

GALDÓS Y SU NARRATIVA: LA POLIFONÍA TEXTUAL COMO MECANISMO CONFIGURADOR DE LAS VOCES AJENAS

Cristina Jiménez Gómez

Universidad de Córdoba

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Galdós.
Novela polifónica.
Dialogismo.
Bajtín.
Sujetos periféricos.

El objeto de este trabajo es analizar la polifonía textual bajtiniana en algunas de las Novelas españolas contemporáneas de Benito Pérez Galdós a través de unas características narratológicas comunes que articulan el discurso literario galdosiano. El escritor nos ha dejado un legado de innovaciones literarias, ideas y valores que siguen más vigentes que nunca en pleno siglo XXI. Su narrativa explora las voces ajenas de los sujetos periféricos, como la mujer y los locos, que tradicionalmente han sido silenciados por los discursos artísticos, filosóficos, religiosos y políticos.

ABSTRACT

KEYWORDS

Galdós.
Polyphonic novel.
Dialogism.
Bakhtin.
Peripheral subjects.

The purpose of this paper is to analyze the bakhtinian textual poliphony in some of Benito Pérez Galdós's Contemporary Spanish Novels through a common narratological characteristics that articulate the Galdosian literary discourse. The writer, has left us a legacy of literary innovations, ideas and values that remain more current than ever in the 21st century. His narrative explores the foreign voices of peripheral subjects, such as women and the mad ones, who have traditionally been silenced by artistic, philosophical, religious, and political discourses.

1. INTRODUCCIÓN

Existe un consenso casi unánime en afirmar que Benito Pérez Galdós (1843-1920), novelista, dramaturgo, traductor, pintor, cronista, y político español, es el autor más importante en lengua española después de Cervantes. En este año 2020, centenario del fallecimiento del autor canario, escritores y estudiosos reivindican su figura y ponen en valor, entre otros géneros, su narrativa dotada de gran expresividad, ironía y hondura psicológica. En este sentido, la escritora y catedrática de lengua española y literatura Milagros Pierna (28 de

enero de 2020), con motivo de una entrevista concedida acerca de Galdós y su centenario, lo califica como el ejemplo de «novelista total» y el que, después de Cervantes, mejor ha captado el mundo y la realidad. Precisamente, como explica Marisa Sotelo Vázquez (2020), no conviene olvidar la raíz cervantina del arte galdosiano en la configuración de personajes complejos, especialmente los femeninos, y el uso de determinados procedimientos y estrategias narrativas como el estilo indirecto libre, el monólogo interior y el multiperspectivismo o la novela dialogada que, posteriormente, fueron desarrollados por autores del siglo XX como Delibes y Eduardo Mendoza. Sin duda el autor canario destaca, especialmente en su narrativa, por hacer hablar a personajes de acuerdo a sus creencias existenciales, personalidades, sexo, estatus social y variedades lingüísticas diatópicas.

Galdós, apodado «el Garbancero»¹ por Valle-Inclán en sus *Luces de bohemia* (1924), convierte a la clase burguesa española, con sus ideales, costumbres, vicios y virtudes, en la fuente inagotable de su novela, tal como explica en su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897, «La sociedad presente como materia novelable»:

Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción².

La predilección de Galdós por lo corriente y lo cotidiano, pero también por la complejidad en sus personajes, contradictorios y discrepantes de la norma socialdecimonónica, nos permite acceder a un orbe novelístico plural y diverso de perspectivas, voces y sujetos, lo que se vincula con el compromiso literario y político del autor. La defensa de la República, el

¹ El garbanzo, en sus diversas presentaciones regionales como el puchero o el cocido, no solo era el condumio que sustentaba diariamente desde al pobre hasta al burgués madrileño en el orbe novelesco galdosiano, sino que también se utiliza magistralmente como elemento descriptor del personaje y la realidad decimonónica. En este sentido, el historiador y catedrático Francisco Cánovas en su obra *Benito Pérez Galdós: Vida, obra y compromiso* (2019) explica que el apodo de «el Garbancero», aludido por primera vez por Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, pretendía señalar sarcásticamente quizá no solo el carácter alimenticio del mundo galdosiano, sino sobre todo cierta planicie estética de su escritura. Esta tesis cobra sentido si tenemos en cuenta que en 1912 Galdós fue elegido director del Teatro Español, donde fue rechazaba una de las *Comedias bárbaras* de Valle, *El Embrujado*, la cual fue enviada por el autor para ser representada.

² PÉREZ GALDÓS, 1897: 8.

laicismo, la Institución Libre de Enseñanza y la democracia canjearon al escritor canario muchos enemigos entre las filas conservadoras que frustraron su Premio Nobel de Literatura en 1912. Es indudable que su activismo político como diputado a Cortes, primero con el Partido Liberal y después con la Conjunción Republicano-Socialista de la cual fue líder en las elecciones generales de 1910, se va a manifestar también en su escritura y unos personajes a los que el autor se acerca con un interés descriptivo y minucioso que se iguala a la del sociólogo y el historiador. Con una mirada escrutadora y a partir del multiperspectivismo, Galdós descubre y subvierte las relaciones de poder que restringen y limitan a sujetos como la mujer, los locos, los discapacitados, los pícaros y sujetos de otras religiones y etnias como los judíos y los árabes. Estos últimos aparecen sus *Episodios Nacionales* y en las novelas contemporáneas *Gloria* (1876), *Misericordia* (1897) y *Nazarín* (1907).



Retrato Benito Pérez Galdós (s/f). EFE. Archivo

Esta característica literaria-ideológica del autor ha sido resaltada recientemente por diversos críticos como la profesora de la Universidad de Washington Akiko Tsuchiya. En una entrevista concedida al periódico *La provincia* en 2017 afirmó que el escritor «poseía una conciencia feminista» y «tenía una empatía especial hacia los sujetos periféricos» como los discapacitados, los de otras etnias y, en general, todos aquellos que se encontraban en los márgenes de la sociedad. En relación a la figura de la mujer en la novela de Galdós, no podemos obviar la influencia de la inmensurable Emilia Pardo Bazán con la que mantuvo una relación afectiva e intelectual

como han desvelado sus epístolas. En este sentido, algunos críticos como Cánovas Sánchez (2020) prefieren hablar más correctamente del escritor como un «protofeminista» debido a que se anticipó en el siglo XIX al concepto moderno de feminismo en su obra:

Es el primer escritor moderno que sitúa a las mujeres en el centro de su narrativa. Los grandes protagonistas de sus novelas son mujeres, no hombres: Fortunata, Isidora, Marianela, Tristana, Benina... Y él pensaba que la regeneración ciudadana y democrática de España pasaba por que la mujer se empoderase y ocupara un papel central en la vida pública. Galdós fue un protofeminista, de alguna manera (Entrevista, 4 de enero de 2020).

En la actualidad, las ideas y valores que Galdós exploró en sus textos tienen plena vigencia en nuestra sociedad. La democracia, la justicia, la tolerancia, el laicismo, la libertad y emancipación de la mujer, la crítica de la corrupción y la defensa de los más desfavorecidos como los pobres, inmigrantes y discapacitados continúan siendo hoy temas indiscutibles para construir una sociedad más digna.

2. ESTRUCTURA POLIFÓNICA, DIALÓGICA Y RECURRENTE EN ALGUNAS NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS

El escritor hace emerger a los sujetos excluidos y periféricos en su obra gracias a una escritura circular, dialógica y polifónica que remite a la teoría desarrollada por Mijaíl Bajtín en sus obras *Teoría y Estética de la novela* (1975) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979). La teoría bajtiniana plantea el «dialogismo» del discurso o discurso dialógico que define a la «novela polifónica» a partir de la interacción de múltiples voces (autor, narrador, personajes), conciencias, puntos de vista, credos existenciales, registros lingüísticos y géneros literarios. Bajtín analiza la obra de Dostoievski y determina que el escritor ruso es el creador de un nuevo tipo de novela —la novela polifónica— absolutamente revolucionaria y que rompe con lo que él denominaba la novela monológica³, encargada de reproducir únicamente la voz y la conciencia del autor. Así pues, el centro de aten-

³ Bajtín (2003: 24 y 1989: 141, 150-151) señala que el procedimiento monológico es típico de la novela romántica porque en esa se hace una transición directa de la visión del mundo del autor al *pathos* vital de los personajes y se regresa de nuevo a la conclusión monológica del autor. Predomina la palabra directa del autor, que no se mediatiza con ninguna refracción del entorno verbal ajeno. Asimismo, el teórico ruso pone de ejemplo el relato épico para diferenciar entre el héroe novelesco y el épico en tanto que el primero no solo actúa, sino que también habla a diferencia del héroe épico que, si bien puede pronunciar largos discursos, no posee una ideología especial. Su palabra no está evidenciada en el plano ideológico, solo formalmente en la composición y argumento, y se une a la palabra del autor.

ción se pone en un nuevo tipo de novela capaz de ofrecer una representación multidimensional del mundo humano donde el personaje es percibido como sujeto y no como objeto de la visión artística del autor. Bajtín (2003: 15) lo explica así:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible.

Para el teórico ruso, las obras de Dostoievski presentan una gran variedad y multiplicidad de discursos que no solo tienen que ver con la palabra y las variedades sociolingüísticas de los personajes, sino también con la intercalación de diversas formas discursivas como la narración y el diálogo y de géneros, tanto literarios (piezas líricas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.). Por eso la narrativa de Dostoievski es un ejemplo de plurilingüismo y discurso dialogizado, características de la novela polifónica. En el ámbito hispánico, Bajtín menciona a *El Quijote* donde el dialogismo, manifestado en la interacción de distintas voces, conciencias, ideologías y discursos, implica una ruptura y subversión de las jerarquías lingüísticas, literarias, socioculturales y políticas. En esta novela los personajes, como Sancho y don Quijote, están en posesión de la palabra y se convierten en sujetos de su propio discurso de modo que Cervantes «profundiza en el punto de vista ajeno, lo que demuestra una actitud dialógica hacia la conciencia ajena, hacia el punto de vista del otro» (Bajtín, 2003: 106). En cambio, según el teórico ruso, ciertos géneros literarios de la tradición europea —épica, tragedia, novela romántica, novela realista burguesa (Tolstoi)— se corresponden con los discursos monológicos (homófonos) porque solo incluyen una voz, la del autor, expresada textualmente través del narrador.

En este marco teórico, Alicia Gil Andreu (1989: 14-15) defiende la concepción dialógica de los discursos de la narrativa galdosiana, pese a la tradicional postura de la crítica de concebirlas como monológicas debido a la tendencia errónea⁴ de circunscribir el realismo literario de Galdós a la mera mimesis extratextual. En este sentido, críticos importantes como Peter Bly, Ricardo Gullón, John Kronik y Harriet Turner han estudiado

⁴ Francisco Caudet (2001: 73-90) habla de «falacia mimética» en cuanto al realismo galdosiano entendido como una copia fidedigna de la realidad existente extratextual.

que el elemento de la imaginación está fuertemente arraigado en el orbe novelesco del escritor puesto que su escritura representa la simbiosis perfecta de la locura y la razón, la fantasía y la realidad. Como afirma Ricardo Gullón (1973: 188), Galdós, «al estudiar cómo operan sueños, alucinaciones, imaginaciones, insomnios y delirios sobre los comportamientos y sucesos de la creación ficticia, dio a la novela decimonónica el espesor y la densidad que no alcanzaron los realistas a flor de piel». Se da entrada, así, a voces complementarias, contradictorias y discrepantes que dialogan y reaparecen de forma continua en los textos, especialmente a través de personajes femeninos como Fortunata, Jacinta, Isidora Rufete, Rosalía de Bringas, las hermanas Amparo y Refugio o Tristana y de personajes locos, maniáticos y obsesivos como Ido del Sagrario, Tomás Rufete o el farmacéutico idealista Maximiliano Rubín. Todos tienen en común la imposibilidad de adaptarse al medio en el que viven y desarrollar el papel que se les pide en la sociedad burguesa decimonónica.

No obstante, la estructura polifónica no viene dada únicamente por la multiplicidad de voces y conciencias en la ficción, sino también por el diálogo entre los textos, conectados por la presencia de personajes recurrentes y que se transforman en varias novelas, y la intercalación de otros géneros literarios como la epístola, la picaresca y la novela de folletín. El *feuilleton* —«hoja» o «cuadernillo de hojas»— nació con el romanticismo francés y, en un principio, constituía una sección concreta de los periódicos donde aparecían fragmentariamente ensayos, relatos de viajes, memorias y crítica de libros. A lo largo de la centuria decimonónica ganará impulso sobre todo con la novela por entregas, publicada fragmentariamente en los periódicos y caracterizada por las intrigas amorosas, el tono patético, el fin didáctico o moralizante y la simplicidad psicológica y maniquea de los tipos literarios. En este contexto Galdós incorpora y parodia los mecanismos folletinescos tanto en la estructura narrativa de su novela «por entregas» o «novelas integradas»⁵ (Escobar Bonilla, 2000: 25), dada por la recurrencia y evolución de personajes como Rosalía de Bringas en *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884), como en el contenido de la misma a través de la transgresión de tópicos como la honrada y pobre huérfana que se casa con un hombre rico. Vemos, pues, que el discurso galdosiano es el resulta-

⁵ Además de las influencias cervantinas y la metaficcionalidad a través de personajes como Ido del Sagrario, el loco escritor de folletines cuya ficción se confunde con la realidad de las dos hermanas huérfanas Amparo y Refugio en *Tormento*, se destacan otras estrategias narrativas en la obra galdosiana en general y en las *Novelas españolas contemporáneas* en particular. Estas dan cuenta de una estructura orgánica y cohesionada en tanto que la recurrencia de personajes, que evolucionan a la luz de los hechos en diferentes novelas, permite hablar de novelas integradas en ciclos de dos, tres o cuatro obras unidas entre sí por nexos de diversa naturaleza.

do de la coexistencia y confrontación dialógica de varios géneros, textos y voces como explica Gil Andreu (1989:22) en relación a *Tormento*:

Tormento nace de la confrontación de varios textos. Entre estos se encuentran el texto de Larra: la crítica social; el de Quevedo: la sátira acerba; el folletín: el sentimiento y la «imaginación»; el costumbrismo y el periodismo. Son las voces del texto folletinesco, sin embargo, las que amalgamándose y repitiéndose dentro del texto central, se cotejan directamente con las voces del texto realista de la novela. El injerto del folletín hace posible un nuevo texto donde no existe un elemento jerarquizante o centralizador. Lo que sí existe es una red de asociaciones del lenguaje, de voces textuales, yuxtapuestas una al lado de la otra.

En esta novela se produce la transgresión de los mecanismos temáticos y formales folletinescos como la exaltación de valores como la virtud femenina, la familia, el matrimonio, la maternidad y el esfuerzo personal; la tipología plana y estereotipada de los personajes literarios; y la voz centralizadora del narrador, extremadamente intervencionista y que se relaciona con el periodismo del momento (Frau, 2018: 271). La intervención directa del autor-narrador a partir de digresiones didácticas y morales y aforismos en el folletín explicita un discurso aleccionador, unívoco-patriarcal y autorizado, que oculta y silencia la voz ajena proveniente de otros discursos distintos al del autor-narrador. En este caso, como explica Bajtín (1989:119), el narrador recrea la palabra directa (didáctico-moral) del autor.

En cambio, la estructura narrativa en las novelas de Galdós nos ofrece unos personajes, especialmente los femeninos, que no solo son objetos del discurso creado por su autor, sino sobre todo sujetas de su propio discurso y ajeno al de aquel. De este modo la huella y superación de la novela de folletín en *Tormento* es indudable como demuestra Vázquez Fernández (2009: 277-287). Por todo ello, la narrativa galdosiana, fundamentada en una escritura circular y repetitiva, no solo es el resultado de la perenne confrontación dialógica dentro de la ficción a través de la diversidad psicológica, ideológica, lingüística y social de los personajes, sino también fuera de ella donde los textos del escritor se confrontan y se ponen en relación con otros textos y géneros. En este sentido, Gil Andreu (1982: 55-60), en su estudio sobre *Tormento*, remite también al concepto de intertextualidad de Kristeva,⁶ derivado del concepto bajtiniano de dialogismo.

⁶ La teórica, de origen búlgaro, acuña el término en su capítulo «La palabra, el diálogo y la novela» dentro de su volumen *Semiótica 1* (1978), a partir de los textos teóricos del lingüista soviético Bajtín. La noción de intertextualidad será reformulado después y de forma más restringida por los estructuralistas franceses, especialmente por Gérard Ge-

En general, la palabra de las protagonistas galdosianas no se agota en su función caracterológica y pragmático-argumental, sino que expresa la propia conciencia y posición ideológica respecto a otras en el mundo de la ficción, lo que nos permite percibir las como auténticas sujetas de «carne y hueso». Castilla del Pino (1993: 35-42) explica que el personaje literario, en nuestro caso el galdosiano, se nos revela humano al igual que el sujeto empírico en la vida real en tanto que se caracteriza por la reflexividad y la necesidad de definirse frente a los demás a través de sus acciones, creencias y modos de comportarse en situaciones y contextos determinados en los que actúa. Precisamente el quehacer creativo del escritor canario, fundamentado en el multiperspectivismo⁷ textual, abre la posibilidad al personaje literario de hacerse objeto de sí mismo y desarrollar una conciencia autónoma que le permita crear una imagen de sí mismo.

Por ejemplo, en *Tormento* Galdós emplea un narrador omnisciente y *heterodiegético*, en términos de Gérard Genette (1989: 302-303), en tercera persona, situado fuera de la historia y conocedor absoluto de los hechos y del mundo interno de los personajes. También observamos a un narrador testigo y *homodiegético*, en primera persona del singular y situado dentro del relato puesto que es un personaje secundario que presencia la acción y personajes desde la cercanía o lejanía ofreciendo una información limitada y parcial de los mismos. Respecto a este narrador testigo, Germán Gullón (1976: 109) habla de un «narrador desmemoriado», cuyas inseguridades y ambigüedades en el momento de recordar lugares, anécdotas y rasgos de los personajes —«yo creo», «me parece», «me dijeron»— ayudan a caracterizarle como testigo. Este es un narrador sin identidad y amigo o conocido de don Francisco de Bringas y que proyecta una mirada particular y parcial de los hechos y personajes, además de que consigue involucrar también al lector como testigo con el uso de la primera persona del plural.

nette. Siguiendo la definición de Kristeva, la intertextualidad se concibe como una extensión o una manifestación de la polifonía en tanto que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto» (Kristeva, 1978:190).

⁷ Sotelo Vázquez (2013:174-182), entre otros muchos autores, ha estudiado el multiperspectivismo como uno de los recursos narratológicos más frecuentes y fecundos en las novelas galdosianas a partir de la novela *La desheredada*. La crítica analiza la multiplicidad de voces y perspectivas que, como integrantes de una novela coral y polifónica, subrayan y matizan los principales rasgos de la psicología de Isidora Rufete. Aparte de la suya propia, las distintas perspectivas que los demás personajes tienen de ella —el médico Miquis, su tía «La Sanguijuelera», el impresor amante Juan Bou o su padrino José de Relimpio— proyectan una mujer supeditada a distintos estereotipos patriarcales, situación que también viven otros personajes femeninos galdosianos como Fortunata y Jacinta.

No obstante, hay momentos en que el narrador nos acerca a la voz y la intimidad mental del personaje mediante la introducción directa a sus pensamientos y el uso de modalidades discursivas como el monólogo citado y el monólogo interior. De esta manera, durante una visita de Agustín Caballero, un «indiano» que frisaba los cincuenta años, a la casa de sus parientes los Bringas, Rosalía tiene un pensamiento que aflora durante la tertulia en la sala. Según el narrador, este pensamiento se había vuelto rutinario en ella. Cuando ve al primo con su hija en la sala, la señora, ávida de dinero y relaciones de poder, no puede evitar soñar con la hipotética boda de Agustín y su hija Isabelita, que apenas contaba con diez años de edad. Asistimos así a los pensamientos de Rosalía en estilo directo: «Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años y ponérselos a mi niña..., ¡qué boda, santo Dios, qué boda y qué partido!» (Pérez Galdós, 1970: 26).

Del mismo modo, la conciencia individual y autónoma del personaje de Amparo se expresa en ocasiones mediante el uso del monólogo citado, término introducido por Dorrit Cohn (1978: 11-17) para designar la técnica directa de reproducción literal del discurso de la conciencia del personaje, textualmente expresado por las marcas de las comillas, por parte del narrador en tercera persona. Por ejemplo, cuando se descubre la relación sacrílega pasada de Amparo alias «Tormento», pariente pobre y recogida como criada en la casa de los Bringas, con el cura Pedro Polo. En este momento su prometido Agustín Caballero va en busca de Marcelina Polo porque desea ver las pruebas del delito, las epístolas que la huérfana intercambió con el cura. Amparo está decidida a suicidarse y espera que Felipe, el criado de Agustín, le traiga una medicina de la botica para cumplir su deseo. El narrador, en tercera persona, nos pone en la situación donde la protagonista se halla en la lujosa habitación de la casa del «indiano», en la cual vivirá una vez se casaran. Allí, ella se abstrae en los tenues sonidos que salían de la caja de música donde unos pajarillos simulaban cantar; Felipe la había hecho sonar para entretener a la joven mientras iba a la botica. En este momento se intercalan los pensamientos homicidas de la huérfana acerca de lo que su prometido puede sentir cuando la encuentre muerta:

En la preocupación del suicidio no dejó de ocurrírsele la semejanza que aquella [la muerte] tenía con pasos de novela o teatro, y de este modo se enfriaba momentáneamente su entusiasmo homicida. Aborrecía la afectación. Pero, acordándose de las cartas, era tal horror a la existencia, que no deseaba sino que Felipe volviera pronto para concluir de una vez. «Cuando Agustín entre, me encontrará muerta». Esta idea le daba cierto gozo íntimo, indescifrable. Era la última ilusión que, surgiendo de la vida, iba a tener su término y florecencia en los negros reinos de la

muerte, como los cohetes que salen echando chispas de la tierra y estallan en el cielo. «¿Y qué dirá, qué pensará cuando me vea muerta?... ¿Llorará, lo sentirá, se alegrará?...»⁸.

Otra modalidad discursiva es el monólogo interior o fluir de conciencia que presenta el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje respecto al narrador. Resulta especialmente interesante el monólogo interior del «indiano» Agustín Caballero al final de la novela; se reproducen sus pensamientos de forma espontánea y tal y como brotan en su mente. Él es un hombre pragmático y que se ha hecho a sí mismo trabajando en las Américas, razón por la que elige abandonar el mundo ideal donde había configurado a Amparo como un modelo de virtudes: siempre con la cabeza baja, modesta, pura e inocente. Recordemos que, en buena parte del relato, el «indiano», si bien rechaza el clericalismo y las normas protocolarias y sociales de la sociedad española decimonónica, no aparta su mirada patriarcal cuando idealiza a su prometida. Sin embargo, con el devenir de los acontecimientos, Agustín manifiesta contradicciones en su pensamiento, que se torna transgresivo y defensor de la libertad humana al margen de unas convenciones que oprimen al individuo, especialmente a la mujer. No se casará con Amparo, sino que ambos convivirán en Burdeos al margen de los fueros del matrimonio:

¿No reparas, tonto, que estás haciendo todo lo contrario que de lo que pensaste al inaugurar tu vida europea? Créate, hombre sin mundo, en tu contradicción horrible, y no la llares desafuero, sino ley; porque la vida te la impone, y no hacemos nosotros la vida, sino la vida quien nos hace... Y a ti, ¿qué te importa *el qué dirán* de que has sido esclavo? Te criaste en la Anarquía, y a ella, por sino fatal, tienes que volver. [...] ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades, la Religión, ni nada de eso? Quisiste ser el más ordenado de los ciudadanos, y fue todo mentira. Quisiste ser ortodoxo: mentira también, porque no tienes fe. Quisiste tener por esposa a la misma virtud; mentira, mentira, mentira⁹.

En este caso la presencia del narrador se difumina en la novela galdosiana a través de la palabra directa del personaje y la adopción de los puntos de vista de varios personajes. Esto último es lo que Gérard Genette (1989: 245) llamó «focalización interna variable» en su obra *Figuras III* (1972) y, unos años antes, Norman Friedman (1955: 1176-1177) denominó «omnisciencia selectiva múltiple». Anteriormente aparecía la noción de personaje «reflector» o «conciencia central» de Henry James en el prólogo a su novela *The Portrait of a Lady*, publicada originalmente de

⁸ PÉREZ GALDÓS, 1970: 110.

⁹ PÉREZ GALDÓS, 1970: 122.

forma seriada en varias revistas entre 1880 y 1881, a partir de la metáfora en la que considera que la «casa de ficción» no tiene una sino múltiples ventanas, de distintos formatos y tamaños, abiertas sobre la escena humana. De la misma manera, unos años después, Mieke Bal (1990: 109-110) hablará de personaje «focalizador». En *Tormento* y *La de Bringas* este tipo de focalización aparece en torno a las figuras de Amparo y Rosalía de Bringas alterando los límites del texto cuando estudiamos la transición de una novela a otra, estrechamente relacionadas entre sí. José Montesinos (1968: 96) lo asemeja al procedimiento del cinematógrafo cuando varía el ángulo de la cámara, un recurso sistemático en las novelas de Galdós:

Tormento es la novela de Amparo, con Rosalía Bringas tan metida en ella, que llega a avanzar al primer término. Al retirarse Amparo de la escena, Rosalía ya la ocupa toda. [...] Se diría que el autor va consiguiendo estas novelas [*Fortunata y Jacinta*, *Tormento* y *La de Bringas*] por un procedimiento que no deja de asemejarse a ciertos logros del cinematógrafo. Todo consiste en variar el ángulo de la cámara. Todo personaje es un protagonista virtual; todo es cuestión de enfoque.

La complejidad física y psicológica y la libertad de acción en el personaje de Galdós quebranta la configuración plana y maniquea de los tipos literarios del folletín, vinculados lógicamente con el fin moralizante y didáctico del género. Si por algo destaca de forma sobresaliente el escritor canario es por la creatividad y detenimiento a la hora de configurar sus personajes en referencia a las denominadas *Novelas españolas contemporáneas*. En estas, publicadas entre 1881 y 1889, el escritor se adentra especialmente en la «materia», esto es, en el conglomerado humano de la sociedad decimonónica española:

Galdós se ha quedado solo ante la materia. La tiene toda delante de sus ojos, la domina. Su mirada todo lo observa, y los detalles se escapan de la pluma en rápida sucesión e innumerables. Seguro de sí mismo, se adentra en la materia, se hunde en ella, afianza sin miedo, explorando lo más distante y lo más impenetrable. El medio, los temperamentos, la fisiología, las taras hereditarias, todo lo busca y rebusca, todo acude obediente a su mirada imperativa. Galdós se queda solo ante la realidad, y entonces la descubre: la realidad es un misterio¹⁰.

La diversidad de narradores y técnicas de Galdós ponen en primer término la palabra del personaje, la cual se inscribe como un «ideograma» en términos bajtinianos, donde se asimila lo semiótico a lo ideológico. El hablante en la novela siempre es, en mayor o menor medida, «un ideólo-

¹⁰ CASALDUERO, 1974: 87.

go, y sus palabras siempre son ideologemas [que] ofrecen un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social» (Bajtín, 1989: 150). Algo que se acentúa en las novelas galdosianas protagonizadas por personajes femeninos como Rosalía de Bringas en la novela *La de Bringas* (1884), que sigue a *Tormento*, Isidora Rufete en *La desheredada* (1881) y Fortunata en *Fortunata y Jacinta* (1887). Entre otras, estas novelas presentan unas «marcas» que pueden ser descodificadas desde una instancia receptora feminista.

En este sentido, Alicia Redondo (2001: 191-217) se ha referido a la noción de «ginocrítica polifónica» tras analizar que, en su mayoría, los textos escritos por mujeres presentan unas «marcas de feminidad»¹¹ susceptibles de ser descodificadas por una lectora, aunque también por un varón que reconozca esta especificidad. Como postulaba la escuela de Constanza, «las significaciones de los textos literarios solo se generan en el proceso de la lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto» (Iser, 1989: 134).

Las «marcas de feminidad» se observan en unos temas y unas formas literarias específicas como las referencias al cuerpo, la sexualidad y la maternidad en la mujer ajenas al tratamiento tradicional patriarcal; la importancia del mundo íntimo y de los afectos; el uso del yo femenino como forma privilegiada de la enunciación y que se manifiesta en visiones parciales, existenciales, aleatorias y diferentes a la visión impersonal y totalizadora masculina; y una estructura narrativa no lineal sino circular, repetitiva, acumulativa, cíclica y disyuntiva que se relaciona con una imagen de la mujer fragmentaria, no definida, compleja y autorreflexiva, donde el mundo del inconsciente adquiere protagonismo. Estas marcas temáticas y formales dejan ver, en términos bajtinianos, la orientación de las autoras hacia una narrativa polifónica, capaz de asumir varios puntos de vista y perspectivas que tienen que ver su sexo y experiencias, pero también con la clase, raza, religiones, lenguas y culturas diferentes a la dominante.

En la narrativa de Galdós podemos observar las «marcas de feminidad» en el mirar el mundo a través de un yo femenino; la diversidad de los puntos de vista o el «multiperspectivismo» que muestra otras maneras de

¹¹ Hermsilla y Cepedello (2013: 255-288), siguiendo a Alicia Redondo, estudian la novela española reciente atendiendo a las «marcas de feminidad» que presentan. En este sentido la instancia de la autora como la de la receptora de los textos es importante porque exige adoptar un punto de vista desde el que se contemplan los sucesos y el mundo. Se estudia unos procedimientos literarios temáticos y formales en la «narrativa femenina» española a partir de autoras como Marina Mayoral, Maruja Torres, Rosa Montero, Lucía Etxebarria, Laura Freixas o Cristina Cerrada, entre otras.

analizar la realidad; la importancia del inconsciente a través de la imaginación, la fantasía, las alucinaciones y los trastornos mentales y obsesivos; la imagen poliédrica, cambiante y fragmentaria de la mujer; el eclecticismo a partir de la integración de diferentes estilos¹², géneros (folletín, epistolar, picaresca) e (inter)textos (de Cervantes, Shakespeare, Dickens, Dante, Dostoievski, etc.) dentro del discurso novelesco; el proceso autorreflexivo de sus protagonistas; y la heteroglosia a partir de la variedad lingüístico-social de sus personajes. Estos rasgos inscriben la novela galdosiana no solo dentro de la «narrativa femenina» que apuntábamos anteriormente, sino también dentro de una narrativa feminista al configurar unas protagonistas que adquieren unas conciencias autónomas y subversivas dentro del discurso novelesco.

En este sentido, la Rosalía patriarcal de *Tormento* ha asumido unos nuevos valores en *La de Bringas* debido al desarrollo de la sociedad de consumo. Su pasión obsesiva y patológica por comprar ropa —«pasión trapística»— por encima de sus posibilidades le lleva no solo a sisar, empeñar y endeudarse, sino también a idear su propio credo existencial basado en la libertad individual y económica femenina. Si Rosalía en *Tormento* se presentaba como una esposa sujeta al principio ahorrativo de su marido pagando siempre a «tocateja» —en efectivo, al contado y en mano—, en *La de Bringas* asistimos a una transformación de ese pasado de moderación pasando a comprar a crédito y con préstamos.

A esta complejidad en los personajes femeninos se suma el juego de perspectivas narrativas en el texto. De este modo la ambivalencia, la pluralidad y lo heterogéneo también se representa en la figura de un narrador testigo cuya presencia se difumina por momentos a través de la omnisciencia. En ocasiones, este se presenta como un buen conocedor de los antecedentes de los acontecimientos y personajes interviniendo en primera persona con sus comentarios y prejuicios, aunque otras se muestra ambiguo, olvidadizo y con un limitado conocimiento. Como Moya Jiménez (1984: 39) explica, el narrador en Galdós ha dejado de ser «ese dios distan-

¹² Rubén Benítez (1992: 262-266), además de señalar los numerosos intertextos presentes en la obra galdosiana, explica que la definición del realismo de Galdós se complica por la existencia contemporánea en sus novelas de tres estilos: el estilo dramático, donde el sentido trágico de la vida se identifica con un personaje o una acción, aparece en novelas como *El abuelo*; el estilo alegórico en novelas como *Tristana*, donde se produce la idealización de los amantes a la manera de la *Divina Comedia* de Dante, o en *Marianela*, donde las prefiguraciones dantescas y del Infierno se producen con la bajada subterránea de la protagonista lazarillo y su amo ciego a la explotación minera; y el estilo narrativo que consiste en describir el mundo tal y como es equilibrando lo dramático y lo alegórico. En Galdós se superponen de tal modo los tres estilos que a veces aparecen conjuntamente en una misma novela como en *Tristana*.

te y omnisciente que conocía hasta lo más íntimo de los personajes [y], ahora, es un personaje más con sus propias limitaciones en la observación de la realidad», lo que se vincula con la novelística moderna.

En *La de Bringas*, la presencia del narrador-testigo es constante y está representado por un personaje secundario, amigo de Francisco Bringas, al que va a visitar a las instancias palaciegas después de que aquel fuera nombrado oficial primero de la Intendencia del Real Patrimonio: «la primera vez que don Manuel Pez y yo fuimos a visitar a Bringas en su nuevo domicilio, nos perdimos» (Pérez Galdós, 1970: 130). No obstante, donde el narrador se hace más evidente es en el tono irónico de sus comentarios que habitualmente están presentes en la obra. Un ejemplo es el comentario irónico y paródico sobre el discurso religioso que realiza a través de la metáfora bíblica del mito de Adam y Eva en el capítulo IX. Se cuenta que el primo Agustín Caballero, un indiano y pícaro redimido, había sido la serpiente que corrompió y echó a su prima del Paraíso doméstico en tanto que los trajes, vestidos y entradas de teatro regalados por Caballero fueron la manzana tentadora que la señora burguesa mordió:

Aquel Bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades [...]. Los regalitos fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso la echó de aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta. Nada, nada..., cuesta trabajo creer que aquello de doña Eva sea tan remoto¹³.

La parodia y el uso de la ironía sirven a Galdós para realizar una evidente crítica social acerca de los valores de la sociedad de la apariencia y los discursos institucionales que oprimen a la mujer. No obstante, la pasión enfermiza y patológica de Rosalía por los trapos conllevará a su vez una acción liberadora y transgresora a partir de un proceso de autorreflexión previo donde la marquesa y viuda Milagros de Tellería, despilfarradora y aquejada de la misma «pasión trapística», será fundamental. Esta insta continuamente a Rosalía a comprar, desobedecer los mandatos domésticos maritales y, en palabras suyas, a salir de la «jaula del matrimonio». De esta manera, Rosalía se apropia del espacio público, accede al mercado de compra-venta, tradicionalmente acaparado por el varón, y estipula su propio sistema económico —capitalista y liberal— en aras de dejar de estar supeditada al pago restrictivo y periódico que le daba Francisco. El proceso emancipador de Rosalía se acrecentará a partir de la ceguera temporal del marido.

¹³ PÉREZ GALDÓS, 1970: 141.

El dialogismo mediante la interacción y confrontación de distintas voces, discursos e (inter)textos, como el de la picaresca (Juaristi, 1990: 277-296), consiguen hacer emerger otros sujetos invisibilizados y periféricos. A este respecto, la omnisciencia selectiva del narrador aparece para presentar el punto de vista de Rosalía y realizar, a la misma vez, una crítica social sobre la influencia del estamento eclesiástico en la vida humana a través del discurso del sermón religioso:

[...] no pudo llegar hasta donde estaba la Marquesa, que se había encaramado en el presbiterio, cerca de los curas. Pasó tiempo, mucho tiempo, durante el cual Rosalía oyó medio sermón patético, aflautado, un guisote de lugares comunes con salsa de gestos de teatro; oyó cantorios más o menos gangosos [...]. La pobre señora era un mártir de los insufribles métodos de su marido, y no podía retrasar su vuelta a la casa, porque si la comida no estaba puesta en la mesa a la hora precisa, don Francisco bufaba y decía cosas muy desagradables, como por ejemplo: «Hijita, me tienes muerto de debilidad. Otra vez avisa y comeremos solos»¹⁴.

En este fragmento hallamos una crítica al discurso religioso, a través de la oratoria del sermón, que se intercala con el discurso patriarcal de Francisco Bringas con la intención de señalar cómo ambos tradicionalmente han sido articulados para relegar a la mujer a lo doméstico. El discurso en estilo directo de Francisco Bringas se recrea en la mente de la esposa ante el posible reproche que pudiera hacerle su marido a causa de su tardanza y no haber preparado la comida. Se representa así, en términos bajtinianos, la «palabra ajena» puesto que Galdós no impone su voz, su visión de mundo en el personaje, sino que se hace eco de la diversidad de formas de concebir e interpretar el mundo que entran en diálogo, confrontándose o complementándose, en la novela.

En este contexto las voces de los personajes locos, obsesivos, neuróticos o con cualquier trastorno mental realizan generalmente una crítica social o propician la transgresión en la obra galdosiana. Si en la pasión obsesiva y enfermiza de Rosalía por los trapos subyace una crítica sobre la dependencia económica y social femenina respecto al varón, en la capacidad imaginativa de Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, hallaremos una búsqueda de su propia identidad al margen de la otorgada por el matrimonio y la maternidad. Su fuerte capacidad imaginativa distorsiona una realidad a la que no quiere adaptarse e incluso anticipa o predice las consecuencias de sus actos en el futuro. De esta manera se cuenta que su mente trocaba lo grande en colosal, lo pequeño lo hacía minúsculo y lo feo o

¹⁴ PÉREZ GALDÓS, 1970: 157.

bonito, enormemente horroroso o divino. La capacidad imaginativa de la protagonista nos descubre sus deseos y pensamientos más íntimos que se confrontan con otros puntos de vista como el de su tía Encarnación Guillén, apodada «la Sanguijuelera» y «con los pies en la tierra»; doña Laura, esposa de su padrino José Relimpio; o el médico Augusto Miquis, representante del mundo científico-positivista.

Los puntos de vista, de acuerdo a los distintos credos existenciales de los personajes, se van entretrejiendo a lo largo del relato en torno a la muchacha con unas ínfulas aristocráticas que le apartan del camino femenino normativo. De este modo se combina el narrador omnisciente y heterodiegético, que, a manera de un pequeño dios, nos da a conocer características de la fantasía de la protagonista, con la voz directa y en primera persona de Isidora y la visión subjetiva y parcial que distintos personajes tienen de ella. Por ejemplo, el litógrafo catalán Juan Bou se queja a Mariano, hermano de Isidora, de la ligereza moral, cabeza destornillada y hábitos de despilfarro de la joven: «tu hermana es una liquidadora como no se ha visto. En su corazón, lleno de apetitos, está escrito con letras de oro ¡«abajo los ricos»! Buena pieza, sí. Es un tigre para el bolsillo ajeno» (Pérez Galdós, 2000: 446). Asimismo el aristocratismo de Isidora desafiará las imágenes de esposa sumisa y doméstica que desea Miquis, la esposa de un estanquero que aconseja la tía Encarnación, la decente costurera que doña Laura pretende y la mujer erótica que prefiguran sus protectores y amantes como el timador violento Gaitica. En este contexto, las burlas e ironías respecto a las fantasías de la joven son constantes, por ejemplo su tía la llama «quimerilla» y Miquis, «marquesa» o «reina».

El origen de la fantasía de Isidora está en el loco de su padre Tomás Rufete por haber sido este, según Encarnación, el instigador de las «farsas», «cuentos» o «novelas» sobre el parentesco de su hija con la marquesa de Aransis. La huérfana se cree una dama aristócrata y se niega a ser la costurera esposa como las hijas de doña Laura o aceptar la propuesta de matrimonio de Miquis. Así pues, en la obra galdosiana, la locura funciona como una práctica contradiscursiva de los presupuestos literarios, genéricos, sociales y políticos imperantes, pues como dice Tomás Rufete «hay muchos cuerdos que son locos razonables» (Pérez Galdós, 2000: 72). En este sentido, Montero Paulson (1988: 118) incluye a Isidora dentro de los personajes quiijotes que «simbolizan y encarnan las cualidades muertas de un grotesco pasado heroico, las peligrosas ilusiones que deforman la realidad y la inercia de seres alucinados que no quieren o no pueden enfrentarse con la realidad». Como ha estudiado Rogelio Reyes (1994: 73-88), la lucidez de la locura funciona como una de las herramientas más eficaces de crítica social. El loco, desde su posición marginal y la libertad que le otorga el desvarío,

es el único sujeto capaz de expresarse al margen de las convenciones sociales y desenmascarar la realidad con una mirada crítica. En el orbe creativo galdosiano encontramos, en mayor o menor medida, personajes masculinos y femeninos con diferentes trastornos mentales y pensamientos fantasiosos, obsesivos y maniáticos que les proveen de credos existenciales propios.

En *La desheredada* Isidora experimentará un proceso de «apicarización» de forma autónoma y voluntaria a medida que se vaya demostrando la falacia de su origen nobiliario. Precisamente, en el plano formal, García Ramos (2009: 70-82) explica que la reiteración del personaje de Isidora en la obra galdosiana, técnica muy cervantina, incide en su mayor autonomía e independencia. Recordemos que el personaje aparecerá después en *Torquemada en la hoguera* (1889), donde Isidora malvive amancebada con un pintor de poca monta. El yo femenino, el personaje poliédrico, el multiperspectivismo, las recurrencias temáticas y formales y la estructura heterogénea e intertextual son técnicas inherentes a la escritura galdosiana como vemos en su magnánima obra *Fortunata y Jacinta*.

En esta novela, la variabilidad de la voz narradora permite una diversificación de los puntos de vista en el relato donde Fortunata, la «rasa», se convierte en una hoja en blanco donde la mayoría de los personajes crean su obra en función de sus creencias y maneras de analizar el mundo. Nos hallamos, pues, ante una estructura fragmentada del discurso que lleva aparejada también la imagen caleidoscópica femenina. En este sentido, Fortunata representa una de las más autónomas, variables y prolíficas de las conciencias femeninas galdosianas porque la muchacha del pueblo y amante del burgués Santa Cruz es capaz de desarrollar sus propios idearios, complementarios y contradictorios, con el devenir de sus deseos y circunstancias en el relato. Su momentánea pretensión de ser una mujer «honrada» —«la idea blanca» — a partir de su custodia en el convento de las Micaelas, requisito estipulado por doña Lupe para casarla con su sobrino Maximiliano Rubín, contrasta con su constante defensa de la ley de la naturaleza —«la pícara idea» —, fundamentada en el propio deseo y ajena a cualquier norma social. Rubén Benítez (1990:113) afirma que «la imaginación de Fortunata es también poderosa y sin correctivos: sus imágenes adquieren fuerza e independencia hasta convertirse en obsesión».

El juego cervantino de perspectivas se convierte en la seña de identidad de este relato donde asistimos a un conglomerado de voces, textos y géneros —la novela de adulterio y la novela de folletín del siglo XIX— que se entrecruzan y se interconectan creando, como resultado, la pluralidad del texto y una novela polifónica en términos bajtinianos. Estamos, pues, ante una novela de conciencias que se enredan mutuamente, todas agrupadas

en torno a Fortunata, en su mayoría masculinas y determinadas por el vicio, la locura, la demencia y el idealismo. Como es de esperar el relato, resultado de la escritura profeminista galdosiana, efectúa la emergencia de una conciencia autónoma y sorórica entre Fortunata, la que fue la amante de Santa Cruz, y Jacinta, la esposa. Así lo manifiesta la muchacha del pueblo a Ballester al final de la novela cuando está a punto de morir en la casa de la Cava de San Miguel, su lugar de origen:

Francamente, estoy admirada del cariño que le tengo ahora a la mona del Cielo, cuando en otro tiempo, solo de pensar en ella, me ponía mala. Verdad que no acababa de aborrecerla, quiere decirse que la aborrecía y me gustaba..., cosa rara, ¿verdad? Ahora seremos amigas, crea usted que seremos amigas... ¿Lo duda usted?¹⁵.

Así pues, el conglomerado de voces, conciencias, lenguajes y estilos diferentes, textos y géneros en el relato da cuenta de una estructura polifónica, dialógica, recurrente y fragmentada tanto dentro como fuera del discurso novelesco, en el plano de la escritura y lectura del mismo. Esta estructura narrativa tan propiamente galdosiana, como hemos visto, crea un discurso fragmentado y heterogéneo que impide una organización basada en jerarquías textuales, socio-culturales, lingüísticas y políticas que caracterizan, en términos bajtinianos, a la novela monológica (homófona).

3. A MODO DE CIERRE

En este trabajo hemos partido de la teoría bajtiniana y de nociones como dialogismo y novela polifónica porque se ha abordado el complejo entramado narrativo de voces, estilos, textos y géneros en algunas de las *Novelas españolas contemporáneas* de Benito Pérez Galdós. En las novelas seleccionadas hemos constatado la diversidad de los puntos de vista desde los cuales se relatan y se contemplan los hechos de la ficción en función de los distintos credos existenciales, ideologías, sexo, clase social y experiencias de los personajes. Las criaturas novelescas galdosianas se nos revelan así distintas, poderosas, contradictorias y complejas, las cuales, siguiendo la Estética de la Recepción, debemos «completar» en el proceso de nuestra lectura. No está de más recordar que la novela por entregas, incorporada y parodiada por Galdós en su narrativa, introduce una técnica de fragmentación que nos predispone cognitivamente a participar en la configuración unos personajes literarios también fragmentarios, caleidoscópicos o poliédricos como ha señalado la crítica.

¹⁵ PÉREZ GALDÓS, 1970: 966.

Serán especialmente la mujer, los locos o con diversos trastornos mentales y los discapacitados los personajes a los que Galdós preste mayor atención en su narrativa en aras de visibilizar a aquellas otras voces que, tradicionalmente, han sido relegadas a la periferia o los márgenes de la sociedad. En torno a ellas el escritor canario construye una novela polifónica en base a una serie de técnicas narrativas relacionadas con la enunciación de un yo femenino, la diversidad de los puntos de vista, la exploración del mundo del inconsciente, la heteroglosia, el eclecticismo e intercalación de distintos discursos, textos y géneros literarios y la escritura recurrente y circular. Todo ello se transluce en unos textos contradiscursivos de la tradición literaria y el discurso unívoco, oficial y patriarcal decimonónico, de ahí que la crítica se haya referido a Galdós como un *protofeminista* y que deja oír a los sujetos periféricos en su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijaíl: *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazacarra. Madrid: Taurus, 1989.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENÍTEZ, Rubén: *La literatura española en las obras de Galdós: (función y sentido de la intertextualidad)*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1992.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco: *Benito Pérez Galdós: Vida, obra y compromiso*. Madrid: Alianza, 2019.
- _____. «Galdós fue un profeminista», *infolibre*. Entrevista de Clara Morales, 4 de enero de 2020. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2020/01/04/francisco_canovas_sanchez_galdos_fue_protodefeminista_102499_1026.html
- CASALDUERO, Joaquín: *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: «La construcción del personaje». En Mayoral, M. (coord.), *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 35-42.
- CAUDET ROCA, Francisco: «La falacia mimética en las *Novelas contemporáneas* de Galdós». En Aubert, P. (dir.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001, pp. 73-90.
- COHN, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- ESCOBAR BONILLA, M.^a del Prado: *Galdós o el arte de narrar*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- FRAU, Juan: *Poética del folletín. La fórmula del relato inacabable*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

- FRIEDMAN, Norman: «Point of view in fiction. The development of a critical concept», *PMLA*, vol. 70 (1955), nº. 5, pp. 1160-1184.
- GARCÍA RAMOS, Antonio: «Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: el caso de Isidora Rufete», *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 6 (2009), pp. 70-82
- GENETTE, Genette: *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- GIL ANDREU, Alicia: «El folletín como intertexto en *Tormento*» en *Anales Galdosianos*, 17 (1982), pp. 55-60.
- _____. *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1989.
- GULLÓN, Germán: «Tres narradores en busca de un lector». En Gullón, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*. Barcelona: Taurus, 1976, pp. 107-115.
- GULLÓN, Ricardo: *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1973.
- HERMOSILLA, M.^a Ángeles y CEPDELLO, M.^a Paz: «Narrativa de mujeres y punto de vista: la novela española reciente», *Sociocriticism*, vol. 28 (2013), nº. 1-2, pp. 255-288.
- ISER, Wolfgang: «La estructura apelativa de los textos». En Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148.
- JUARISTI, Jon: «Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38 (1990), nº 1, pp. 277-296.
- KRISTEVA, Julia: «La palabra, el diálogo y la novela». En Ríos, J. (dir.), *Semiótica 1*, traducción de José Martín Arancibia. Fundamentos: Madrid, 1978, pp. 187-225.
- MONTERO PAULSON, Daria: *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Barcelona: Pliegos, 1988.
- MONTESINOS, José F.: *Galdós II*. Madrid: Castalia, 1968.
- MOYA JIMÉNEZ, Virgilio: «Algunos aspectos estructurales en relación con el narrador en *La de Bringas*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 3 (1984), pp. 39-46.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: «La sociedad presente como materia novelable», *Discursos leídos ante la Real Academia Española del Sr. D. Benito Pérez Galdós*. Madrid: Est. tipográfico de viuda e hijos de Tello, 1897, pp. 5-49.
- _____. *Novelas (Serie Contemporánea)*, edición de Federico C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1970.
- _____. *La desheredada*, ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2000.
- PIERNA, Milagros: «Galdós, tras Cervantes, es el que mejor ha captado el mundo», *Diario de Ibiza*. Entrevista de Maite Alvite, 28 de enero de 2020.

Recuperado de <https://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2020/01/28/galdos-cervantes-mejor-captado-mundo/1118883.html>

REDONDO GOICOECHEA, Alicia: «Ginocrítica polifónica», *Contexto*, vol. 5 (2001), nº 7, pp. 191-217.

REYES CANO, Rogelio: «Locura literaria y crítica social: los sermones de Amaro Rodríguez en la Sevilla del siglo XVII». En De la Fuente Lombo, M. (coord.), *Etnoliteratura: un nuevo método de análisis en Antropología*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1994, pp. 73-88.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa: «El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*». En *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 174-182.

_____ «Breves reflexiones sobre la actualidad de Benito Pérez Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 838 (2020). Recuperado de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/breves-reflexiones-sobre-la-actualidad-de-benito-perez-galdos>

TSUCHIYA, Akiko: «Galdós tenía empatía especial hacia los sujetos periféricos», *La Provincia. Diario de las Palmas*, 20 de junio de 2017. Recuperado de <https://www.laprovincia.es/cultura/2017/06/20/tsuchiya-galdos-tenia-empatia-especial/951506.html>

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel: «Tormento de Pérez Galdós, huella y superación de la novela folletín». En *Actas del noveno congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, 2009, pp. 277-287.

