltezca, o por lo menos se disculpe, su pasado vil y ambicioso. Los sueños de grandeza de Polo, que lo alejan de los hábitos, se describen como "tonificantes"; pero los sueños de Amparo de salir de la pobreza son un proyecto que puede llevarla a la locura y a la muerte. En su confusión, con coger la buena ventura que se ponía a su vera, "[c]reía faltar al pudor de su pobreza" (p. 149).

Los velos del silencio que cubren a Amparo, a Agustín y a Polo definitivamente no llevan el mismo signo. Para Polo, bramar en vez de hablar lo devuelve al estado natural del lenguaje gestual que, según Rousseau, era anterior a la civilización y tropo⁷³ de la más absoluta sinceridad. Siendo el grito y el bramido muestras "inconfundibles" de exaltación pasional, sincera y desgarradora, se presentan como ejemplo de fuerza que no encuentra por donde salir. En el caso de Agustín, el silencio se presenta como su negativa a participar de la sociedad decadente del espectáculo. Agustín rehúsa aprender las fórmulas verbales sociales, y cuando el narrador lo describe como bruto, topo, oso,

etc., la descripción tiene signo positivo porque se trata de un personaje que no se quiere dejar corromper por el rito social.

No obstante, cuando Amparo se embarulla, se confunde, titubea o calla, se alude a su tortura interior, a su "tormento", a la existencia de una confesión indispensable que crea el principal suspenso en la novela: ¿cuándo se atreverá a confesar? Ella misma, en su desesperación por entrar en las formas sociales, se recrimina por no poder llevar a cabo su proyecto, y se caracteriza constantemente como "débil" al no poder controlar con palabras a su hermana, al no poderle confesar "todo" a Agustín, que no se ha ocupado de confesarle "todo" a ella. El silencio de Amparo tiene tal marca de culpabilidad y falta que, cuando Rosalía la confronta con su secreto, ella se queda muda. Rosalía le dice:

-Gracias a Dios que recobras la palabra. Pensé que te habías vuelto muda... No creas, se han dado casos de perder personas la voz, cuando no el juicio, por un bochorno grande (p. 211).

Amparo, en las próximas páginas, no sólo perderá la voz, sino la capacidad de usar el lenguaje para pensar. Cuando despierta de su suicidio frustrado, ha perdido totalmente la capacidad para expresarse:

La suicida ... miró [a Agustín] con ojos extraviados y pronunció medias palabras, muy incoherentes y sin ningún sentido...

-Esto es grave. Dice disparates y tiene un rescoldo en la cabeza (p. 237).

La vergüenza, la culpa, la mudez, la locura, la incoherencia (la doxa de la mujer culpable) la delatan. El narrador ha alabado a los dos hombres porque quieren quitarse el zapato o la funda negra de la sociedad, cambiar de vida. Pero Amparo es condenada por tener idéntico deseo.

El "enigma" que estigmatiza a Amparo es también un "silencio". Nunca llega a saber el narrador cuál ha sido la falta. El silencio de la culpabilidad, que para el narrador equivale al enigma, en la presentación de Amparo se construye bajo el signo contrario: lo que es *lapsus* en la trama del narrador, en Amparo es constatación de la falta. Por ejemplo, cuando Amparo rompe la carta de Polo y luego cede ante la tentación de leer algunos pedazos, las palabras que pueden leerse en los trozos de la carta que quedan regados por el suelo aluden al "enigma". Y cuando Ido le da a leer una página como muestra de su caligrafía, sus ojos, según el narrador, sólo captan "*Crimen... tormento... sacrilegio... engaño* y otros términos espeluznantes" (p. 166). En el "pensamiento de Amparo", según nos lo describe el narrador, lo que queda en *lapsus* es toda la cotidianidad. Sólo lo terrorífico, lo ominoso, lo incriminante, permanece ante ella: todo aquello que la incita al silencio.

El velo también marca a Amparo como una prisionera. El velo es:

... an image of confinement different and yet related to enclosure that constantly threatens to stifle the heroine... the veil resembles a wall.⁷⁴

Aunque Gubar y Gilbert se refieren a la representación de la mujer en la literatura de mujeres en el Siglo XIX, bien podemos ver el velo usado así en **Tormento**. Como reza el poema de Dickinson que sirve de epígrafe a esta sección, el velo es la imagen que la mujer se crea o que otros crean al escribir historias sobre el velo, por ejemplo, la historia de la mujer casta. Estas historias son prisión. El velo y el tormento van de la mano en esta novela.

El velo es además parte de la "falta inocente" de la cual Agustín Caballero podría absolverla, "si no fuera un celoso", o si fuera San Agustín, que entonces podría entender el signo equívoco de un cuerpo perforado y una conciencia tranquila, que necesita ocultarse; y el suicidio, la escritura punitiva sobre el cuerpo, no hubiera sido necesario. En el Capítulo 16 del Libro I de **La Ciudad de Dios**, leemos:

Of the violation of the consecrated and other Christian virgins, to which they were submitted in captivity, and to which their own free will gave no consent, and whether this contaminated their souls:

[T]he only difficulty is so to treat the subject as to satisfy both modesty and reason... [T]he virtue that makes the life good has its throne in the soul, and thence rules the members of the body, which becomes holy

in virtue of the holiness of the will; and that while the will remains firm and unshaken, nothing that another person does with the body, or upon the body, is any fault of the person who suffers it, so long as he cannot escape it without sin. But as not only pain may be inflicted, but lust gratified on the body of another, whenever anything of this latter kind takes place, shame invades even a thoroughly pure spirit from which modesty has not departed —shame, lest that act which could not be suffered without some sensual , should be believed that also with some assent of the will.⁷⁵

En resumen, la virtud no pertenece al cuerpo, sino "al alma". Ni siquiera la lujuria de otro puede mancillar el cuerpo del inocente.⁷⁶ Una "virgen cristiana" consagrada a la protección del Padre Polo por Sánchez Emperador, padre, padece esa protección como un cautiverio, y el estupro, sea o no contra natura, marca a Amparo, pero no la mancha porque la vergüenza y el rubor son, según San Agustín, la prueba de la castidad espiritual, que es la que cuenta. ¿Cómo someter estas premisas a una sociedad del espectáculo, que sólo entiende los mensajes escritos en el cuerpo que la vergüenza y el miedo al desamparo, real y concreto, no permiten nombrar? La hermenéutica puede ser arbitraria, pero el cuerpo no. Sólo el que detenta el discurso masculino puede decidir cómo se interpreta el cuerpo. En la sociedad del espectáculo, el oxímoron, en sí, es estigma. Esa es la anomía de Amparo, y es en este contexto que deben leerse, primero:

[N]i él ni nadie la comprenderían si hablara. Sólo Dios descifraba misterio tan grande. Creía observar ella pureza y rectitud en su corazón; pero ¿cómo hacerlo entender a los demás, y menos a un celoso? Nada: callar, callar, callar. Dios me sacará del pantano. (p. 168)

y luego:

[Piensa Agustín:] Sí que la perdonaré... Me da la gana de perdonarla, señora sociedad de mil demonios, y me la paso a usted por las narices. (p. 235)

Vemos así que la doxa de la mujer casta es incompatible con el tópico de la doncella en dificultades: Amparo, mujer de clase media venida al muy menos del *ménage* de Rosalía y Francisco Bringas, una huérfana en el poder siniestro de sucesivos padrastros crueles, casi una esclava que trabaja por su comida, sujeta a los caprichos de sus amos, a un castigo físico y moral — físico por el hambre, moral por la habladuría. Ciertamente, una doncella en dificultades. Rosalía personalmente ha planificado su desgracia, la revelación de su vida oculta. Una revelación que se basa en una supuesta verdad intuita, nunca corroborada, porque jamás nadie llega a leer las cartas "llenas de estupideces" que Amparo le escribió a Polo, ni sabemos si las estupideces revelan algo más que la intimidad que podría sugerir la existencia de cartas entre personas que pueden verse en público todos los días y no necesitan cartearse. Si acaso, el haber firmado las cartas como

"Tormento" sería la única prueba incriminatoria que podría indicar que ella participó voluntariamente de la relación con Polo, pero hay que coger esto con pinzas ya que del texto mismo se puede colegir que, para Amparo y para Polo, "Tormento" no quiere decir la misma cosa.⁷⁷

Pero, tal como ocurre con el rubor, basta con la ambigüedad del significante para arrojar sombra sobre el referente (Amparo, en este caso): el sólo hecho de que la mujer haya estado accesible al mal, al desorden, a la irregularidad, la culpabiliza: vergüenza y lujuria se leen sobre su rostro con el mismo signo. La mujer ambigua, la parienta-criada, la virtuosa-caída está, por definición, expuesta. Si sólo se lee en el rostro, en la superficie, ¿qué criterio usar para *absolver*?

4. *Esqueletos en el armario del realismo*

As the Manager of the Performance sits before the curtain on the boards, and looks into the Fair, a feeling of profound melancholy comes over him in his survey of the bustling place.

-William Thackeray, **Vanity Fair**

El que las chicas madrileñas "educadas" piensen que Filipinas está al lado de México no sólo revela su ignorancia, sino que reclama una fina lectura de la geografía simbólica del mundo novelesco. Estas señas en el mapa, su proximidad sobre el territorio moral de **Tormento**, fuera de Madrid, acercan a Agustín y Polo. El comentario, hecho con indiferencia por el narrador, nos

permite asomarnos a otro nivel en el que se encuentra esa especie de prosopopeya que conocemos como "autor implícito". Galdós nos lo ha presentado desde el primer capítulo: se encuentra presente en las acotaciones al diálogo entre Felipe e Ido, y reaparece en las acotaciones al segundo diálogo entre ellos en el Capítulo 38 cuando ambos teóricos de la novela vuelven a meditar sobre la estructura del relato sobre Amparo. ¿Terminará siendo una hagiografía (*Del lupanar al claustro*), o el relato de una perdición (**La desheredada** revisited)? También está presente en las acotaciones al último capítulo, en el cual Rosalía da rienda suelta a su ira contra Amparo, la "sanguijuela". En estos tres capítulos, Galdós presenta al autor implícito como un regidor de escena.

No entro aquí en el debate sobre la existencia o la pertinencia teórica de la figura del autor implícito. Soy plenamente consciente de que la teoría va desde la plantear que es indispensable (Wayne Booth, Seymour Chatman⁷⁸), hasta el repudio (especialmente Rimmon-Kenan, en su libro citado, trata de obviarla o tacharla de insuficiente o improbable⁷⁹). El hecho es que, en **Tormento**, Galdós presenta esa prosopopeya como un "regidor de escena" que configura la relación y el orden de los sucesos en el universo diegético, y mina la confiabilidad del narrador haciéndole blanco de la ironía. A diferencia de la propuesta de Engler⁸⁰ según la cual no hay prácticamente distancia alguna entre el narrador galdosiano y el autor implícito, debo decir que las severas contradicciones y predilecciones del narrador son

constantemente traídas al primer plano gracias a las manipulaciones del autor implícito. De hecho, lo que Rodríguez ha llamado el engaño (*collusion*) del narrador, es más bien todo aquello de lo que el narrador no se entera porque el regidor de escena no le da acceso a la información, o todo aquello que usa el autor implícito para minar la autoridad del narrador.

La "trama del autor implícito" puede inferirse, pues, de las estructuras irónicas relacionadas con la estructuración de la trama. Por un lado está, por ejemplo, el sistema de profecías morales, muchas de las cuales están puestas en boca de Rosalía, el personaje menos confiable en términos morales:

Amparo, pero, ¿qué haces? Te tengo dicho que no empieces una cosa sin antes acabar otra. Más fuerza, hija, más fuerza. Parece que no tienes alma (p. 21)

Con tu carácter y tus pocas ganas de novios, tú no has de casarte, y sobre todo, no te has de casar bien (p. 33).

Pues a oportuno no te gana nadie. Buena cosa le propones a ésta. La ofendes... sin mala intención... Le das una puñalada proponiéndole ir al teatro... No tienes penetración (p. 39).

Madrid está lleno de acechanzas. Déjate ir, déjate ir y verás (p. 62).

Para el lector, estas profecías "leen" no el futuro de Amparo, sino lo que parece ser su pasado (su falta). Es como si Rosalía advirtiera a Amparo en contra de lo que ya parece que ocurrió.

Por otro lado está el entramado de sucesos (recordemos que, en esta novela, el acto mismo de enunciar la palabra es también un suceso, y de ahí la realizatividad del discurso en **Tormento**, como vimos en el capítulo anterior) cuyo resultado va construyendo el sistema de la verosimilitud "costosa" según el cual lo que ocurre no es lo que se esperaba, y según el cual las palabras, sobre todo las del narrador, dicen una cosa queriendo decir otra. Pero esta texturización irónica, que defrauda tanto las expectativas de la trama como los significados de las palabras, pertenece al nivel del autor implícito, que es quien organiza los sucesos para frustrar las expectativas tanto del narrador, como del narratario y del lector, y quien desplaza los significados de las palabras del narrador de modo que los eventos realizativos de su discurso queden constantemente desbancados, desacreditados. Esta ironía del autor implícito, que bien podríamos llamar "postlapsaria" - posterior al *lapsus*, al error-, es la que aquél que narra puede tal vez apreciar pero no controlar, y es la que, sobre todo, es imposible de intuir por el que incurre en el *lapsus*. Es el autor implícito el que puede poner de manifiesto estos *lapsus* del narrador, porque está "por encima" de él, como controlador, como regidor.⁸¹

En la caracterización de Polo y Agustín se luce el autor implícito, dando clave tras clave del parecido entre los dos

hombres, sobre todo, en su brutalidad. Taciturnos, inventores, insatisfechos en su sexualidad, solitarios, incomprendidos, violentos (porque violenta habrá sido la vida de Agustín en América, tanto como habrá sido él violento con su vida), caníbales, Polo se apresta a partir hacia el caos sin civilizar que es Filipinas cuando Agustín está en proceso de asentarse en Madrid, alejándose del caos de América. Ya Agustín trabajó en las grandes empresas de "conquista, civilización, y expansión" del comercio europeo para su propio lucro: ahora se prepara para aprender los mores sociales de una sociedad tan enrarecida que los gestos y manerismos son totalmente incomprensibles para forasteros y extranjeros como él.

Por el contrario, Polo se ha ido alejando de las formas cómodas y satisfactorias de una capellanía sin lustre, pero bien recompensada, a cambio del mundo ancho y ajeno que se abre, desconocido, erotizado, delante de él. El trastorno de su deseo desatado lo ha llevado a renunciar a todo, a sus ropas, a su identidad social, al lenguaje. Agustín, en cambio, lucha por aprender a hablar con las formas correctas, busca pertenecer, tolerar, y a esta pasión por la regularidad lo lleva el deseo, tal como a Polo el deseo lo llevó al trastorno. Uno va hacia la violencia, mientras que el otro la quiere abandonar para siempre. Uno ha dejado a Amparo violada, y del otro sólo sabemos a ciencia cierta que no sabemos y no sabremos. Nada de lo que sepamos sobre Agustín y Amparo en **La de Bringas** iluminará este punto tan

interesante para los habladores del Café. Es, acaso, el próximo enigma que rodea a Amparo.

Imaginamos que Polo abusó de una huérfana puesta bajo su cuidado, y su crimen queda empequeñecido, hasta borrado, por el "terrible crimen" de su hermana al divulgar su secreto con un par de cartas robadas. Agustín, por otro lado, idealiza su amor por Amparo, pero constantemente recalca que lo más que le atrae de ella es su pobreza. Amparo le sale más barata que las chicas de Pez o la familia Bringas. Polo el conquistador apenas ha podido conquistar un pequeño continente: Amparo (uno recuerda aquello de "License my roving hands, and let them go/Before, behind, between, above, below./O my America! My new-found land,/My kingdom, safeliest when with one man mann'd,/My mine precious stones, my empery,/How bless'd am I in discovering thee! To enter in these bonds is to be free;/There where my hand is set, my seal shall be"⁸²). En su vida reglamentada con severas prohibiciones que, en su caso de "hombre sanguíneo", son aún más difíciles (imposibles) de obedecer, la única salida es huir de la sociedad a fundar un edén propio en tierras remotas, extrañas, salvajes. Penetrar en el cuerpo de la mujer, colonizarlo, inseminarlo, corresponde en Polo, exactamente, a la penetración y avasallamiento de nuevas tierras. A falta de grandes empresas (recordemos que se trata de un "muñeco indigno, forrado en la musculatura de un Hércules"), su espacio de conquista y colonización se reduce al cuerpo blando, pacífico y medroso de Amparo. Ciertamente, no es una tarea a la altura de un Cromwell o de un Napoleón.

Agustín, que se piensa a sí mismo como un "caballero andante" (ya lo hemos visto) es presentado por el narrador como un gran jinete: "Era diestro y seguro jinete, de esa escuela mejicana, única, que parece fundir en una sola pieza el corcel y el hombre". El narrador, en el proceso de producir su imagen de "caballero andante", ha descrito a un centauro de la región salvaje (así ha descrito Agustín a México, con sus mestizajes y degradaciones de toda índole). Centauros: animales "mestizos" que viven en los bosques y comen carne cruda, y en cuya mitología abundan las historias de rapto y violencia sexual.⁸³ Aunque en todo momento el narrador ha hecho alusión a la frugalidad de Agustín en cuanto a su persona (nunca se habla de su apetito, por ejemplo) la alusión al centauro nos permite leer de manera peculiar el siguiente pasaje, durante la última visita de Agustín a Amparo:

-¿Qué tal? - dijo después de una pausa, *comiéndosela con los ojos*. -¿Has tomado *alimento*? ¿Cómo estamos de fuerzas? (p. 247, las bastardillas son mías).

Es una repetición sutil de las alusiones al apetito y al alimento que nos habían indicado el apetito sexual desbordante de Polo, que ahora intuimos en Agustín. La interpretación que provoca el "regidor de escena" es incompatible con la visión más tolerante y hasta encomiástica del "extranjero" honesto que trata de hacerse un hueco en el Madrid corrupto y volátil en vísperas de la Revolución Setembrina.

La trama del autor implícito es todavía más compleja, y parece enfrentar la novela realista con el folletín (o el melodrama). De hecho, la novela parece estar suspendida entre esos dos sistemas hermenéuticos, como si la intención autorial fuera criticar y parodiar el folletín. Mi impresión es distinta: creo que la relación entre folletín y el realismo en esta novela es la del sileno, la figura de cerámica que por fuera es horrible y por dentro guarda otra figura hermosa, ideal⁸⁴. El realismo, que sería el producto rastrero de la "mirada quirúrgica" del narrador (y aquí hay que hacer referencia al lenguaje con el que Zola describe la labor "médica" del escritor naturalista⁸⁵) lleva por dentro la tersa e ideal dualidad del melodrama, que asigna a cada cosa su lugar en el mapa moral claro y nítido de una sociedad reducida a esquemas de virtud y culpabilidad, aceptación o expulsión.

La doxa del melodrama, la estructura "dualista" (Ferrerías) o "maniquea" (Brooks) del género narrativizado en **Tormento**, está acomodada dentro del marco "realista", como su esqueleto. En esta novela, el interés primordial de Galdós no está en plantear el afán de dirigir las técnicas narrativas y los recursos literarios a la presentación de un texto a-literario, sencillo y directo como si fuera una ventana limpia y abierta a "lo real", y, como corolario de lo anterior, proponer la idea de que hay una realidad preexistente, estable y cognoscible que puede ser reconocida por el autor (y por el lector) como "la realidad", o la certeza de que la literatura puede recoger esta realidad directamente del natural⁸⁶. Tampoco es su prioridad el uso distintivo de la

descripción y la recurrencia del "efecto de realidad" que proponen Barthes y Todorov⁸⁷ o el "chosisme" que propone Levin⁸⁸. Tampoco desea plantear "tramas" tomadas de la ciencias biológicas y la antropología social, que buscan relacionar el comportamiento humano con la herencia y el medioambiente social, como lo hicieron Balzac, Dickens, Eliot, y sobre todo Zola, o dar cuenta del registro social en la narrativa, sus personajes y sus acciones (temas como la aristocracia venida a menos, la burguesía urbana y rural)⁸⁹, o la minucia de las vidas de los personajes⁹⁰. Tampoco construye Galdós un narrador omnisciente mediante el cual se trata de borrar la marca autorial para "naturalizar" la enunciación del discurso novelesco⁹¹. Estos elementos del realismo son secundarios al proyecto galdosiano de cuestionar la propuesta realista en sí, de denunciarla como retórica, de minar su código de verosimilitud, que contempla como suyo el tópico de la mujer casta.

La doxa esquemática, booleana, de la mujer casta, de la mujer virtuosa, obliga al narrador a asumir el esquema hermenéutico de un signo doble, falsamente ambiguo, que sólo presenta dos posibilidades: inocencia o culpabilidad. No hay mucha tela de dónde cortar, y sólo podemos sacar la cabeza de ese binomio cuando nos colocamos en el nivel del autor implícito, que introduce la verdadera ambigüedad de la *mens sana in corpore corrupto*. Ya hemos visto que es el narrador el que encomia a los hombres y denigra a las mujeres, y es el regidor de escena el que, si acaso, los iguala a todos. En **Tormento**, el realismo no está expresado, se infiere. Y hay que inferirlo porque el narrador asume como doxa,

como vara hermenéutica, la estructura moral del folletín. Por eso, ni es confiable ni es "realista".

Esta estructura de silencio ciertamente requiere la reconsideración de la parodia y la crítica de géneros que tantos críticos han hallado en **Tormento**.⁹² Si bien es cierto que en algunas escenas el tono o lo expresado parecen rayar en la exageración melodramática, lo cierto es que Polo abusa de Amparo, Agustín quiere comprarla, los Bringas la torturan, ella no tiene a dónde ir y opta por el suicidio. Vista así, la trama no produce mucha risa. Por ejemplo, es un hecho que los sucesos en los capítulos protagonizados por Polo y Amparo están —y me dejo guiar aquí por la caracterización que Peter Brooks hace del melodrama— permeados de un intenso emocionalismo; las alternativas se presentan como polarizaciones y esquematizaciones (vida/muerte, paz/violencia, apertura/encierro, dominio/debilidad, culpabilidad/inocencia); tratan sobre estados límites del ser; la villanía es abierta, el bien es perseguido, humillado, pisoteado, por el mal, y se espera que la virtud reciba, al final, su premio merecido; la expresión es inflada y extravagante; y la trama se mueve a base de urdimbres oscuras, suspenso y peripecias.⁹³ Los eventos son singulares y se presentan exhaustivamente. Abunda el diálogo, las frases cortas y contundentes, la gestualidad de la violencia y la amenaza, el grito contra el silencio.

La característica principal del melodrama, según Brooks, es la manifestación de un universo moral, claramente delimitado en sus opciones. Se trata de una guerra a muerte entre la inocencia

la villanía, entre el bien y el mal. Lo que busca el melodrama es manifestar la duplicidad en el significado de las apariencias del mundo material y exponer las fuerzas ocultas que mueven el universo: lo "oculto moral". "The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult."⁹⁴ Claramente, es la vida de Polo, con sus extremos de bondad y corrupción, con su personalidad excesiva de villano gótico, violenta, cruel, la que queda en el centro centro del melodrama central en **Tormento**. Su víctima es Amparo, y así la va pintando Ido del Sagrario en su folletín (melodramático), para dar, precisamente, coherencia moral a la vida de la muchacha, que parece no tener ninguna. Pero este imperativo moral va invadiendo también la novela burguesa que es la vida de Agustín, según narrada por Felipe. La villanía de Polo rebota en el heroísmo potencial de su rival. De hecho, todo el tiempo el lector espera que Agustín "salve" a Amparo.

¿Cuál es el gozne significante que entrama vidas que se conducen en direcciones tan opuestas a pesar de sus similitudes? El gozne es la trama que inventa la sociedad del espectáculo sobre la mujer casta. El tópico se presenta, ya lo hemos visto, como una cifra del álgebra booleana, cero y uno, presencia y ausencia, en este caso, presencia y ausencia del himen. El himen se lee en el rostro, en el comportamiento, en la exterioridad, en la superficie del cuerpo. Hay rubor o no lo hay. Pero, como el código hermeneútico puede rodarse, aunque haya sólo las opciones de cero y uno, los síntomas sobre el rostro pueden leerse al revés, y la

permutabilidad trae, siempre, la culpa. Las tramas booleanas sólo pueden pertenecer al mundo clara y moralmente delimitado del melodrama. El supuesto realismo del narrador de **Tormento** lo que hace es aplicar la "mirada quirúrgica" al cuerpo de la mujer para corroborar la idoneidad del tópico booleano del folletín. Y cuando se inclina para darle el puntapié a Amparo y sacarla de la diégesis por haber rendido su castidad, se le ve al narrador la enagua del melodrama: queda inmediatamente desautorizado.

En suma, **Tormento** no parodia el folletín, sino que es una fuerte denuncia a la substancia tópica folletinesca que forma el esqueleto de la novela realista. Las ironías del narrador son aplastadas por las ironías más crueles que va formando el "regidor de escena" al ir desautorizando al narrador supuestamente realista, para demostrarle, una y otra vez, que su mirada médica es otra forma de ceguera. Con esto, Galdós no sólo ataca el folletín y la novela realista, sino que advierte sobre la ilusoriedad de la representación literaria, su base tópica, la fragilidad de los esquemas de verosimilitud que son, en verdad, los acuerdos arbitrarios de los ociosos del Café, que pervierten y emborronan las identidades y los espacios sociales fundando terribles injusticias, sobre todo con respecto al sexo femenino, objeto singular y obsesivo de la mirada masculina. Y no sólo ataca Galdós los géneros literarios, sino los relatos sociales que los validan.⁹⁵ Como ha dicho Werner Heisenberg: "la mirada del científico altera el evento". Porque toda mirada es interpretación, y a mayor estrechez en las opciones de la

interpretación, más absurdo, maniqueo, excluyente, será el resultado de esa mirada.⁹⁶ A medida que avanza el texto, va viéndose cada vez con mayor claridad la intención metaficcional de Galdós. **Tormento** es, en esencia, una cuidadosa desconstrucción de la "máquina mal fundada" del realismo.

Si la mirada masculina que escruta a la mujer para determinar si es casta no puede detectar matices tales como la vergüenza del cuerpo violado como elemento de la pureza de alma, la injusticia del dominio masculino (que es celebrado, nunca denigrado por la sociedad del espectáculo) caerá fuera de los esquemas punitivos que torturan sólo a la mujer, le imponen velos para luego desgarrarlos. La *virgo abducta*, su sentido arrebatado por la fuerza bruta o por el poder de la mirada en el esquema booleano del folletín, tendrá el silencio y sus variantes como únicas opciones.

Ya hemos visto algunas de las variantes del silencio como marca de culpa, otorgamiento y temor. Nos falta examinar la "treta del débil": el silencio como rebeldía y ruptura.

La confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mora y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo.

-María Zambrano, **La confesión: género literario**

Es lo que pretendía Rousseau en sus **Confessions**: decirlo todo, no como le ocurrió, sino como lo sintió.⁹⁷ Amparo "confiesa" sus sentimientos, su secreto, en varias ocasiones en la novela. Existen las cartas "llenas de estupideces" que le ha enviado a Polo y que Marcelina hurta para tener en su poder prueba de la supuesta relación ilícita (para hacer daño a la víctima, no al victimario). Esas cartas robadas constituyen la vuelta de tuerca de la trama, precipitan la peripecia. Unidas a la carta suicida de Amparo, Agustín encuentra no la prueba directa de los amores entre su novia y otro hombre, sino la prueba de la alteridad de la muchacha (Amparo/Tormento), de una interioridad desconocida que no surgía en el hermoso rostro que él había escrutado constantemente desde conocerla, y en el que sólo había hallado las marcas de la castidad.

Durante la novela Amparo se ha planteado varias veces escribirle cartas⁹⁸ a Agustín. Cartas de agradecimiento, cartas de confesión, pero se ha resistido al lenguaje, porque lo siente ajeno, cursi. Amparo, después de sus cartas a Polo, ha renunciado a la escritura para así negar la intimidad. Considera, al igual

que Ido del Sagrario, que las cartas significan corrupción, vasallaje, sufrimiento. Son cartas de Polo, que ella destruye, barre o quema, para que la escritura no sea permanente. La primera vez que recibe una carta de Agustín (llena de billetes de banco) una acción refleja de repulsión hacia la carta la hace buscar en ella signos, explicaciones, requiebros, exigencias, como las de Polo suelen contener. ¿El dinero como vínculo ilícito ("la lotería del diablo")? ¿O el dinero como opción de escape? La desesperación de su quebranto moral la ha llevado a la mudez, tanto por precaución como por una incapacidad casi patológica de comunicarse.

No obstante, la carta más importante que escribe Amparo en la novela no está escrita sobre papel, ni está escrita con tinta. Luego de que se ha desatado la habladuría sobre su relación con otro hombre, Amparo se encierra en su casa a esperar la visita de Agustín. Al no llegar el novio, decide suicidarse. Esta idea de suicidio ha sido contemplada desde que Amparo se ve en la necesidad de "confesar" su secreto: "antes de decirlo, me mato". El suicidio, claro está, es una opción extrema, pero extrema es la situación de la muchacha que ha sido empujada por la imposibilidad de evitar la divulgación de su deshonor. Y en ella el suicidio tiene una naturaleza radical. La que ha permanecido prácticamente muda toda la novela, dirá su "última palabra" de forma contundente.

Para el que se quita la vida, en palabras de Margaret Higonnet, el suicidio es obligar a todos a leer esa muerte, y

también obligarse a sí mismo a leer el relato de la vida.⁹⁹ El suicidio de Amparo no es una farsa, como alega Gold¹⁰⁰, parte de una parodia del melodrama, ni el fracaso del proyecto suicida es otro elemento más que prueba que Amparo no tiene control de su vida, como alega Aldaraca¹⁰¹. Por el contrario, Amparo ha decidido que, en la situación de vida o muerte en que la ha colocado el álgebra booleana del cero y el uno, presencia o ausencia del himen, revelar ante la sociedad del espectáculo la ausencia de la membrana de la castidad automáticamente la excluye de la vida social. La habladuría, además, ha trivializado lo que para ella es crítico y doloroso. ¿Cómo expresar su situación a la altura del desastre personal que se avecina, su caída desde las expectativas de matrimonio hacia el total ostracismo inmediato? Si en la sociedad del espectáculo, que sólo puede leer el cuerpo, la habladuría lo ha inscrito con la culpabilidad, hay que utilizar la misma pizarra para llamar la atención sobre la magnitud de la destrucción que dicha sociedad ha causado:

The death of the heroine may be attributed to the deficiencies of social institutions: she attacks her own body, having introjected society's hostility to her deviance. Her gesture is symptomatic of social illness.¹⁰²

El ser de Amparo, fragmentado ya por la mirada masculina que la ha escindido entre observada y observadora de sí misma, escoge la unificación del adentro y el afuera, o mejor aún, la

exteriorización total de su interioridad. Al marcar su cuerpo con la escritura punitiva de la muerte, Amparo decide *decirlo todo*, poner todos sus sentimientos, su desesperación de mujer acorralada, "a la vista de todos". Es el espectáculo final que produce para Agustín la escena de la lectura de la primera carta de Amparo: su cuerpo escrito, una vez descorrido el velo, desnudado a la vista de cualquiera que intercepte su "carta", tal como han sido interceptadas sus cartas anteriores:

Dentro de cinco minutos estaría en el reino de las sombras eternas, con nueva vida, desligada del grillete de sus penas, con todo el deshonor a la espalda, arrojado en el mundo que abandonaba como se arroja un vestido al entrar al lecho (p. 224).

Como bien apunta Wright, el suicidio de Amparo marca su muerte social¹⁰³, o más bien la confirma y la devuelve como acto de libertad. Ha escogido algo más radical que la confesión. Asume el ostracismo como discurso directamente sobre su cuerpo, sobre cuya apropiada circulación versa el tópico de la mujer casta. El cuerpo escrito marca el momento en que esta circulación se detiene.

La voluntad de escribir sobre su cuerpo, de usar el cuerpo como carta final, se recoge en la anécdota, así como en la trama simbólica: Amparo viste lo que habría de ser su traje de novia; ha de matarse con cianuro potásico, substancia química que, aunque es transparente, lleva el afijo "cian", que marca el azul, como la tinta; cuando Agustín ve el cuerpo y el narrador lo describe, se

trata de un área negra, con pie y cabeza blancos, como una carta cuyo cuerpo es negro, totalmente lleno de sentido: "Todo es verdad" (p. 237). Amparo ha dado a leer su "página negra", la única que Agustín no había leído porque estaba "tan escondida, que ella sólo podía enseñarla en un acto de valor sublime" (p. 144). Ya hemos mencionado la remoción de los velos en su lecho de muerte. Agustín primero aparta la cortina de la habitación, y luego el pañuelo del rostro. Como el que indaga en el sentido, descorre velo tras velo para encontrar "la verdad", que aquí es "todo".

En su lecho de muerte, Amparo pasa a formar parte de los objetos inanimados que forman parte de la colección de Agustín: los objetos estéticos e inútiles que, en cierta medida, redimen para sí mismo su pasado bárbaro en América y su entrada al mundo madrileño del "buen gusto". Incluso ha traído de América figuras de jade que suavizan y estetizan esa realidad violenta en que transcurrieron treinta años de su existencia. El apetito de Agustín por la posesión de objetos hermosos prefigura la posesión de Amparo y da cuenta de cuán muerta estaría ella viviendo en la casa del coleccionista: muerta y fría como un *bibelot*, abstraída de su función o ser como mujer, existiendo sólo en virtud del sujeto que obtiene para su colección.¹⁰⁴ El que la escena de la muerte ocurra en su propia casa, en la que hubiera sido la alcoba de la novia, y el hecho de que Amparo esté rodeada de los *bibelots* que Agustín ha ido comprando para ella (pero sin preguntar el

gusto de ella) le dice al lector que el relato de la mujer casta que Agustín ha inventado es parte de la macla de esta muerte.

Fijo en su idea de que el engaño de Amparo es radical, Agustín se acerca con miedo al "cadáver" (los pájaros mecánicos, que simbolizan a Amparo¹⁰⁵, se han quedado en silencio, y el silencio no sólo asusta a Agustín, sino al narratario y al lector, que la han visto "morir" en el Capítulo 35). ¿Qué esperamos encontrar debajo del pañuelo? ¿El rostro putrefacto de Naná, que revela la podredumbre moral de la sociedad? ¿El vómito negro de Emma Bovary, que expresa toda la corrupción que había estado oculta de la mirada de todos? ¿La cicatriz delatora de Isidora Rufete? Irónicamente, la imagen es la de una "bella ahogada", con la boca entreabierta, descolorida, confusa, jadeante, que forma un "lastimoso, aunque bello cuadro" (p. 237). Es el mismo miedo que aún sentirá Agustín al visitar a Amparo por última vez, el miedo a descorrer el velo. Este miedo indica que Agustín todavía no ha comprendido la mortandad que ha causado su relato de la mujer casta. Para él, dentro del relato de la mujer casta, descorrer el velo todavía:

... perpetuate[s] a long gothic tradition which embraces the veil as a necessary concealer of grotesque revelations of sin and guilt, past crimes and future suffering.¹⁰⁶

La escena del suicidio termina con la destrucción del lenguaje. El cuerpo habla solo y sólo dice lo que pueden leer los que lo miran

desde el relato de la mujer casta: la frase "Todo es verdad" confirma la habladuría.

De hecho, como dirá Agustín más tarde, con su cuerpo Amparo le ha dicho "lo bastante para que no [pueda] ser [su] mujer" (p. 247-48). El "Todo es verdad", unido al garabatito de la O de Amparo en la firma de la carta suicida, la identifica con el mismo garabatito en la O de Tormento, la firma que ha podido entrever Agustín en las cartas incriminantes que se consumían en la estufa de Marcelina. Ese garabatito no sólo identifica la caligrafía de Amparo, sino que remite a su cuerpo, su cabello rizo, tan llamativo, natural y hermoso: "Sí, era un garabatito, su persona autografiada en aquel rasgo que parecía un pelo rizado" (p. 234). Cuando Marcelina echa al fuego las cartas de Amparo, es como si quemara su rizo, su cuerpo, torcido, atormentado, por las lenguas de fuego de la habladuría.

El suicidio parece haber sido inútil, redundante, porque sólo ha comunicado lo que todos "ya sabían", al igual que las cartas en poder de Marcelina Polo. Sin embargo, podemos leer, en esa carta-cuerpo, la macla de la carta corruptora, el regalo envenenado. Aunque el que Amparo haya sometido su cuerpo a la confirmación de la habladuría, le pone a ésta punto final y termina aquí el relato de la mujer casta porque el cuerpo, el significante, se lee inequívocamente (culpable), el efecto corruptor de esta carta todavía queda por dilucidar: la muerte social resultado del suicidio como aceptación de la falta permite entonces la "reconstrucción"¹⁰⁷ de Amparo.

"... los mudos que rompen a hablar son terribles."

—Benito Pérez Galdós, **Tormento**

Según Foucault en la Introducción a su **Historia de la sexualidad**,

[s]ilence... —the things one declines to say, or is forbidden to name, the discretion that is required between different speakers— is less the absolute limit of discourse, the other side from which is separated by a strict boundary, than an element that functions alongside the things said, with them and in relation to them with over-all strategies. There is no binary division between what one says and what one does not say; we must try to determine the different ways of not saying such things, how those who can and those who cannot speak of them are distributed, which type of discourse is authorized, or which form of discretion is required in either case. There is not one but many silences, and they are an integral part of the strategies that underlie and permeate discourses.¹⁰⁸

Precisamente por ese poder relativizador del silencio, Josefina Ludmer, en el artículo citado, lo ha llamado una "treta del débil". Ese silencio es también el agujero textual, en él se encuentra lo que Gossy llama la "historia no contada". Es la historia que se encuentra debajo del velo, del texto:

[G]aps are subversive... to the meaning of any text, regardless of genre —whether that meaning be intended by the author, or (much likely) intended and demanded by the canonized opinion on a given text.¹⁰⁹

Las novelas convencionales, las novelas que reclaman la solución nítida de un enigma, se mueven hacia el clímax del mismo modo que el coito. El lector (el lector que imagina Iser, e.g., Rodney Rodríguez) llena los huecos del texto consigo mismo, como si el cuerpo del texto fuera el cuerpo femenino, cuyos huecos son manifestación de una carencia que es imprescindible llenar. Pero el texto de la historia no contada no es el cuerpo femenino que "necesita" completarse con el canon, con la solución abducta, secuestrada, en el universo económico de lo "más probable". En la historia no contada, el hueco es exceso, subversión, anarquía del sentido, abolición del discurso hegemónico, patriarcal.

En **Tormento**, el emblema de la historia no contada es, precisamente, la supresión del relato de la revolución, de la anarquía:

[Polo] empezó a leer el periódico con mucha atención. Desgraciadamente para él, la Prensa, amordazada por la

previa censura, no podía ya dar al público noticias alarmantes, ni hablar de las partidas de Aragón, acaudilladas por Prim, ni hacer presagios de próximos trastornos. Pero aquel periódico sabía poner entre líneas todo el ardor revolucionario que al país abrasaba, y Polo sabía leerlo y se encantaba con la idea de un cataclismo que volviera las cosas al revés. Si él pudiese arrimar el hombro a obra tan grande, ¡con cuánto gusto lo haría! (pp. 110-111).

Es ciertamente irónico que Galdós ponga a leer entre las líneas de la Prensa censurada (la habladuría, la escribiduría de la que hablamos ya) precisamente a Polo quien, al no poderse desligar de sus votos eclesiásticos, se allana al código patriarcal, al canon, y se marcha al Nuevo Mundo para convertirlo en el Viejo. Este hecho ayuda a resaltar, no obstante, la dinámica entre el texto del narrador testigo, por cuya boca habla la comunidad (la comunidad de la habladuría), y la historia no contada, la historia de la subversión y la anarquía.

Leer entre líneas es la consigna de la historia no contada, leer el silencio para hallar en él, no lo mismo (yo mismo, como el lector de Iser, el desflorador), sino lo *otro*:

The untold story is that part of the text that makes its absence felt, and upon whose felt absence the form and process of the text depends.¹¹⁰

Por eso, el silencio que vela la confesión de Amparo. Esta confesión es inaudible, y atañe a una falta de cuya naturaleza no nos enteramos nunca: es el texto del placer ante lo nuevo, ante lo sorprendente, el exceso de sentido, ante el cual el discurso hegemónico pierde su arraigo.

Según Foucault en su **Historia de la sexualidad**, la época victoriana no ha reprimido el sexo, ni lo ha acallado. Al contrario, ha creado múltiples espacios para él, y variados y complejos discursos para nombrarlo, clasificarlo, domesticarlo. La supuesta represión se ha desbordado en un exceso de discursos canónicos sobre la sexualidad. La confesión ha jugado aquí un papel primordial, porque indaga específicamente en las "contaminaciones" del cuerpo para sacarlas a la luz. Después de hacer hablar al penitente dentro de un diálogo preestablecido sobre el sexo, el confesor puede confirmar, dentro de su propia álgebra booleana, su adhesión a la normalidad o a la perversión, ésta última siendo una mismidad disfrazada de otredad, una falsa otredad. Obligar al penitente a asumir el discurso canónico sobre el sexo es, entonces, insertarlo en el discurso hegemónico de la sociedad del espectáculo, de la habladuría, en el que cada palabra está *prefigurada*.

Ya Amparo intentó "confesarse" dentro del marco del cuerpo dominado por la "mirada quirúrgica", penetrante, de los que detentan el discurso social: su carta-cuerpo, que lo dijo "todo", no dijo nada que no pudiera estar prefigurado en el discurso

social, como las "delgadas confesiones" que tuvo que hacer para que pudieran entrar por la reja del confesor en el Capítulo 24:

Su pecado era enorme y no cabía por los agujerillos de la reja de un confesionario, grandes para la humana voz, chicos para el paso de ciertos delitos... Cuando se retiró del confesionario sentía un gran alivio y fuerzas espirituales antes desconocidas. Cómo se habían deslizado sus ténues palabras por los huequecillos de la reja, ni ella misma lo sabía (pp. 152-153).

Son los huecos delgados que proveen las fórmulas establecidas por el discurso que permiten que la falta sea inteligible para el censor social.

Una segunda oportunidad nos la presenta radiante, después de una confesión verbal inaudible —otra vez el regidor de escena levanta su cabeza, esta vez para producir la omisión más importante de la novela: la solución del supuesto enigma. El narrador que ha esgrimido la doxa para "expulsar" a Amparo del espacio social que sólo podía ser ocupado por la mujer casta, queda a su vez expulsado de la escena de la confesión. Amparo se ha salido del discurso hegemónico, y propone su propio discurso, cuenta su historia a su manera. Sabemos que es otra manera, precisamente porque es inaudible, inexpresable por el narrador testigo oral, que no entenderá nada que caiga fuera del tópico.

Con su confesión inaudible ante el "confesor" Agustín, Amparo destruye la jerarquía patriarcal: seduce al padre, lo desplaza del

poder, lo destruye como engranaje del sistema de Estado, Iglesia, Sociedad. Lo rapta. Es el efecto "corruptor" del cuerpo-carta. Amparo trae a Agustín a su discurso, para que él sea parte, también, como centauro, como ser híbrido plagado de contradicciones, de la historia no contada. La confesión inaudible, el discurso de la otredad que sólo podemos leer entre líneas, reduce el hombre a los términos de la interioridad ambigua de la mujer liberada del tópico de la mujer casta y lo lanza ante lo indecible que no puede expresarse en palabras. Al invalidarse el relato de la mujer casta, Agustín también se libera de la sociedad opresora. Reconoce la superioridad de Amparo, que refulge llena de hermosura y de luz, mediante cuyo valor y fuerza puede colarse la anarquía entre las líneas del discurso social. Por eso, según el narrador, "juez el uno, delincuente la otra, ambos [parecen] criminales" (p. 247). El narrador no los seguirá a Burdeos porque, como señalaba Ong en cuanto al tipo de personaje del que se ocupa el relato oral, ahora Amparo y Agustín se encuentran fuera del discurso de la comunidad. Son seres incoloros, de los que ya no hay que ocuparse. El silencio de ambos es singular, al igual que su dicha.

No es extraño que Agustín le pida a Amparo su baúl:

A suitcase may signify many things: traveling, intrigue (the center of a whodunit), self-enclosure (or the complacency of ownership), property, or a business... It is primarily an image of containment, showing its outside and hiding its contents while asserting that it

exists... Implicit in its metaphorical opening is implied the defloration of the virgin.¹¹¹

La maleta cerrada evoca, antes que nada, toda la anécdota de Amparo: intriga, encierro, reclamo sobre la propiedad, un negocio... Pero sobre todo evoca a la mujer cerrada que Agustín quiso que ella fuera dentro del relato de la mujer casta, y que ella quiso ser por fuerza de la presión social. Abrir la maleta implica desflorar no a Amparo, que ya lo fue, sino el relato de la mujer casta, des-castarlo, descartarlo. Cuando Agustín abre el baúl "mundo"¹¹² en la sala de Amparo, ha abierto de nuevo la caja de Pandora, no para dejar salir, sino para dejarse entrar. Porque dentro del baúl está el mundo, lo sorprendente, lo otro, la verosimilitud costosa, que ni Felipe ni Ido pudieron prever en sus disquisiciones teóricas: ni del lupanar al claustro ni del claustro al lupanar, ni una cosa ni lo contrario. La historia no contada de Amparo desborda el esquema del tópico de las oposiciones y equipara el amor con la anarquía.

Los márgenes del texto no son sus bordes, el papel donde ya no hay letras: son cada interfaz entre un hueco textual y el texto. La historia no contada late entre líneas a lo largo del texto completo. El baúl es emblema del hueco, de lo irrepresentable. El narrador, que no ha podido comprender la ambigüedad de Amparo, se queda como Rosalía, dando vueltas en torno a una ausencia: el lugar que, en su narración de premios y castigos, debió haber ocupado Amparo, culpable o inocente, pero no culpable e inocente. Esa es, pues, la historia de Amparo. Vencer

la tortura dotando de ambigüedad la paradoja del "habla si quieres salvarte", al decir "no hablo porque quiero salvarme".

Por entre las líneas que canta y cuenta el Contertulio "bardo de la vida media", escapan dos.

NOTAS AL CAPITULO IV

¹ "...l'enfer, c'est les Autres." Jean Paul Sartre. **Huis clos**. Paris (Gallimard:1947) 92.

² Stephen Gilman. "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**", *op. cit.*, pp. 314-315.

³ Jean-Jacques Rousseau. **Essai sur l'origine des langues**. Paris (Bibliothèque de Graphe: 1970) 503, según citado en Brooks, **The Melodramatic Imagination**, *op. cit.*, p. 66-67.

⁴ Mi punto de vista contrasta radicalmente con la conclusión a la que llega Noël Valis al explorar la relación entre la voz y la comunidad en la escena de la muerte de Fortunata. Por ejemplo, dice Valis: "In this scene, the close connections Galdós establishes between the gift [Valis considera que el niño es un "regalo de umbral, de pasaje"] and orality suggests first of all the survival of a deep underlying oral culture of communal ways... [T]he subterranean flow of Fortunata's inner experience trickles slowly upward and finally penetrates the surface of the text as the sound of consciousness." *Op. cit.*, p. 101. Contrario a la propuesta de Valis —que se acerca considerablemente al populismo del ensayo de Bajtín sobre Rabelais, en el cual la oralidad es otra de las manifestaciones puras del poder hegemónico de la

comunidad y manifestación del carnaval—, la voz de la comunidad no es el puerto de llegada, aquéllo que se añora como un estado anterior de perfección comunitaria, sino el puerto de partida. La mujer es la voz de la diferencia, la que, al no tener espacio en la voz de la comunidad, enmudece. El ejemplo que da Valis del surgimiento de la voz de Zorrilla durante el romanticismo como "la voz de España", no es otra cosa que el refuerzo de la voz patriarcal que perpetuó la borradura (o la idealización) de la mujer en el espacio social, como bien señalan Andreu y Aldaraca en sus ensayos citados. Ver, en cuanto a este problemático tema, el reciente e iluminador ensayo de Susan Kirkpatrick. **Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850**. Amaia Bárcena, trad. Madrid (Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer: 1991), especialmente, págs. 11-46, 56-61 y 101-132.

⁵ Ver el ensayo de Akiko Tsuchiya. "Maxi and the Signs of Madness". **Images of the Sign**, *op. cit.*, pp. 13-34. También, el de John Kronik. "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata". **MLN**, Vol. 97 (1982) 272-310. Ese es, también, el proceso de invención de Irene en **El amigo Manso**.

⁶ Josefina Ludmer. "Tretas del débil". **La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas**. Río Piedras (Ediciones Huracán: 1985) 50.

⁷ Jesús María Biurrun Monreal. **De cárcel y tortura. Hacia una psicopatología de la crueldad civilizada**. Navarra (Txalaparta Editorial: 1993) 21.

⁸ Umberto Eco. "Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción". **El signo de los tres**. Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, eds. E. Busquets, trad. Barcelona (Editorial Lumen: 1989).

⁹ Edmund Leites. "Pamela y la jerarquía de los sexos". **La invención de la mujer casta. La conciencia puritana y la sexualidad moderna**. Pilar López Máñez, trad. Madrid (Siglo Veintinuno de España Editores, S.A.: 1990) 118-139. También Nancy Armstrong. "The Rise of the Novel. Strategies of Self-Production: Pamela". **Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel**. New York (Oxford University Press: 1987) 108-134.

¹⁰ Leites, *op. cit*, pp. 3-10.

¹¹ Samuel Richardson. **Pamela or Virtue Rewarded**. New York (W.W. Norton & Company, inc.: 1958) 388-393.

¹² Armstrong, *op. cit*, p. 110.

¹³ Jean-Jacques Rousseau. "Sophie ou la femme". **Émile ou de l'éducation**. Paris (Éditions Garnier Frères: 1964) 445-574. Las citas a las páginas específicas aparecen en el texto entre paréntesis.

¹⁴ Habría que ver cuánto de este ideario estaba influido ya por Richardson mismo, a quien Rousseau admiraba, y se planteaba como resistencia a la creciente independencia de la mujer durante la Ilustración: su influencia política, social e intelectual desde los salones, las sociedades benéficas, los círculos de lectura, etc.

¹⁵ Aldaraca, "The Perfect Wife: From Counter-Reformation to Enlightenment", *op. cit.*, pp. 33-54.

¹⁶ Dos textos recientes que tratan este asunto desde la sociología, la historia cultural y la antropología son María Helena Sánchez Ortega. **Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno**. Madrid (Alianza Editorial: 1995), especialmente la segunda y tercera partes; y Adelina Sarrión Mora. **Sexualidad y confesión. La sollicitación ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)**. Madrid (Alianza Universidad: 1995), especialmente los capítulos 1, 4 y 5. El libro de Sarrión tiene por base teórica principal la **Historia de la sexualidad**, de Michel Foucault.

¹⁷ Aldaraca explica que la fidelidad es la piedra de toque de la imagen del ángel del hogar: "Any weakening of the patriarchal authority undermines the divinely ordained social structure. The ultimate rebellion against male authority is female sexual infidelity." *Op. cit.*, p. 38.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ Gaspar Melchor de Jovellanos. "Elogio a Carlos III". **Obras en prosa**. José Caso González, ed. Madrid (Editorial Castalia: 1987) 192-193.

²⁰ Aldaraca, *op. cit.*, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 68-69.

²² Andreu, **Galdós y la literatura popular**, *op. cit.*, p. 72.

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.* Habría recordar aquí a Honoré de Balzac. **Fisiología del matrimonio o Meditaciones de filosofía ecléctica sobre la dicha y la desdicha conyugales. Obras completas.** Tomo V. Rafael Cansinos Assens, trad. Madrid (Aguilar: 1967), cuando advierte, en su acendrada misoginia, "Las mujeres virtuosas tienen en ellas algo que nunca es casto" (p. 1096).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ La macla de la mujer casta pertenece a lo que Juan Ignacio Ferreras llama la novela del "dualismo moral". En su libro **La novela por entregas 1840-1900.** Madrid (Taurus: 1972), expone una vista panorámica bastante clara de este tipo de novelas, su rígida temática (la inocencia perseguida), su rígida estructura (que él llama "estructura melodramática triangular villano/víctima/salvador, en la que el salvador vence al villano y rescata a la víctima), su doxa (la conciencia colectiva esquematizada en polaridades del bien y el mal, lo moral y lo inmoral). Llama la atención el siguiente comentario: "la novela del dualismo moral es la novela que menos variaciones permite, es la novela fija, creada de una vez y para siempre" (p. 289). La castidad siempre sale victoriosa, premiada.

²⁸ "Es de notar que, por el temperamento de ambos amantes, en su corazón se entrelazaban el espiritualismo propio de tal ocasión [la conversación "desabrida" entre los amantes] con las ideas prácticas y apreciaciones sobre lo más rutinario de la vida...Era

un amor a la inglesa, hondo, seguro y convencido, firmemente asentado en la base de las ideas domésticas..." (pp. 158-160)

²⁹ En la idealización que hace Agustín de sí mismo hay varios elementos incompatibles. Por ejemplo, la insistencia en la pobreza de Amparo y los constantes regalos en metálico, así como el "lujo insultante y revolucionario" (p. 139) de su casa llena de objetos de seducción para atraer a la muchacha, van en contra del código del amor cortés, que excluye el amor que se obtiene con dinero. El caballero cortés es generoso y desinteresado y a la vez busca una dama de igual categoría o que tenga su propia independencia económica. Andreas Capellanus. "In What Manner Love may be Acquired and in How Many Ways" y "Love Got with Money". **The Art of Courtly Love**. New York (Columbia University Press: 1990) 62-68, 144-148. Además, el efecto del amor sobre el caballero era su exaltación, su cambio hacia una personalidad más amable, generosa, abnegada con sus amigos y con los deberes de honor de la caballería; el caballero no cesaba en sus empresas para ganar renombre y reputación para mejor lucir a los ojos de su dama. Las empresas de caballero Agustín se dan en la corte fársica de la España cursi, donde todo se ha sometido al "poder tergiversador del dinero". Todas sus "empresas", inclusive la caridad, están relacionadas exclusivamente con su bolsillo. Maurice Keen. "Armas, nobleza y honor". **La caballería**. Elvira e Isabel de Riquer, trads. Barcelona (Editorial Ariel, S.A.:1986) 216-236.

³⁰ "Allí [en Brownsville] el amancebamiento y la poligamia y la poliviría [poliandria] estaban a la orden del día. Allí no había

ni religión, ni ley moral, ni familia, ni afectos puros; no había más que comercio, fraudes de género y de sentimientos... Este pueblo [Madrid] donde es una ocupación pasearse, me agrada a mí... Las relaciones entre las personas son dulces y fáciles. Se ven mujeres bonitas, graciosas y finas por todas partes. Donde abunda el género... fácil es encontrar lo bueno." (p. 58)

³¹ En su primer diálogo frente a la casa de Amparo, Agustín propone subir:

-¿Subo?

-No es prudente.

Ambos estaban serios.

-Me parece muy bien. (p. 130)

Durante una de las visitas:

"La tarde avanzaba. Dos horas estuvo allí Agustín, y al despedirse, no se permitió más raptó de amor que besar la mano de su novia. Era hombre a quien las rudezas de un áspero combate vital dieron dominio grande sobre sí mismo. Pero aun con el poder que tenía, no eran innecesarios de cuando en cuando algunos esfuerzos para sostener el austero papel de persona intachablemente legal, rueda perfecta, limpia y corriente en el triple mecanismo del Estado, la Religión y la Familia. Aquel propietario... no podía de manera alguna, ir a la posesión de su amoroso bien por caminos que no fueran derechos" (p. 149).

³² "Y dejándose llevar... dio con su fantasía en otra parte... era... un señor muy pacífico que vivía en medio de sus haciendas, acaudillando tropas de segadores y vendimiadores, visitando

trojes, haciendo reparaciones en sus bodegas, viendo trasquilar sus ganados...Se recreaba oyendo cómo resonaban sus propias carcajadas dentro de aquella sala rústica, con anchísimo hogar de leña ardiendo, poblado el techo de chorizos y morcillas, y viendo entrar y salir muy afanada a una guapísima y fresca señora... Era una diosa, la señora Cibeles, madraza eterna y eternamente bella..." (pp. 108-109).

³³ Refiero al lector al ensayo de Juan Duchesne Winter, "Sorprenderla mirando". **Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder**. Río Piedras (Libros Nómadas: 1996) 101-148. Según Duchesne, el espectáculo que, para el pedagogo, constituye la espectatriz (la mujer que mira el objeto del deseo) es el espectáculo espectral del deseo masculino. Para Polo, sorprender a Amparo mirándolo lo releva de su culpa de haberla convertido a ella en espectáculo del deseo y lo convierte a él en espectáculo del deseo de ella. Vale señalar, no obstante, que, siendo él foco de la atención (él es el cura que habla desde el púlpito, por lo que lo natural y esperado es que sea observado por las personas que lo escuchan), siendo él maestro de moral y piedad cristianas, siendo él quien trae la palabra de Dios, Amparo creyente, piadosa y, además, amiga de la familia, no tiene alternativa que mirarlo. Galdós, consciente o inconscientemente, construye así la escena de la seducción de Amparo: Polo la seduce con su voz, su mirada, su autoridad, desde el púlpito, desde su posición de fuerza y poder. Cuando él la sorprende mirándolo, lo que hace es corroborar el efecto positivo

de la seducción, pero tergiversa la operación de la seducción atribuyéndosela a ella, como si ella fuera el centro de autoridad y poder, y él un pobre infeliz que no tiene fuerzas para resistir la tentación.

³⁴ Rodríguez, *op. cit.*, p. 75.

³⁵ La naturaleza de los melancólicos "es fría, seca, amarga, negra, oscura, violenta y áspera. A veces también es frío, húmedo, pesado y de viento hediondo... la avaricia y la indigencia; los domicilios, los viajes por mar y las estancias largas en el extranjero, los viajes lejanos y malos; la ceguera, la corrupción, el odio, el dolor, la astucia, el fraude, la deslealtad, la nocividad...; el retiro al interior de uno mismo; la soledad y la insociabilidad; la ostentación, el afán de poder, el orgullo, la altivez, la jactancia; aquellos que esclavizan a los hombres y mandan, así como todas las acciones de maldad, fuerza, tiranía e ira; los luchadores; la esclavitud, el encarcelamiento, el secuestro, el cautiverio... la meditación... el mucho pensar, la aversión al habla y la importunidad, la persistencia en un rumbo. Muy pocas veces se encoleriza, pero cuando se encoleriza no es dueño de sí; no desea bien a nadie... los cubiertos de oprobio, ladrones, sepultureros, ladrones de cadáveres, curtidores y los que cuentan cosas; la magia y los rebeldes; ... el largo reflexionar y poco hablar; los secretos, y es así que nadie sabe lo que hay en él ni él lo muestra, aunque conoce toda ocasión oscura. Rige la autodestrucción y las cosas de hastío." Abu Masar, **Introducción a la Astrología**. Citado en Raymond Klibansky,

Erwin Panosfky y Fritz Saxl, **Saturno y la melancolía: Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte**. Madrid (Alianza Editorial: 1991) 142.

³⁶ Michel Foucault. "El combate de la castidad". **Saber y verdad**. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, trads. Madrid (Ediciones La Piqueta: 1991) 168.

³⁷ *Ibid.*, pp. 168-169.

³⁸ Este fenómeno de la ingestión y la gastronomía de algunos personajes masculinos galdosianos ha llamado ya la atención de la crítica. Ver, entre muchos otros, el libro de Vilarós ya citado; Sarah E. King. "Food Imagery in **Fortunata y Jacinta**". **Anales Galdosianos** XVIII (1983) 79-88; Vernon Chamberlin. "A Further Consideration of Carnal Appetites in **Fortunata y Jacinta**". **Anales Galdosianos** XX (1985) 51-59.

³⁹ **El doctor Centeno**, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰ Su belleza parece ser tal que hace que los hombres "se vuelvan locos" con tan sólo mirarla. En la novela, esta belleza, que debería marcar su virtud, es su perdición. Es el mismo problema que con tanta claridad expone la pastora Marcela en **El Quijote**: "Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable, mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama... el verdadero amor no

se divide y ha de ser voluntario y no forzoso... La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a aquél que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?" Miguel de Cervantes Saavedra. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**, *op. cit.*, pp. 329-330.

Valdría la pena recordar aquí las misóginas palabras de Honoré de Balzac: "La mujer más virtuosa puede ser indecente sin saberlo". **Fisiología del matrimonio**, *op. cit.*, p. 1107. Esa indecencia es su tentadora belleza, que vuelve equívoca la premisa de belleza=virtud. El mismo significante (belleza) con doble significado (virtud/objeto de tentación).

⁴¹ Estas dos formas en que Polo se dirige a Amparo —como una "señora fondista" y como una sirvienta— bien pueden leerse como "chistes". Y, de hecho, según Sigmund Freud, ambas cualifican como tales. Para Freud, el chiste tiene dos fuentes principales de placer. Por un lado, puede extraerse placer (hilaridad) mediante lo que él llama "ahorro del gasto de coerción o cohibición". La otra fuente de placer es el "reencuentro con lo conocido". En las dos escenas reseñadas, al Polo utilizar la palabra *almorzar* o *cenar* en vez de "hacer el amor", reclama la existencia de un código preacordado, tanto textual-simbólico como anecdótico, en las relaciones de la pareja. Mediante la substitución preacordada,

Polo supera su cohibición ante Amparo, lo que constituye el ahorro del gasto psíquico de coerción y prohibición. (Se supone que ella entienda, "¿por qué no hacemos el amor?") Este desnudarse de la cohibición debería provocar la hilaridad. Por otro lado, el reencuentro mismo de las dos esferas (comer y tener relaciones sexuales) debería, según Freud, provocar la hilaridad, porque remite a la pareja a una intimidad compartida en la que se ha preacordado el código que iguala las dos esferas semánticas. El problema en ambas escenas es que Polo presupone mal. Amparo no comparte el código (no está para bromas), y ella sólo "reencuentra" la escena de la imposición de un sentido sobre otro (el código de Polo sobre el código de ella). Por lo tanto, los "chistes" de Polo apenas sirven para marcar la enorme distancia entre él y Amparo, la falta de intimidad entre ellos. Sigmund Freud. "El mecanismo de placer y la psicogénesis del chiste". **El chiste y su relación con el inconsciente**. Luis López Ballesteros, trad. Madrid (Alianza Editorial: 1990) 103-109.

⁴² Rodríguez, *op. cit*, p. 73.

⁴³ No puedo evitar volver a recordar a **Pamela**. Durante su secuestro en Lincolnshire bajo la feroz tutela de Mrs. Jewkes, Pamela tiene miedo de escapar porque en la finca que rodea la casa pasta un toro temible. Cuando, de hecho, Pamela decide escapar de todos modos, se encuentra con lo que ella piensa que son dos toros y, horrorizada, regresa al yugo del secuestro. Sólo después descubre que eran vacas que su miedo e inexperiencia transformaron en fieros toros.

⁴⁴ La imagen que Felipe tiene de Amparo, La Emperadora, es siempre la de una santa, una virgen de altar. Polo también ha dicho que Amparo "había bajado del cielo". **El doctor Centeno**, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵ "Por la ventana entraba la luz del crepúsculo. Sobre ella se destacaba la belleza de aquella mujer, rodeada de rayos de oro, echando de su frente fulgores de estrellas... extraño y admirable caso." **El doctor Centeno**, *op. cit.*, p. 106; "Transfigurada, la cordera tomaba aspecto de leona. Jamás había visto Polo nada semejante al sublime ardimiento de la que era toda paz, mansedumbre y cobardía. -Yo no soy así - añadió ella con ardiente expresión-. Yo soy cristiana, yo sé lo que es el arrepentimiento; sé morirme de pena, deshonrada, antes que caer en el lodazal adonde quieres arrastrarme-. El bárbaro pestañeaba como quien en sus ojos adormecidos recibe de improviso luz muy viva." **Tormento**, *op. cit.*, p. 192; "La mano ajena [de Amparo] que agarraba la suya tenía fuerzas sobrenaturales... Cuando el misterioso coloquio hubo terminado, Amparo tenía la cara radiante, los ojos despidiendo luz, las mejillas encendidas, y en su mirar y en todo su ser un no sé qué de triunfal e inspirado que la embellecía extraordinariamente." (*Ibid.*, p. 248).

⁴⁶ Cabe señalar que tanto Urey como Rodríguez basan su lectura en el libro de Wolfgang Iser. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. Baltimore (Johns Hopkins University Press: 1978). Según Iser:

"Language is meaningful when, instead of copying the thought, it allows itself to be broken up and then reconstituted by the thought... The text is a whole system of such processes, and so, clearly, there must be a place within this system for the person who is to perform the reconstituting. This place is marked by the gaps in the text -it consists in the blanks which the reader is to fill in... Whenever the reader bridges the gaps, communication begins. The gaps function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves. Hence the structured blanks of the text stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text." (p. 169)

⁴⁷ Michael A. Schnepf. "The Manuscript of Galdós's Tormento". **Anales Galdosianos**, Año XXVI (1991) 47.

⁴⁸ Y aún en el caso de una manipuladora ávida de lujo y abolengo como Isidora Rufete, al lector le da trabajo discernir entre el disgusto y la compasión. Ver análisis de la estructura narrativa de **La desheredada** en Urey. **Galdós and the Irony of Language**, *op. cit.*, pp. 5-27.

⁴⁹ Aldaraca, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ Charles Darwin, en un texto de 1871, comprobará que el rubor es la única expresión totalmente involuntaria, regulada en parte biológicamente y en parte culturalmente, pero cuya raíz es tan profunda como para hacerla una expresión automática. Refleja, biológicamente, los movimientos de la sexualidad y, moralmente, la reacción de vergüenza intensa. "Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty: Blushing". **The Expression of the Emotions in Man**

and Animals. (New York, D. Appleton and Company: 1896) 309-346.

"We cannot cause a blush... by any action of the body. It is the mind which must be affected. Blushing is not only involuntary; but the wish to restrain it, by leading to self-attention actually increases the tendency... Women blush much more than men." (pp. 309-310). Es decir, en el rubor halló la mirada masculina no sólo una marca incontrolable de diferencia de género, sino una marca de transgresión moral que era absoluta y confiablemente reveladora en cuanto a la interioridad de la mujer. Vale decir que Galdós poseía una edición española de este texto importantísimo de Darwin.

Berkowitz, *op. cit.*

⁵¹ John Berger. *op. cit.*, pp. 46-47.

⁵² **Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868.**

Madrid (Siglo XXI de España Editores, S.A.: 1994), especialmente el capítulo "Condiciones y funciones del trabajo del sirviente", p. 243.

⁵³ *Ibid.*, pp. 250-254.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 251. O novela, según proponen Ferreras y Andreu cuando analizan los temas, las estructuras y el efecto de los folletines sobre el público lector femenino: "Los temas, las intrigas de las obras parecen destinadas a un público femenino... la mayor parte de los personajes femeninos pertenecen al mundo del trabajo: obreras, sirvientas, costureras, planchadoras, etc.; la mujer rica, la mujer con cierta situación económica, es descrita como dura, cruel, avarienta, ambiciosa." Ferreras, *op. cit.*, p.

27. Andreu va más allá y sostiene que el folletín estaba dirigido a persuadir a la mujer trabajadora (Amparo cualifica como sirvienta y como costurera) a permanecer en su clase social, no aspirar a subir de clase. Casarse con un rico es, pues, un sueño de folletín, un sueño improbable en términos estadísticos.

⁵⁵ Ramos Collado, *op. cit.*

⁵⁶ En Galdós, la mujer vigilada tiene su emblema en Rosario, la hija de Doña Perfecta:

"Rosario sentía un pavor inexplicable...Alejábase de la vidriera y seguía adelante, paso a paso, mirando a todos lados por si era observada. Sin ver a nadie, creía que un millón de ojos se fijaban en ella..." Benito Pérez Galdós. **Doña Perfecta**. Madrid (Alianza Editorial:1983) 229.

Ver el sugerente artículo de Chad Wright. "'Un millón de ojos'": visión, vigilancia y encierro en **Doña Perfecta**". **Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta**. Madrid (Editorial Castalia: 1994) 151-156. Wright, no obstante, analiza las secuencias temáticas del encierro sin hacer alusión alguna a la estructura narrativa o a la posición del narrador que, en esta novela temprana, es muy compleja y problemática.

⁵⁷ Michel Foucault, **Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión**. Traducción de Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo XIX Editores, 1976) 178. Las bastardillas son mías.

⁵⁸ Peter Brooks. **Body Works: Objects of Desire in Modern Narrative**, *op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*, págs. 205-206. Las bastardillas son mías.

⁶⁰ Brooks, *op. cit.*, pág. 107.

⁶¹ Frank Durand, *op. cit.*, llama a la novela de Ido, "the novel within the novel" y le atribuye carácter cómico a este elemento metanarrativo, ya que supone un comentario ridiculizante de Galdós a los gustos literarios de su época (p. 519).

⁶² Umberto Eco define así el "socialismo" del folletín, tomando de ejemplo a Eugene Sue: "vamos a ver qué se puede hacer por los humildes, dejando intactas las actuales condiciones de la sociedad, merced a una colaboración cristiana entre las clases."

"Socialismo y consolación". **Socialismo y Consolación.**

Reflexiones en torno a "Los misterios de París" de Eugène

Sue. Barcelona (Tusquets: 1970) 33. Ferreras es mucho más radical en su crítica a la moralidad del folletín: "Novela destinada a la clase trabajadora, no recoge los valores de esta clase (siempre con excepciones), sino los valores de la pequeña burguesía no revolucionaria.... la novela por entregas no solamente fue una estafa económica, sino también una estafa moral; el lector no solamente pagó cinco o diez veces el precio de la novela, sino que también hubo de leer lo que le empobrecía e inmovilizaba" *Op.*

cit., pp. 313-314. Andreu sigue esta misma línea: "[El novelista de folletín] se aproxima a la virtud como un medio de control de los sectores pobres a través de la mujer." **Galdós y la**
literatura popular, *op. cit.*, p. 87. Ido está escribiendo este tipo de novela "consoladora". Recordemos su doxa "socialista":

"¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo

[las niñas rechazan los billetes de banco del marqués]. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el ministro, en el general, en el cortesano... Aquéllos trabajan, éstos gastan. Aquéllos pagan, éstos chupan. Nosotros lloramos, y ellos maman" (**Tormento**, p. 12).

⁶³ Ferreras, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ Por ejemplo, en medio del secuestro de Amparo, Polo cuida diligentemente a Celedonia. La caridad de Agustín, más despegada y fría, es también abundante.

⁶⁵ Benito Pérez Galdós. "Carnaval-Bailes de máscaras-Teatro Real-Salón de Bellas Artes". **Novelas y miscelánea**, *op. cit.*, p. 1281.

⁶⁶ "[T]he manner in which the traits [of a character] are conveyed has a bearing on the way they are perceived by the reader. This is seen in *Tormento* where the narrative voice contributes toward a negative impression of Rosalía, first in the use of a reliable narrator who both satirizes Rosalía as a representative type and ironizes her as an individual character; then through the depiction of Rosalía primarily in external views accompanied by isolated instances of unsympathetic inside views; and finally in the ordering of the story events to reveal Rosalía's deceit through dramatic irony." Linda M. Willem. "Narrative Voice Presentation of Rosalía de Bringas in Two Galdosian Novels". **Crítica Hispánica**, Vol. 12, Núms. 1-2 (1990) 81. La autora no repara en la diferente caracterización de Rosalía y su marido, en la que el narrador carga la mano contra la esposa y suaviza la presentación de Bringas. Es suficiente para

cuestionarse cuán confiable es el narrador en **Tormento** cuando se acerca a los personajes femeninos. Para una análisis más equilibrado del personaje de Rosalía vis à vis el narrador no confiable, ver Jo Labanyi, "The Problem of Framing in **La de Bringas**". **Anales Galdosianos** XXV (1990) 25-34, especialmente pp. 29-33.

⁶⁷ Aldaraca, "Tormento: Bourgeois Morality and the Privatization of Virtue", *op. cit.*, p. 152. La puerta cerrada dispara el proceso de ideación. Por ejemplo, es frente a la puerta cerrada de Irene, por donde se cuele la luz, que Manso comienza a "interpretar" (inventar) los sentimientos de Irene hacia él. Benito Pérez Galdós. **El amigo Manso**. Madrid (Alianza Editorial: 1976) 88-89, pero especialmente los Capítulos 15, 16, 17.

⁶⁸ **Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle**. Londres (Penguin Books: 1990) 145.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁰ Roland Barthes. **El placer del texto**. Nicolás Rosa, trad. México (Siglo XXI: 1974) 17.

⁷¹ Emily Dickinson. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston (Little, Brown and Company: 1960) [603].

⁷² Según Chad Wright, en su artículo citado, este pañuelo, que se mantiene blanco y fresco,

"...suggests an attempt to make a new life for herself. Ironicly, most of the references concerning the handkerchief take place in Polo's dirty and unkept rooms. After being

summoned there for Polo's supposed illness, Amparo carries it with her almost as if it were an amulet."

No lo sugiere, lo afirma, y no hay nada irónico en cubrirse las manos para no mancharse con Polo, un hombre sacramentado para el sacerdocio que se ha corupto. Wright, *op. cit.*, p. 31.

⁷³ Según Brooks, la mudez —el gesto mudo— es el emblema del melodrama. "Mute gestures can be considered as a trope and analyzed on the plane of rhetoric. It is a sign for a sign, demanding a *translatio* between the two signs. It hence resembles metaphor, the transference or displacement of meanings...ally, the precisely because it creates, makes present, an emotion and a moral dilemma all the more charged because it is unrecordable and uninterpretable." *op. cit.*, pp. 71-76.

⁷⁴ Gubar y Gilbert, *op. cit.*, p. 468.

⁷⁵ Saint Augustine. **The City of God**. Chicago (Encyclopædia Britannica, Inc.: 1992) 176.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁷ Para Polo, "Tormento" es el nombre de la persona que lo hace sufrir al no poderla poseer y que lo echa a un lado ("¡Ah Tormento, Tormento!... ¡Abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad!" (p. 88); para Amparo, la relación con Polo es el "tormento" ("Había hecho el propósito de no venir más... Pecado horrible que no puede tener perdón.— Diciendo esto parecía que se ahogaba" (p. 88), tal como Polo trata de ahogarla durante su segunda visita.) La incertidumbre constante en cuanto a

la divulgación del chisme "la torturaba... más que si la pusieran en un potro para descoyuntarla" (p. 165).

⁷⁸Wayne Booth, "Neutrality and the Author's 'Second Self'". **The Rhetoric of Fiction**. Second Edition. Chicago (The University of Chicago Press: 1983) 67-76; Seymour Chatman. "Discourse. Nonnarrated Stories". **Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca (Cornell University Press: 1983) 146-151.

⁷⁹ *Op. cit.*, pp. 86-89.

⁸⁰ "Intellectually, morally, ethically, and psychologically, the distance between the narrator and the implied author of these novels is virtually nil." *Op. cit.*, p. 102.

⁸¹ Para una discusión minuciosa sobre este aspecto de la ironía en la estructura novelesca decimonónica, ver Paul de Man. "La retórica de la temporalidad". **Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea**. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra, trads. y eds. Río Piedras (EDUPR: 1991) 207-254.

⁸² John Donne. "Going to Bed". **The Selected Poetry of John Donne**. New York (New American Library: 1966) 145-146.

⁸³ Sobre el centauro nos dice Pierre Grimal: "Los centauros son seres monstruosos, mitad hombre y mitad caballo... Viven en el monte y en el bosque, se nutren de carne cruda y tienen costumbres muy brutales... Los centauros lucharon... contra los lapitas, pueblo de Tesalia acaudillado por Pirítoo... Pirítoo había invitado a los centauros... a una boda... Uno de ellos,

Éurito, trató de violentar a Hipodamia, prometida de Pirítoo... Uno o varios centauros aparecen también en escenas de raptó: Euriti6n trata de robar Mnesímaca de Heracles, su prometido... luego Neso, al pasar el río, intenta violar a Deyanira... los centauros Hileo y Reco... trataron de violar a la virgen Atalanta..." **Diccionario de mitología griega y romana.**

Barcelona (Paidós: 1994) 96.

⁸⁴ Plato. **Symposium. The Dialogues of Plato.** Benjamin Jowet, trad. Chicago (Encyclopædia Britannica: 1992) 170.

⁸⁵"El retorno a la naturaleza, la evolución naturalista que arrastra consigo el siglo, empuja poco a poco todas las manifestaciones de la inteligencia humana hacia una misma vía científica... Sólo tendré que hacer un trabajo de adaptación, ya que el método experimental ha sido establecido con una fuerza y una claridad maravillosas ... A menudo me bastará con reemplazar la palabra 'médico' por la palabra 'novelista' para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica." Émile Zola. "La novela experimental". **El naturalismo.** Laureano Bonet, ed. Jaume Fuster, trad. Barcelona (Ediciones Península: 1972) 29.

⁸⁶ Lillian Furst. "Let's Pretend...". **All Is True, op. cit.,** pp. 28-47. Ver también el ensayo de Hazel Gold. "Small Talk: Toward a Poetics of the Detail in Galdós." **Revista Hispánica Moderna** Vol. 76. Núm. 1 (jun 1994): 30-46.

⁸⁷ Barthes, *op. cit.*; Tzvetan Todorov. **The Poetics of Prose.** Trad. Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1977.

⁸⁸ Harry Levin. **El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust**. Barcelona: Editorial Laia, 1974.

⁸⁹ Ver entre otros, Georg Lukács. **La novela histórica**. Jasmin Reuter, trad. México (Era: 1966); **Problemas del realismo**. Carlos Gerhard, trad. México (Fondo de Cultura Económica: 1966); **The Theory of the Novel**. Anna Bostock, trad. Cambridge (The MIT Press: 1994); Terry Eagleton. **Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës**. New York (Barnes and Noble Books: 1975); Michel Zérafra. **Roman et société**. Paris (PUF: 1971).

⁹⁰ Ian Watt. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Berkeley: University of California Press, 1971; Erich Auerbach. **Mimesis: La representación de la realidad en la literatura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

⁹¹ Genette. **Figures III**, *op. cit.*

⁹² Especialmente, Anthony Percival: "All this kind of melodramatic action is parodic in form and though related to the mechanisms of secrecy is quite overt as metafiction", *op. cit.*, p. 155; Alicia G. Andreu: "La relación dialógica entre el texto folletinesco y el realista está definida por la parodia de un texto por el otro", "El folletín como intertexto en **Tormento**", *op. cit.*, p. 56; Lauro Zavala: "Se trata... de las alusiones a la literatura popular, a sus tópicos y convenciones románticas, que aparecen aquí a través de la mirada irónica de los personajes o del mismo narrador, que, incluso, llega a utilizar estos recursos, exagerados a tal grado que su naturaleza hiperbólica llega a

quedar en evidencia", *op. cit.*, p. 201; y Hazel Gold: "One would have to add to this the confrontation of two opposing versions of the Amparo-Caballero-Polo triangle —one viewed through the lens of realism, the other bathed in maudlin sentimentality— in demolishing by means of parody the time-honored conventions and topics of popular fiction: poverty, orphanhood, charity and the Church, love, honor, marriage, chastity, and happiness— in other words, the entire moral code sustaining the serial novel... because the *folletín* is often directed at the female reading public, the study of its uneasy incorporation into **Tormento** also lends itself to scrutiny of the status of women, culture, and politics in the late Isabeline post-revolutionary Spain", **The Reframing of Realism**, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁹³ Brooks, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁵ Esta propuesta es similar a la de Aldaraca: "In the creation of Amparo, Galdós analyzes the components of the feminine ideal: beauty, vulnerability, humility, and sexual purity. Amparo's Cinderella story becomes Galdós' strongest indictment of both the ideal itself, and its effect on the women who aspired to live as an *ángel del hogar* in the absence of adequate material resources", *op. cit.* p. 144. (Ver también Marina Mayoral. "La mujer ideal de Galdós". **Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas** Núm. 561 (sept. 1993) 609.) Por eso, dice Amparo: "La honradez... depende de los medios de poderla conservar" (p. 163). No obstante, Aldaraca no ve, en la confesión final de Amparo, un acto de

rebelión que excluye al narrador como detentador de la mirada masculina. Amparo sí llega a asumir control sobre su futuro.

⁹⁶ Curiosamente, una crítica parecida le hace Emilia Pardo Bazán a la supuesta "objetividad" de Zola: "La pasión de moralista, tan dominante en Zolá, es inconciliable con sus teorías estéticas."

"La literatura francesa moderna". **El Naturalismo. Obras Completas**, Vol. XLI. Madrid (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones: s.f.) 121-122, según citado en la introducción de Laureano Bonet a Émile Zola. **El naturalismo**, *op. cit.*, p. 9. Es decir, la mirada médica de Zolá está interferida, según Pardo Bazán, por sus estrechos parámetros moralistas de interpretación.

⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau. **The Confessions**. J.M. Cohen, trad. London (Penguin: 1975) 262-263.

⁹⁸ Para otra perspectiva sobre el tópico de la carta en Galdós, ver Alicia G. Andreu. "**Tristana**: el deseo y la producción de la escritura". **Romance Languages Annual**, Vol. 2 (1990) 305-309. Andreu analiza la relación entre la escritura de cartas en **Tristana** y el proceso de liberación del personaje mediante la creatividad deseante.

⁹⁹ "Speaking Silences: Women's Suicide". **The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives**. Susan Rubin Suleiman, ed. Cambridge (Harvard University Press: 1986) 68.

¹⁰⁰ **The Reframing of Realism**, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰¹ **El ángel del hogar**, *op. cit.*, p. 152.

¹⁰² *Ibid.*, p. 76.

¹⁰³ "La eterna mascarada hispanomatritense", *op. cit.*, p. 33.

Aldaraca propone algo similar: "... with the public recognition that Amparo is not a virgin, Amparo herself ceases to exist as a legitimate social entity, the fiancée of a gentleman", *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁴ Jean Baudrillard. "Le système marginal: La collection". **Le système des objets**. Paris (Gallimard: 1968) 121-122. Ver también Benito Pérez Galdós. "El coleccionista". **Fisonomías sociales**, *op. cit.*, pp. 197-208.

¹⁰⁵ Vernon Chamberlin. "Changing Patterns of Machinistic Imagery in Galdós's Naturalistic and Postnaturalistic novels". **Anales Galdosianos** XXIV (1989) 63.

¹⁰⁶ Gubar y Gilbert, *op. cit.*, p. 469-470.

¹⁰⁷ En esta misma línea de pensamiento se mueve Chad Wright en su ensayo "La eterna mascarada hispanomatritense": "This scene represents Amparo's death before society; she attempts to kill her social self and goes through a type of resurrection to a new, freer life." *Op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁸ Michel Foucault. **History of Sexuality. An Introduction**. Volume 1. Robert Hurley, trad. New York (Vintage Books: 1990) 27.

¹⁰⁹ Gossy, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹¹ Ben Stoltzfus. "The Elusive Heroine: An Interarts Essay", en Alain Robbe-Grillet/René Magritte. **La belle captive, a novel**. Ben Stoltzfus, trad. y ed. Berkeley (University of California Press: 1995) 180-181.

¹¹² Un baúl grande, amplio, para largos viajes.

... la historia.

... evana por entre las...

... entre el espacio de la novela...

... el mundo entremado novelesco...

... del personaje marginal...

V ... la primera fue una

EL EFECTO DE ORALIDAD

Tormento narra la historia de una fuga: desata el poder avasallante que emana por entre las brechas del discurso hegemónico y abre el espacio de la novela a la marginalidad. Galdós compuso un complejo entramado novelesco con el aparente fin de replantear la presentación del personaje marginal —en este caso, el personaje femenino— en la novela. La premisa fue una pregunta: ¿cómo presentar en una obra narrativa "realista" aquello que se sale del discurso, aquello para lo cual, en los relatos sociales y literarios en boga en el momento galdosiano que daban forma al esquema de verosimilitud —la doxa—, no había espacio alguno?

La respuesta a tan peliaguda pregunta debía crear un espacio alterno, el espacio de la alteridad, de lo *otro*, que no sería otro que el espacio que se forja con la problematización de los mores sexuales y los patrones de dominio en la sociedad patriarcal, y en el conflicto con las estructuras ideológicas del género. Según algunos estudiosos que he consultado para este ensayo — especialmente Bridget Aldaraca, Alicia Graciela Andreu, Nancy Armstrong y Carmen Sarasúa— la estructuración de la mujer como persona social partía de premisas que justificaban la inferioridad, física e intelectual, de la mujer y una superioridad

moral, emocional, que corroboraba su incapacidad de fortaleza o raciocinio, y que ponía sobre sus hombros la responsabilidad de vigilar por la moral social en general. Esta responsabilidad la condicionaba a ser, a su vez, vigilada. La sociedad debía mirar muy de cerca a la depositaria del gran proyecto de su continua salud y renovación moral.

La vigilancia, tematizada en la mirada "objetiva" del científico, del médico -e.g., la "mirada quirúrgica" del narrador de **Tormento**- cifró su investigación en el desarrollo de una hermenéutica de la expresión femenina, propuesta bajo acápites como "la mujer casta", "la mujer virtuosa", "el ángel del hogar". Aldaraca recoge "verdades científicas" según las cuales, por ejemplo, el rubor podía expresar categorías positivas como la honestidad, la modestia, la timidez..., y también psicopatologías sexuales como la ninfomanía. Es decir, elementos fundamentales de la personalidad de la mujer eran fenómenos visuales que poco a poco fueron mostrando su falibilidad. La indecibilidad del significado de los signos del rostro, de la belleza corporal o del conjunto gestual del cuerpo femenino minó la confiabilidad del sistema hermenéutico utilizado para evaluar a la mujer. ¿Cómo separar, entonces, la puta de la santa? ¿Serían la puta y la santa categorías potables a la identidad de la mujer en el espacio de una sociedad justa y equitativa?

Las maclas ideológicas de "la mujer casta", "la mujer virtuosa", "el ángel del hogar" no eran meras categorías médicas o psicológicas, o letra muerta en los catecismos femeninos que se

publicaban en las revistas para mujeres que registran minuciosamente Andreu y Aldaraca. Eran relatos conformantes de, y conformados por, la "conciencia colectiva". Estos relatos sociales se expresaban en la literatura de masas¹. La literatura de masas, escrita, como mencionaba Ferreras, "por el lector", era una empresa colectiva. Cuando Galdós asume la crítica del tópico de "la mujer casta", "la mujer virtuosa", o "el ángel del hogar", elabora una serie de estrategias narrativas para hurgar en la coherencia del tópico *vis à vis* la forma novelesca, que él esperaba convertir en el espacio de la representación de lo bueno y lo malo de la clase burquesa, sobre todo "de los males que aquejan a las familias". Galdós buscaba hacer la novela de la intimidad, y la novela de la intimidad, según Armstrong, es la novela de la mujer.

Posiblemente la estrategia narrativa más importante que elabora Galdós en su proyecto literario y social es el narrador oral. Dotando a un narrador testigo personalizado con la retórica de la oralidad, crea una entidad que asume la voz de la colectividad, el género discursivo colectivo —la habladuría— y la doxa colectiva del folletín, como ejes de control del sentido. El narrador se ubica en la encrucijada de los discursos —el Café— y desde allí narra el texto que ya sus narratarios conocen, porque es parte operante del discurso social. El relato colectivo del narrador oral es tópico, tradicionalista, y no le da espacio a aquellas opciones discursivas que se escapan de la doxa según la cual los contertulios del Café organizan su universo: en este

caso, la imagen de la mujer como una "perfecta casada", "mujer casta", "mujer virtuosa" o "ángel del hogar".

Amparo, la protagonista de la novela, cae en las lenguas del Café. Su historia es interpretada desde esa doxa. Cualquier desvío de la misma la declarará "inelegible" para los premios a la virtud: matrimonio, felicidad, estabilidad económica, reputación como mujer moral. Ella, a quien vemos usualmente a través de los ojos de otros personajes o del narrador personalizado, que van urdiendo su historia, parece de entrada cumplir con todos los requisitos de elegibilidad para su premio. Cuando se corre la voz de que su reputación ha sido cuestionada por la voz colectiva de Madrid, Amparo es abandonada por todos y opta por el suicidio como confesión de su falta. No obstante, su acción se ve frustrada y tiene una segunda oportunidad de confesar, al que ahora es su ex-novio, su pasado turbio. Llega finalmente el momento de la confesión, que resulta ser inaudible tanto para el narrador, como para el narratario y el lector. En otro revés de fortuna, desafía el esquema de la doxa, y huye con el rico Agustín hacia Francia.

La trama de **Tormento** describe la paulatina expulsión de Amparo del espacio y del discurso sociales. Colocada en una posición ambigua entre parienta pobre y criada, y tratando de trabajar para vivir, descubre que su situación económica, su victimización sexual, su belleza física y su incapacidad para asumir el lenguaje socializado de la doxa crean una situación de incoherencia biográfica que le impide desempeñar el papel que le acarrearía matrimonio, paz, tranquilidad, estabilidad: el premio a

la virtud Para ella, la sociedad no presenta otra alternativa que la prostitución, lo cual es impensable para alguien que sigue teniendo un "alma virtuosa". Pero la doxa social no resiste esas ambigüedades.

No obstante, el relato del narrador colectivo se ve constantemente ironizado por cegueras, interpretaciones erróneas de datos y sucesos... y poco a poco nos vamos dando cuenta de que la novela no trata sobre la doxa del Café y el tópico social de la mujer casta, sino que es una crítica al espacio irreal, inhabitable, que está disponible para la mujer según esa doxa del Café. A la hora de la confesión de Amparo, el narrador está excluido. Después de la confesión, Amparo inexplicablemente, se ve radiante. ¿Cuál ha sido su falta? ¿Por qué su "ex-novio" decide llevársela a Francia sin que se nos explique, en concreto, en qué términos?

Con esta elipsis clave en la novela, la omisión del acto realizativo más esperado y pospuesto, Galdós asesta su más severo golpe a la doxa de la mujer casta. La elipsis indica que Amparo, en su confesión, se ha salido del discurso hegemónico y ha enunciado un discurso alterno sobre su interioridad y su sexualidad, realidades que están explícitamente excluidas del tópico de la mujer virtuosa.

Al final, Amparo tiene la oportunidad de un renacimiento, fuera de la mirada del Contertulio, lejos de la doxa opresiva e injusta hacia la mujer, que emana de la colectividad, del Café. Lo que muchos críticos —que he mencionado— ven como la historia del

castigo de una hipócrita, de una mujer que no logra tomar las riendas de su vida, o de una heroína de un mal melodrama, se va descubriendo ante los ojos del lector como una propuesta de alteridad discursiva sobre la sexualidad y la intimidad inimaginable en la novela contemporánea a la de Galdós, y demoledora de los cánones de la novela realista que, en realidad, se basa en las tramas y los motivos del folletín: entre estos motivos, el de la mujer virtuosa. La novela se abre al silencio como treta del débil, como arma de resistencia. Cuando la mirada del narrador abandona a Amparo, derroratado por su fracaso en la empresa hermenéutica de declarar a Amparo culpable o inocente, sabemos que ella ha alcanzado una plena alteridad, irrepresentable en la novela del Café.

¿Qué es, pues, el "efecto de oralidad"? Es la creación de las oportunidades discursivas para permitir que la doxa de la colectividad se revele a sí misma como espectáculo, que muestre sus fisuras, su carácter ficticio, lo absurdo e injusto de sus reclamos. Por esas fisuras, por los huecos del discurso hegemónico, Galdós colará una "verdad" oblicua. La fama, el nombre y la reputación que se deshacen en el aire, al final, serán sólo los del tópico, desbancado, denunciado, insostenible. En el silencio, en la confesión inaudible de Amparo, está la oportunidad de la otra novela, la novela abierta, la novela lista para dejar decir las historias no contadas de la sexualidad, incontables en la novela realista.

¹ Ferreras, *op. cit.*; Andreu, *op. cit.*

BIBLIografía

- Addison, Joseph. **Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator**. José Luis Munarriz, trad. Tonia Requejo, ed. Madrid: Visor, 1991.
- Aldaraca, Bridget. **El Ángel del Hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain**. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1991.
- Allemann, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire."
Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires
Núm. 36 (nov. 1978): 385-398.
- Alfieri, J.J. "Images of the Sacra familia in Galdós' Novels."
Hispanófila Vol. XXV (1982) 25-40.
- Andreu, Alicia G. "El folletín como intertexto en **Tormento**."
Anales Galdosianos, 17 (1982) 55-61.
- _____. "La mujer virtuosa". **Galdós y la literatura popular**,
Madrid: Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982.
71-91.
- _____. "**Tristana**: el deseo y la producción de la escritura".
Romance Languages Annual, Vol. 2 (1990) 305-309.
- Arendt, Hannah. **Sobre la revolución**. Pedro Bravo, trad. Madrid:
Alianza Editorial, 1988.
- Armstrong, Nancy. "The Rise of the Novel. Strategies of Self-
Production: Pamela". **Desire and Domestic Fiction. A
Political History of the Novel**. New York: Oxford
University Press, 1987. 108-134.
- Auerbach, Erich. **Mimesis: La representación de la realidad
en la literatura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

- Austen, Jane. **Persuasion**. Londres: Penguin Books, 1975.
- Austin, J. L. **Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones**. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, trads. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Ayala, Francisco. **La novela: Galdós y Unamuno**. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1974.
- Bakhtin, Mikhail. "The Problem of Speech Genres". **Speech Genres and Other Late Essays**. Vern W. McGee, trad. Austin: University of Texas Press, 1986. 60-102.
- _____. **The Dialogic Imagination. Four Essays**. Michael Holquist, ed. Caryl Emerson y Michael Holquist, trads. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bal, Mieke. **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**. Javier Franco, trad. Madrid: Cátedra, 1990.
- Balzac, Honoré de. **Fisiología del matrimonio o Meditaciones de filosofía ecléctica sobre la dicha y la desdicha conyugales. Obras completas**. Tomo V. Rafael Cansinos Assens, trad. Madrid: Aguilar, 1967. 1067-1254
- Barthes, Roland. **El placer del texto**. Nicolás Rosa, trad. México: Siglo XXI, 1974.
- _____. **S/Z. An Essay**. Richard Miller, trad. New York: Hill and Wang, 1974.
- Bataille, Georges. **El erotismo**. Trad. Antoni Vicéns. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.

_____. **The History of Eroticism. The Accursed Share: An Essay on General Economy, Vol. II.** Trad. Robert Hurley. New York: Zone Books, 1993.

_____. **Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939.** Trad. ed. e intro. Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Baudrillard, Jean. **Le système des objets.** Paris: Gallimard, 1968.

Beltrán Almería, Luis & Juan Varias García. "El discurso del personaje en la novela de Galdós." **Revista de Literatura.** Vol 53. No. 106 (jul. 1991) 513-533.

Benítez, Rubén. "Génesis del cervantismo de Galdós (1865-1876)" **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993.** Willem, Linda M., ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 344-360.

Benjamin, Walter. "The Storyteller, Reflections on the Works of Nikolai Leskov". **Illuminations.** New York: Schocken Books, 1968. 83-109

Benveniste, Emile . **Problèmes de linguistique générale II.** Paris: Gallimard, 1974.

_____. **Problemas de lingüística general.** México: Siglo XXI editores, sa, 1974.

Berger, John. **Ways of Seeing.** Londres: Penguin Books, 1988.

_____. "An Explanation". **Pig Earth.** New York: Pantheon Books (1979). 5-13.

Berkowitz, H. Chonon. **La biblioteca de Benito Pérez Galdós.**

Catálogo razonado precedido de un estudio. Canarias:
Ediciones El Museo Canario, 1951.

Biurrún Monreal, Jesús María. **De cárcel y tortura. Hacia una
psicopatología de la crueldad civilizada.** Navarra:
Txalaparta Editorial, 1993.

Bly, Peter A. "Al perder la virginidad tres heroínas galdosianas."
Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas Vol. 48.
Núm. 561 (sept. 1993): 11-13.

Bobes Noves, María del Carmen. "Filosofía y construcción de la
novela." **Antropos: Revista de Documentación Científica
de la Cultura** Vol. 129 (feb, 1992): 50-55.

Bordons, Teresa. "Releyendo **Tristana**". **Nueva Revista de
Filología Hispánica** Vol. 41 Núm. 2 (1993): 471-487.

Booth, Wayne. "Neutrality and the Author's 'Second Self'". **The
Rhetoric of Fiction.** Second Edition. Chicago: The
University of Chicago Press, 1983. 67-76.

_____. **A Rhetoric of Irony.** Chicago and London: University of
Chicago Press, 1974.

Borges, Jorge Luis. "Prefacio a la edición de 1954". **Historia
Universal de la Infamia.** Buenos Aires (Emecé Editores:
1974).

Brooks, Peter. **Body Works. Objects of Desire in Modern
Narrative.** Cambridge: Harvard University Press, 1993.

- _____. **The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.** New Haven: Yale University Press, 1976.
- _____. **Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.** New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Brown, Homer Obed. "The Errant Letter and the Whispering Gallery". **Genre** 10 (Winter 1977) 573-599.
- Butler, Judith. **Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"**. New York: Routledge, 1993.
- _____. **Gender Trouble: Feminism and the Subversive Identity.** New York: Routledge, 1990.
- Butor, Michel. "L'usage des pronoms personnels dans le roman". **Les Temps Modernes**. Núm. 178 (1961) 936-948.
- Cabrejas, Gabriel. "Espacio y sociedad en Galdós: El salón, el café, el teatro". **Anales Galdosianos**, 24 (1989) 11-29.
- _____. "La de Bringas: historia y sociología." **Revista de Estudios Hispánicos** (Universidad de Puerto Rico) Vol 17-18 (1991) 65-75.
- Capellanus, Andreas. **The Art of Courtly Love.** New York: Columbia University Press, 1990.
- Certeau, Michel de. **The Practice of Everyday Life.** Steven Rendall, trad. Berkeley: University of California Press, 1988.
- _____. "Others' Histories". **Heterologies: Discourse on the Other.** Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Cervantes Saavedra, Miguel de. "Prólogo". **El ingenioso hidalgo**

Don Quijote de la Mancha. Madrid: Aguilar, 1973.

Chamberlin, Vernon A.. "A Further Consideration of Carnal

Appetites in **Fortunata y Jacinta**." **Anales Galdosianos**

Vol. 20 (1985): 51-59.

_____. "The muletilla: An Important Facet of Galdós'

Characterization Technique". **Hispanic Review**, 29 (1961)

296-309.

_____. "Changing Patterns of Machinistic Imagery in Galdós's

Naturalistic and Postnaturalistic novels. **Anales**

Galdosianos 24 (1989) 61-68.

Chambers, Ross. **Story and Situation. Narrative Seduction and**

the Power of Fiction. Minneapolis: University of Minnesota

Press, 1984.

Charnon-Deutsch, Lou. "The Pygmalion Effect in the Fiction of

Pérez Galdós". **A Sesquicentennial Tribute to Galdós**

1843-1993. Willem, ed., Newark: Juan de la Cuesta, 1993.

173-189.

_____. "Inhabited Space in Galdós' **Tormento**." **Anales Galdosianos**

Vol. X (1975): 35-43.

Chatman, Seymour. "Discourse: Nonnarrated Stories". **Story and**

Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.

Ithaca: Cornell University Press, 1983. 146-151.

Chomsky, Noam. **Aspects of the Theory of Syntax**. Cambridge: The

MIT Press, 1965.

Ciplijauskaite, Birute. "El lenguaje de la rebeldía". **Textos y contextos de Galdós, Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta**. Kronik y Turner, eds., Madrid: Editorial Castalia, 1994. 185-188.

Clarke A. H. y E. J. Rodgers. **Galdós House of Fiction**. Papers Given at the Birmingham Galdós Colloquium. Langrannog: Dolphin, 1991.

Conde, Linage. "La plenitud del realismo en la novelística de Galdós." **Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos**. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980. 271-310.

Conde, Lisa P. "The Complexity of Women's Roles in Galdós **Realidad**." **Forum for Modern Language Studies** Vol. 28. Núm. 290: 173-187.

_____. "The Spread Wings of Galdós **Mujer Nueva**." **Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature**. Conde y Hart, eds., New York: Mellen, 1991. 13-25.

_____. **Stages in the Development of a Feminist Consciousness of Galdós**. Lewinston/Queenston/Lampeter, Edwin Meller, 1990.

Correa, Gustavo. **El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós**. Madrid: Gredos, 1962.

_____. "El Bovarysimo y la novela realista española." **Anales Galdosianos** Vol. XVII (1982): 25-32.

- Dällenbach, Lucien. **The Mirror in the Text**. Jeremy Whiteley y Emma Hughes, trads. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Darwin, Charles. "Self-Attention, Shame, Shyness, Modesty: Blushing". **The Expression of the Emotions in Man and Animals**. New York: D. Appleton and Company, 1896. 309-346.
- de Man, Paul. "La retórica de la temporalidad". **Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea**. Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra, trads. y eds. Río Piedras: EDUPR, 1991. 207-254.
- Debray-Genette, Raymonde. "La pierre descriptif". **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires** Núm. 43 (sept. 1980): 293-304.
- Del Pino, José Manuel. "El fracaso de los sistemas de orden en el cierre de **Fortunata y Jacinta**." **Revista Hispánica Moderna** Vol. 44. Núm. 2 (dic. 1991): 207-216.
- del Prado Escobar, María. "Galdós y la educación de la mujer." **Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos**. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980. 49-59.
- Delgado, Luisa Elena. "La palabra, la máscara: lenguaje e identidad en la narrativa galdosiana". **Romance Languages Annual** Vol. 3 (1991): 411-415.
- _____. "Pliegos de (des)cargo: las paradojas discursivas de **La incógnita**." **MLN**, 111 (marzo 1996) 274-298.

- Derrida, Jacques. **Dissemination**. Barbara Johnson, trad. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Dickinson, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston: Little, Brown and Company, 1960.
- d'Ors, Eugenio, **Lo barroco**. Madrid: Tecnos, 1993.
- Donne, John. **The Selected Poetry of John Donne**. New York: New American Library, 1966.
- Duchesne Winter, Juan. "Sorprenderla mirando". **Política de la caricia. Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder**. Río Piedras: Libros Nómadas, 1996. 101-148.
- Durand, Frank. "Two Problems in Galdós's **Tormento**". **MLN** 79 (1964) 513-525.
- Eagleton, Terry. **Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës**. New York: Barnes and Noble Books, 1975.
- Eco, Umberto. "Between Author and Text". **Intepretation and Overinterpretation**. New York: Cambridge University Press, 1992.
- _____. "Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción". **El signo de los tres**. Umberto Eco y Thomas A. Sebeok, eds. E. Busquets, trad. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. 265-294
- _____. "Socialismo y consolación". **Socialismo y Consolación. Reflexiones en torno a "Los misterios de París" de Eugène Sue**. Barcelona: Tusquets, 1970.

- _____. **Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.** Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- _____. **The Limits of Interpretation.** Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Engler, Kay. **The Structure of Realism. The Novelas Contemporáneas of Benito Pérez Galdós.** Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1977.
- Fernández Cifuentes, Luis. "Galdós y el descrédito de los estilos". **La Torre** (NE), 2 Núm. 6 (1988) 263-27.
- Fernández Sein, Ana. **Sobre ángeles y tumbas: Galdós y los finales de la historia** (1868-1879). Tesis doctoral.
- _____. "Razones y sinrazones de un final: apuntes sobre la "geometría" en Fortunata y Jacinta". **La Torre** (NE) (1988): 277-287.
- Ferreras, Juan Ignacio. **La novela por entregas 1840-1900.** Madrid: Taurus, 1972.
- Foucault, Michel. "El combate de la castidad". **Saber y verdad.** Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, trads. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991. 167-183
- _____. **History of Sexuality. An Introduction.** Volume 1. Robert Hurley, trad. New York: Vintage Books, 1990.
- _____. **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.** New York: Vintage Books, 1994.

- _____. **Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión.**
Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XIX
Editores, 1976.
- _____. "What is an Author?" **Language, Counter-memory,
Practice: Selected Essays and Interviews.** Ed. Por Donald
F. Bouchard. New York: Cornell University Press, 1993.
- Frank, Robert. **The Widening Gyre. Crisis and Mastery in
Modern Literature.** New Jersey: Rutgers University Press,
1963.
- Franz, Thomas R. "Who is responsible for the Text in Galdós'
Tormento?" **Hispanófila** Vol. 34. Núm. 2 (ene. 1991): 1-13.
- Freud, Sigmund. **El chiste y se relación con el inconsciente.**
Luis López Ballesteros, trad. Madrid: Alianza Editorial,
1990.
- Friedman, Edward H. "Folly and a Woman: Galdós' Rethoric of Irony
in **Tristana.**" **Theory and Practice of Feminist Literary
Criticism,** Mora y Van Hooft eds., Ypsilanti, MI: Bilingual,
1982. 201-228.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction. The Development of a
Critical Concept". **PMLA,** LXX (1955) 1160-1184.
- Furst, Lilian R. **All is True. The Claims and Strategies of
Realist Fiction.** Durham: Duke University Press, 1995.
- _____. **Fictions of Romantic Irony: Jane Austen, Flaubert,
Byron, Jean Paul, Diderot, Sterne.** Massachussets: Harvard
University Press, 1984.

- _____. "Realism and its 'Code of Accreditation'". **Through the Lens of the Reader. Explorations of European Narrative**. New York: State University of New York Press, 1992. 103-118
- Genette, Gerard. "Vraisemblance et motivation". **Figures II**. Paris: Seuil, 1966. 71-99.
- _____. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.
- _____. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. **The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1879.
- Gilman, Stephen. "La palabra hablada en **Fortunata y Jacinta**". **Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica**. Douglass M. Rogers, ed. Madrid: Taurus, 1973. 293- 315
- _____. **Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887**. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- _____. **The Novel According to Cervantes**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Gimeno Casaldueiro, Joaquín. "El tópico en la obra de Galdós". **Boletín informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca**, enero-abril (1956).
- Girard, René. **El chivo expiatorio**. Joaquín Jordá, trad. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

- _____. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Bernard Grasset Editeur, 1961.
- Goffman, Erving. **Estigma. La identidad deteriorada**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1989.
- Gold, Hazel. "Tormento: Vivir in dramón, dramatizar una novela". **Anales Galdosianos**, 20.1 (1985) 35-46.
- _____. **The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of Nineteenth-Century Spanish Novel**. Durham: Duke University Press, 1993.
- _____. "Small Talk: Toward a Poetics of the Detail in Galdós." **Revista Hispánica Moderna** Vol. 76. Núm. 1 (jun 1994): 30-46.
- _____. "Therapeutic Figures: The Body and its Metaphors in **Fortunata y Jacinta**." **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993**, Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 72-87.
- Goldman, Peter. "Galdós and the Nineteenth Century Novel: The Need for an Interdisciplinary Approach." **Anales Galdosianos** Vol. X (1975): 5-18.
- Gordon, Jan. "A-filiative Families and Subversive Reproduction: Gossip in Jane Austen", **Genre** 21 (primavera 1988) 5-46.
- Gossy, Mary S. **The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1989.
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille. **Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de**

ánimo. México: Siglo XXI editores S.A. de C.V. y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994.

Grimal, Pierre. **Diccionario de mitología griega y romana.** Barcelona: Paidós, 1994.

Gullón, Germán. "Tres narradores en busca de un lector". **El narrador en la novela del siglo XIX.** Madrid: Taurus, 1976. 108-110.

_____. "Tristana: literaturización y estructura novelesca." **Hispanic Review** Vol. XLV (1977): 13-27.

Gullón, Ricardo. "Galdós, novelista moderno", en Benito Pérez Galdós. **Miau.** Río Piedras: EDUPR, 1957.

_____. **Técnicas de Galdós.** Madrid: Taurus, 1970.

Habermas, Jürgen. **Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública,** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

Haidu, Peter. "Au début du roman, l'ironie." **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires** Núm. 36 (nov. 1978): 443-466.

Heidegger, Martin. **El ser y el tiempo.** México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Hight, Gilbert. **Anatomy of Satire.** Princeton: Princeton University Press, 1962.

Higonnet, Margaret. "Speaking Silences: Women's Suicide". **The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives.** Susan Rubin Suleiman, ed. Cambridge (Harvard University Press: 1986). 68-83.

- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure." **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires** Núm. 36 (nov. 1978): 467-477.
- Huizinga, Johan. **Homo ludens**. Eugenio Imaz, trad. Madrid: Alianza Emecé, 1968.
- Iser, Wolfgang. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____. "Reader Response in Perspective". **Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Jacobus, Mary. **Reading Woman: Essays in Feminist Criticism**. New York: Columbia University Press, 1986.
- Jagoe, Catherine. **Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Jakobson, Roman. "La lingüística y la poética". **Estilo del lenguaje**. Thomas A. Sebeok, ed. Ana María Gutiérrez Cabello, trad. Madrid: Ediciones Cátedra, 1974. 125-173
- Jauss, Hans Robert. **Toward and Aesthetic of Reception**. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Johnson, Barbara. **A World of a Difference**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- _____. **The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

- Jovellanos, Gaspar Melchor de. "Elogio a Carlos III". **Obras en prosa**. José Caso González, ed. Madrid: Editorial Castalia, 1987. 174-193.
- Keen, Maurice. "Armas, nobleza y honor". **La caballería**. Elvira e Isabel de Riquer, trads. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1986. 216-236.
- Kerbrat-Orecchioni, Cathérine. "L'ironie come trope." **Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires** Núm. 41 (1980): 108-127.
- Kermode, Frank. "Secrets and Narrative Sequence". **Critical Inquiry**. 7 (Autumn 1980) 83-102.
- King, Sarah E. "Food Imagery in Fortunata y Jacinta". **Anales Galdosianos** XVIII (1983) 79-88.
- Kirkpatrick, Susan. **Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850**. Amaia Bárcena, trad. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1991.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, **Saturno y la Melancolía: Estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Kristeva, Julia. "Figures de la dépression feminine". **Soleil noir: Dépression et mélancholie**. Paris: Gallimard, 1987.
- Kronik, John. "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata". **MLN**, 97 (1982) 272-310.

_____. "Benito Pérez Galdós". en Iris Zavala, ed. **Historia y crítica de la literatura española. 5/1 Romanticismo y realismo. Primer suplemento.** Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1994. 287-310.

Labanyi, Jo. "The Problem of Framing in **La de Bringas**". **Anales Galdosianos** XXV (1990) 25-34.

Labanyi, Jo, ed. **Galdós.** Londres: Longman (1993).

Larra, Mariano José de ("Fígaro"). **Artículos completos.** Melchor de Almagro San Martín, comp. y ed. Madrid: Aguilar, 1961.

Lassaletta, Manuel C. **Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano.** Madrid: Insula: 1974.

Leites, Edmund. **La invención de la mujer casta. La conciencia puritana y la sexualidad moderna.** Pilar López Máñez, trad. Madrid: Siglo Veintinuno de España Editores, S.A., 1990.

Levin, Harry. **El realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust.** Barcelona: Editorial Laia, 1974.

_____. "The Example of Cervantes." **Contexts of Criticism.** New York: Atheneum, 1963. 79-96.

Lewis, Thomas E. "Galdós' **Gloria** as ideological *Dispositio*." *Modern Language Notes* Vol. 94 (1979): 258-282.

Ley, Charles Davis. "Galdós, comparado con Balzac y Dickens como novelista nacional." **Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,** Madrid: Editora Nacional, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 291-295.

- Livingstone, Leon. "El realismo galdosiano y el 'chosisme' francés." **Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos**, Madrid: Editora Nacional, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 296-304.
- Llacer, Eusebio. "El paralelismo entre el sujeto individual y el colectivo." **Cincinnati Romance Review** Vol. 10 (1991): 99-110.
- López, Ignacio Javier. "El poder de Pigmalión: Galdós y la creación del personaje." **Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas** Vol. 48. Núm. 561 (sept. 1993): 9-11.
- López, Mariano. "Sobre aspecto y fondo del naturalismo galdosiano." **Cuadernos Hispanoamericanos** Núm. 351 (1979): 489-499.
- López Morillas, Juan. "La Revolución de Septiembre y la novela española". **Revista de Occidente**. 23 (Segunda Epoca) (1968) 94-115.
- López-Baralt, Mercedes. "**Fortunata y Jacinta** en gestación: De la versión *Alpha* a la versión *Beta* del manuscrito galdosiano". **La gestación de Fortunata y Jacinta. Galdós y la novela como reescritura**. Río Piedras: Ediciones Huracán y Decanato de Estudios Graduados e Investigación, UPR, 1992. 42-75
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". **La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas**. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985. 47-54

- Lukács, Georg. **La novela histórica**. Jasmin Reuter, trad. México: Era, 1966.
- _____. **Problemas del realismo**. Carlos Gerhard, trad. México: Fondo de Cultura Económica, : 1966.
- _____. **The Theory of the Novel**. Anna Bostock, trad. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Martínez-Carazo, Cristina. "Tristana: el discurso verbal frente al discurso visual." **Hispania: A Journal Devoted to the Interest of Teaching of Spanish and Portuguese** Vol. 76. Núm. 2 (may 1993): 365-370.
- Mauss, Marcel. **The Gift: The Form and Reason for Exchange in Arcaic Societies**. W.D. Halls, trad. New York: W.W. Norton, 1990.
- Mayoral, Marina. "La mujer ideal de Galdós". **Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas** Vol. 48. Núm. 561 (sept. 1993): 609.
- McLuhan, Marshall. **The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man**. New York: Mentor Books, 1969.
- Mesonero Romanos, Ramón de. **Escenas matritenses**. Madrid: Aguilar, 1956.
- Miller, Stephen. "Galdós, Aguilera y la novela española." **Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas** Núm. 395 (1979): 1-14.
- Montesinos, José F.. **Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Galdós II**. Madrid: Editorial Castalia, 1980.

- Moi, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. New York. Routledge, 1990.
- Montero-Paulson, Daría. "El grupo de la 'mujer natural' en la obra de Pérez Galdós." **Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica** Vol. 521 (no. 1993): 7-22.
- Noelle-Newmann, Elizabeth. **La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social**. Javier Ruiz Calderón, trad. Barcelona: Paidós, 1995.
- Nordström, Folke. "El capricho número 43". **Goya, Saturno y la melancolía**. Carmen Santos, trad. Madrid: Visor, 1989. 141-160.
- Ong, Walter. **Orality and Literacy, The Technologization of the Word** Londres: Methuen, 1982.
- Ordóñez, Elizabeth J. "Revising Realism: Pardo Bazán's **Memorias de un solterón** in Light of Galdós' **Tristana** and John Stuart Mill." **In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers**. Valis y Maier, eds., Lewisburg-London: Bucknell UP, 1990. 146-163.
- Ortiz-Armengol, Pedro. **Vida de Galdós**. Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori, S.A.), 1995.
- Pamp de Avalue Arce, Diana. "Cervantes en los **Episodios Nacionales** de Galdós: resonancias y analogías." Criado de Val, ed., **Cervantes su obra y su mundo**. Madrid: EDI (1981) 1043-45.
- Panofsky, Erwin. **Perspective as a Symbolic Form**. Trad. Christopher Wood. New York: Zone Books, 1991.

- Pardo Bazán, Emilia. "La literatura francesa moderna". **El Naturalismo. Obras Completas**, Vol. XLI. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.f. 121-122
- Pascal, Roy. **The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel**. New Jersey: Manchester University Press, 1977.
- Percival, Anthony. "Personaje, espacio e ideología en **Tristana**." **Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II**. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 151-158.
- _____. "Melodramatic Metafiction in **Tormento**". **Kentucky Romance Quarterly**. Vol. XXXI (1984): 153-160.
- _____. "Recent Currents in Galdós Studies", en Clarke, A.H. y E. J. Rodgers. **Galdós' House of Fiction**. Llangrannog: Dolphin (1991) 169-219.
- Pérez Galdós, Benito. "Guía espiritual de España. Madrid". **Obras Completas. Novelas y miscelánea**. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1971.
- _____. **Doña Perfecta**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. **El amigo Manso**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- _____. **El doctor Centeno**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. **Ensayos de crítica literaria**. Laureano Bonet, ed. Barcelona: Ediciones Península, 1972.
- _____. **Fisonomías sociales**. Madrid, Renacimiento: 1923.
- _____. **Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas**. **Obras completas. Novelas**. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1970.

- _____. **Gloria**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- _____. **Los apostólicos**. Madrid: Alianza Hernando, 1976.
- _____. **Tormento**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- _____. **Tristana**. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

Perrone-Moisés, Leyla. "Balzac et les fleur de l'escritoire."

Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires

Núm. 43 (sept. 1980): 305-323.

Perrot, Jean. "Énigme et fiction métalinguistique chez Henry

James." **Poétique: revue de théorie et d'analyse**

littéraires Núm. 45 (ene. 1981): 53-66.

Peset, José Luis. **Ciencia y marginación: Sobre negros, locos**

y criminales. Barcelona, Crítica, 1983.

Plato. **Symposium. The Dialogues of Plato**. Benjamin Jowet,

trad. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1992.

Praz, Mario. "La belle dame sans merci". **The Romantic Agony**.

Angus Davidson, trad. Oxford: Oxford University Press, 1970.

197-282.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire". **Poétique:**

No. 14, 1993, pp. 178-196.

Propp, Vladimir. **Morfología del cuento**. Lourdes Ortíz, trad.

Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.

Rabinach, Anson. "Neurasthenia and Modernity". **Incorporations**.

Ed. Jonathan Crary y Sanford Kwinter. New York: Zone Books,

1992.

- Radway, Janice A. **Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991:
- Rafols, Wilfredo de. "El metalenguaje en **Tormento y Fortunata y Jacinta**." *Hispanic Review* Vol. 58. Núm. 4 (1990): 469-486.
- Ramos Collado, Lilliana. "Un cuarto propio para Tristanita: la pastoral de la clausura en una novela de Pérez Galdós". **Nómada: Creación, teoría, crítica**. 1 (abril, 1995): 128-142.
- Real Academia Española. **Diccionario de Autoridades**. Edición facsímil. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- Ribbans, Geoffrey. "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*." **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993**. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 88-104.
- Richardson, Samuel. **Pamela or Virtue Rewarded**. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1958.
- Riffaterre, Michael. "Función del cliché en la prosa literaria." **Ensayos de estilística estructural**. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1976. 193-217.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**. London: Routledge, 1994.
- Risley, William R. "'Narrative Overture' in Galdós' Early **Novelas contemporáneas**." **Kentucky Romance Review** 31 (1984) 135-146.
- Rodgers, Eamonn. "Galdós ¿escritor disolvente? Aspectos de su pensamiento político." **A Sesquicentennial Tribute to**

Galdós 1843-1993. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 269-282.

Rodríguez, Alfred. "La creatividad de Galdós al comenzar las Novelas contemporáneas: génesis paródico de **La desheredada**." **Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II**. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 187-196.

Rodríguez Puértolas, Julio. "**Fortunata y Jacinta**, novela libertaria." **Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II**. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 187-196.

Rodríguez Vecchini, Hugo. "La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del **Libro del Arcipreste** y del **Quijote**". **La Torre** (NE), 6, Núm. 23 (1993) 365-432.

Rodríguez, Rodney. "The Reader's Role in **Tormento**: A Reconstruction of the Amparo-Polo Affair". **Anales Galdosianos** 24 (1989) 69-77.

_____. "La unidad orgánica de la trilogía Centeno-Tormento-Bringas." **Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II**. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990. 179-186.

Rogers, Douglass M., ed. **Benito Pérez Galdós**. Madrid: Taurus, 1973.

Round, Nicholas G. "**Misericordia**. Galdosian Realism's Last Word." **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993**. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 155-172.

- Rousseau, Jean-Jacques. "Sophie ou la femme". **Émile ou de l'éducation**. Paris: Éditions Garnier Frères, 1964. 445-574.
- _____. **Del Contrato social**. Mauro Armijo, trad. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- _____. **J.J. Rousseau, Citoyen de Genève a M. D'Alambert... sur son article "Genève", dans le VII^e volume de L'Encyclopédie. Oeuvres de Rousseau**. Tome XI. Paris: Th. Desoer, Libraire, 1822.
- _____. **The Confessions**. London: Penguin (1975).
- Said, Edward W. **Beginnings: Intention and Method**. New York: Columbia University Press, 1985.
- Saint Agustine. **The City of God**. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 1992.
- Sánchez Ortega, María Helena. **Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno: El camino de la conversión femenina**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Santiáñez-Tió, Nil. "Poéticas del modernismo. Espíritu lúdico y juegos del lenguaje en **La incógnita** (1889)." **MLN**, 111 (marzo 1996) 299-326.
- Sarasúa, Carmen. **Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1994.

- Sarrión Mora, Adelina. **Sexualidad y confesión: La
solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos
XVI-XIX)**. Madrid; Alianza Universidad, 1994.
- Sartre, Jean Paul. **Huis clos**. Paris: Gallimard, 1947.
- Schnepf, Michael A.. "The Manuscript of Galdós's Tormento". **Anales
Galdosianos**, 26 (1991) 43-49.
- Shoemaker, William. **Los Artículos de Galdós en "La Nación".
1865-1866, 1868 recogidos, ordenados y dados
nuevamente a la luz con un estudio preliminar**. Madrid:
Insula, 1972.
- Showalter, Elaine. **Sexual Anarchy. Gender and Culture at the
Fin de Siècle**. Londres: Penguin Books, : 1990.
- _____. **The Female Malady. Women, Madness, and English
Culture**. Londres: Penguin Books, 1987.
- Sinnigen, John H. "The Contexts of Canon Formation." **Anales
Galdosianos** Vol. 25 (1990): 129-132.
- _____. "Crisis sociales y psicosexuales." **Insula: Revista de
Ciencias y Letras Humanas** Vol. 48. Núm. 561 (sept. 1993):
31-32.
- _____. "**Tristana**: la tentación del melodrama." **Anales
Galdosianos** Vol 25 (1990): 53-58.
- _____. "Ideología, reflejo y estructuras literarias en Galdós: el
ejemplo de **Tormento**." **Actas del Sexto Congreso
Internacional de Hispanistas**, 1977, Toronto: Department
of Spanish and Portuguese, 1980. 711-713.

- Smith, Allan. "La imaginación galdosiana y la cervantina." **Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta.** Kronik y Turner, eds., Madrid: Editorial Castalia, 1994. 163-167.
- Sobejano, Gonzalo. "Forma literaria y sensibilidad social en **La incógnita y Realidad**, de Galdós". **Revista Hispánica Moderna**, 30, Núm. 2 (abril, 1964) 89-107.
- Sopeña, Federico. "Aspectos de la moral sexual en Galdós." **Cuadernos Hispanoamericanos** Núm. 374 (1981): 294-316.
- Stoltzfus, Ben. "The Elusive Heroine: An Interarts Essay", en Alain Robbe-Grillet/René Magritte. **La belle captive, a novel.** Ben Stoltzfus, trad. y ed. Berkeley: University of California Press, 1995. 161-213.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. "La belleza: Historia de una categoría". **Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.** Madrid: Editorial Tecnos, 1996. 185-230.
- Thibaudet, Albert. **Gustave Flaubert (1821-1880). Sa vie, ses romans, son style.** Paris: Librairie Plon, 1922.
- Tierno Galván, Enrique. **Del espectáculo a la trivialización.** Madrid: Taurus, 1961.
- Todorov, Tzvetan. **The Poetics of Prose.** Trad. Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1977.
- Tsuchiya, Akiko. **Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Pérez Galdós.** Columbia: University of Missouri Press, 1990.

_____. "'Las Micaelas por fuera y por dentro': Discipline and Resistance in **Fortunata y Jacinta**." **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993**. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 56-71.

_____. "The construction of the Female Body in Galdós' *La de Bringas*." **Romance Quarterly** Vol. 40. Núm. 1 (dic. 1993): 35-47.

_____. "Tarascas, amazonas y mujeres endemoniadas: representaciones de la marginalidad femenina en **Nazarín**." **Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas** Vol. 48. No. 561 (sept. 1993): 17-21.

Ullman, Stephen. "Reported Speech and Internal Monologue in *Flaubert*". **Style in the French Novel**. Oxford: Oxford University Press, 1964. 94-120

Unamuno, Miguel de. **Obras Completas**. Tomo III. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1966.

Urey, Diane. **Galdós and the Irony of Language**. London: Cambridge University Press, 1982.

Valdés, Mario J. "The Real and Realism in the Novels of Benito Pérez Galdós," **Hispanófila** Vol. LXI (1977): 23-37.

Valis, Noel. "La autoridad en Galdós." **Insula: Revista de Ciencias y Letras Humanas** Vol. 48. Núm. 561 (sept. 1993): 27-28.

_____. "Romanticism, Realism and the Presence of the Word." **Media, Consciousness, and Culture: Explorations of**

Walter Ong's Thought. Groenbeck et als., ed. Newbury Park: Sage, 1991. 90-102.

_____. "Invención, simulacro y violencia en Tristana." **A**

Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 111-125.

Verlaine, Paul. **Poesía completa. Edición bilingüe**. Tomo I. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1981.

Vernon, Kathleen M. "Chismografía en las novelas de Galdós: **La incógnita y Realidad**." **La Torre** (NE), 3, Núm. 10 (1989) 205-219.

Vilarós, Teresa M.. **Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad: lectura parcial de Fortunata y Jacinta**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A. , 1995.

Watt, Ian. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Berkeley: University of California Press, 1971.

Watzawick, Paul y Peter, Krieg, comps. **El ojo del observador: Contribuciones al constructivismo**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.

Whiston, James. "The Interplay between Author and Narrator in **Lo prohibido**." **A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993**. Willem, ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993. 41-55.

White, Hayden, "Historicism, History, and the Figurative Imagination" y "The Fictions of Factual Representation". **Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

- Willem, Linda M. "The Narrative Voice Presentation of Rosalía de Bringas in Two Galdosian Novels". **Crítica Hispánica**, Vol. 12, Núms. 1-2 (1990): 75-87.
- Wright, Chad. "'La eterna mascarada hispanomatritense': Clothing and Society in **Tormento**". **Anales Galdosianos**, 20 (1985) 25-37.
- Wright, Chad. "Fortunata Under Construction: A Study of 'Las Micaelas por fuera' and 'Las Micaelas por dentro'." **Romance Languages Annual** Vol. 4. (1992): 649-655.
- _____. "'Un millón de ojos'": visión, vigilancia y encierro en **Doña Perfecta**". **Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta**. Madrid: Editorial Castalia, 1994. 151-156.
- Zambrano, María. **La confesión: un género literario**. Madrid: Siruela, 1995.
- Zavala, Lauro. "La novela realista como género autoparódico". **La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana**. 84 (oct. 1992) 198-205.
- Zéraffa, Michel. **Roman et société**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- Zola, Emile. "La novela experimental". **El naturalismo**. Laureano Bonet, ed. Jaume Fuster, trad. Barcelona: Ediciones Península, 1972. 29-69
- Zumthor, Paul. "The Impossible Closure of the Oral Text." **Yale French Studies**, 67 (1984).