

El vacío informativo en los mundos ficcionales de Galdós

Una experimentación moderna y vital

Donatella Siviero

Università degli Studi di Messina, Italia

Abstract This paper will examine the use of missing information in some novels by Benito Pérez Galdós: the trilogy *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*. Galdós' plots are built on allusions and withheld information, and revealed by different narrative voices; they require an active participation on the part of the reader, who must put together different blocks of information as though they were tesseras in a mosaic. This missing information leads to subjective textual lacunas, that is, they are deliberately interlocutory and relational, in order to lead the reader to a continual collaboration and to make him/her create logical connections between the text's different perspectives. The use of this reticence strategy creates an almost metafictional relationship between Galdós' works and the reader, a bond that is surprisingly modern with respect to the latter's horizons of expectation.

Keywords Galdós' novels. Rhetorical techniques. Textual lacunas. Reticence. Aposiopesis. Paralipsis.

Sumario 1 Introducción. – 2 La modernidad del pensamiento galdosiano. – 3 De la teoría a la práctica: los vacíos informativos. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted	2019-01-31
Accepted	2018-04-01
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Siviero, Donatella (2019). «Decir callando: el vacío informativo en los mundos ficcionales de Benito Pérez Galdós». *Rassegna iberistica*, 42(111), 27-46.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/002

1 Introducción

En su «Chronique espagnole», publicada en la sección «Littérature et beaux-arts» de la revista *L'Humanité nouvelle* el 10 de agosto de 1899, un joven Pío Baroja trazaba un rápido bosquejo del panorama literario español de la época y señalaba que «sont les vieux qui travaillent, tandis que les jeunes ne font que discurrir dans les brasseries» (Baroja 1899, 265). Y, entre los ‘viejos’ que trabajaban en serio, afirmaba que «le seul véritablement grand et ouvert» era Benito Pérez Galdós, el único que había sido capaz de «donner una impulsion à la littérature espagnole en la dirigeant vers les nouveaux principes» (265-6). No podemos contar a Baroja entre los grandes admiradores de Galdós,¹ razón por la cual es llamativo que le atribuyera el mérito de ser el novelista ‘viejo’ más moderno y experimental de la generación anterior a la suya y que, llevado por dicha convicción, emplease términos tan positivos para referirse a él en una revista francesa. Un reconocimiento sin duda significativo, máxime teniendo en cuenta que iba dirigido a los lectores de un país donde la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX había experimentado unos giros innovadores decisivos y con el que, dicho sea de paso, la España literaria de la época había contraído una importante deuda al adoptar el controvertido modelo del naturalismo.

Si la radicalización del realismo que llevó a cabo Zola no fue un proceso indoloro en su país de origen (Oleza Simón 1995),² en la católica España la nueva fórmula, a la que también miraría Galdós, tuvo que enfrentarse además a un contexto sociocultural mucho menos liberal que el francés, decididamente hostil a los postulados laicos y deterministas en que se basaba el naturalismo. Como es sabido, la nueva novela de matriz zoliana partía de un enfoque científico y experimental, incitaba a separar razón y fe y analizaba abiertamente distintos vicios y aspectos escabrosos de la *bête humaine*, como los pertenecientes al ámbito fisiológico y sexual. Por todo ello, la Iglesia se puso en guardia y consideró la variante naturalista del género un auténtico peligro social; de hecho, la prensa y los escritores del frente católico llegaron a lanzar anatemas contra Zola y sus adeptos. Pedro Antonio de Alarcón, por ejemplo, en su discurso de respuesta al ingreso de Alejandro Pidal y Mon en la Real Academia Española,

1 Tanto es así que en el mismo artículo Baroja también declara que «bien que Galdós soit un grand écrivain on ne saurait lui pardonner d'écrire ses épisodes à la légère, sans visiter les lieux où se passe l'action de ses romans et suppléant par son talent à l'absence d'observation et d'étude» (1899, 266).

2 Baste recordar el polémico «Manifeste des Cinq», publicado en *Le Figaro* el 18 de agosto de 1887 y probablemente inspirado por Edmond de Goncourt, que fue una suerte de invectiva contra Zola y su novela *La Terre*.

pronunciado el 19 de abril de 1883, arremetió contra la «triste escuela» naturalista definiéndola como «no precisamente mano negra pero sí mano sucia literaria» (Alarcón 1883, 112).

Paradójicamente, esa resistencia férrea del mundo literario católico a la «triste escuela» no impidió que en España surgiera una pequeña corriente extremista: el naturalismo radical. Así, entre los años ochenta y noventa del siglo XIX, un grupo reducido de escritores heterodoxos, ateos y anticlericales aportó una producción novelística caracterizada, al menos en cuanto a intenciones se refiere, por una adhesión total a los postulados zolianos y una fuerte carga provocadora y de denuncia social (Fernández 1995, 2005). Más ponderada fue la actitud de otros muchos escritores, que se marcaron el difícil objetivo de intentar recodificar el naturalismo con el fin de conciliar tradición y modernidad, así como de narrativizar determinados aspectos de la realidad sin llegar a suscitar demasiado escándalo. De ahí brotó una acalorada *querelle* teórica sobre la conveniencia o inconveniencia de adoptar el modelo zoliano entre tres grupos: los católicos intransigentes, los católicos moderados real-naturalistas y los naturalistas radicales (Siviero 2016, 209-14). La cuestión, que pasaría a la historia como 'palpitante' gracias al inspirado calificativo de Emilia Pardo Bazán, se prolongó casi una década y, si bien en algunos momentos «careció de rigor intelectual y pecó de excesivamente retórica» (Bonet 1999, 84), lo cierto es que propició la difusión de las nuevas ideas acerca de la novela. Con razón en 1902 la escritora coruñesa reivindicaba la importancia de los artículos que había ido publicando entre 1883 y 1884 en *La Época* - luego reunidos en el volumen cuyo título sería precisamente *La cuestión palpitante* - al afirmar que «A mi iniciativa se debió que el naturalismo fuese discutido, no tan lánguidamente ni tan desde afuera como aquí suelen discutirse las novedades literarias» (Pardo Bazán 1902, 278).³ Y unos años más tarde, una vez aplacada la polémica, doña Emilia anotaría además que en España «por los años en que el naturalismo se discutió acaloradamente llovieron y granizaron críticos libres, de levita, de chaqueta, uniforme y sotana» (1911, 294), estigmatizando así el hecho de que también se hubieran pronunciado sobre la cuestión algunos incompetentes movidos por prejuicios ideológicos y estéticos, lo cual no había hecho más que levantar una gran polvareda.

Las aristas del debate ilustran lo complejo que resultó incorporar los estímulos novedosos procedentes de Francia a la praxis de la novela española: generaron controversia tanto los fundamentos doctrinales

³ Se trata del breve ensayo «Emilio Zola», dedicado al escritor y a su estética con ocasión de la muerte del escritor, que doña Emilia publicó en dos entregas (noviembre y diciembre de 1902) en *La Lectura*.

y los temas como las estrategias narrativas del naturalismo. Una de las principales objeciones a la nueva modalidad novelística, tanto en la teoría como en la práctica, fue el carácter marcadamente descriptivo de las obras francesas. Para los católicos, ello suponía un error grave; en cambio, según los naturalistas radicales, era necesario adoptar por completo dicha característica; por último, en opinión de los real-naturalistas, no había que insistir demasiado en los detalles, sobre todo si éstos pertenecían a esferas de la realidad que resultaban indecorosas, de modo que trataron de conciliar en sus novelas la teoría naturalista de decirlo todo con una serie de límites dictados por las convenciones sociales propias de su ambiente. Y, para la sociedad puritana e hipócrita de aquel entonces, el umbral de tolerancia era particularmente bajo en lo referido a temas como el deseo y los impulsos sexuales. La modalidad naturalista requería una observación minuciosa de la realidad y la reproducción verbal de pormenores a veces brutales, audaces y embarazosos, algo que, inevitablemente, habría colocado a los narradores españoles en situaciones incómodas, en el lado de lo prohibido. Por eso, tal como teorizaría Emilia Pardo Bazán, el objetivo debía ser escribir «sin sacrificar la realidad» y al mismo tiempo «sin desplegar inútil lujo de crueldades y horrores» (Pardo Bazán [1884] 1989, 382).⁴ En definitiva, el narrador real-naturalista debía hallar el modo de evitar los detalles escabrosos sin dejar de observar el contexto; debía fijar la mirada en el *milieu* y tratar de plasmarlo en los mundos ficcionales sin censuras, pero sin excederse en las descripciones.

2 La modernidad del pensamiento galdosiano

Por lo que a Galdós se refiere, si el escritor mantuvo como es sabido una actitud más bien apartada con respecto a la gran polémica teórica, en la práctica fue no solo uno de los más atentos a las novedades que presuponía la manera naturalista sino también un gran precursor y, tal como escribió Baroja en el artículo citado al comienzo de este trabajo, uno de los escritores más dotados para guiar la novela española hacia una etapa de modernización. De hecho, mucho antes de que se hablara del naturalismo en España (hemos dicho que los artículos que formarían *La cuestión palpitante* son de los años 1883-1884; las primeras referencias directas a Zola en la prensa española datan de 1876), un Galdós que todavía

⁴ La escritora, como es sabido, teorizó una fórmula de naturalismo menos ‘agresivo’ respecto a la del modelo francés. La cita proviene de un texto de 1884 en el que doña Emilia defendía sus ideas respondiendo a los violentos ataques de los que había sido objeto su novela *La tribuna* (1883). Sobre esta polémica, cf. Siviero 2016, 210-11.

no había cumplido los treinta años ya había publicado las muy interesantes, maduras y, en cierto sentido, pioneras consideraciones teóricas sobre el género novelesco. Me refiero, como no, al famoso «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* por D. Ventura Ruiz Aguilera», publicado en la *Revista de España*, que puede ser considerado, al menos en parte, un manifiesto literario del entonces joven escritor (Bonet 1999, 15), pues contiene reflexiones muy avanzadas sobre la relación mimética entre novela y mundo y la selección de los hechos narrables. Concretamente Galdós sostenía que la novela debía explorar la sociedad y narrarla en clave analítica, con una objetividad y un rigor casi científicos, lo cual mostraba su proximidad a los principios estéticos de la escuela zoliana; además exponía una serie de sugerencias para combatir la «pobreza de la novela española» de su época y argumentaba que al buscar nuevos temas y formas de expresión, era necesario fijarse en la emergente clase media, «la base del orden social», que sería «el gran modelo, la fuente inagotable» de la novela. Y, puesto que «La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase» (Pérez Galdós [1870] 1999, 130), el escritor debía retratar sus vicios, virtudes y problemas. Don Benito reflexiona también sobre la oportunidad, o mejor dicho la necesidad de abrir las puertas de los mundos ficcionales al «problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan» (131).

Detengámonos en los dos verbos de la última frase citada, «perturbar» y «asustar». Las consecuencias de una acción perturbadora, esto es, una acción capaz de «trastornar, alterar el orden o la quietud», son provocar contradicciones que «asustan», es decir, que «producen susto, desagrado, escándalo» (DRAE). Por este motivo, Galdós sostiene que para narrativizar las dinámicas de la vida moderna, se debe poner el foco en el poder que, para bien o para mal, ejerce la religión, a la cual atribuye la capacidad de perturbar la existencia de los seres humanos. Y afirma que si por un lado «la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia», por el otro «el fanatismo y las costumbres devotas» producen el mismo efecto (Pérez Galdós [1870] 1999, 131). Como es bien sabido, en el momento en que Galdós escribe este texto aún no existen estudios sobre el concepto de lo perturbador; por ello es interesante subrayar que, según podemos deducir de sus argumentaciones, el escritor parece adivinar anticipadamente la importancia que entraña dicho concepto para la elaboración literaria. Aquí se refiere al efecto perturbador de los cortocircuitos que provocan en la sociedad la carencia de fe o el fanatismo religioso, generadores de disonancias que, por mucho que asusten, deben ser parte integrante del tejido narrativo, ya que «el novelista [...] tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de

principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual» (Pérez Galdós [1870] 1999, 131).⁵

Veintisiete años más tarde, Galdós volvió otra vez al tema de la relación entre sociedad y novela en su conocido discurso de recepción en la Real Academia Española, cuyo significativo título era «La sociedad presente como materia novelable». En dicho texto el escritor desarrolla otra interesantísima idea, o sea, que la sociedad, además de ser la «materia novelable», es también el «autor supremo» de ésta:

después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez. (Pérez Galdós [1897] 1999, 220-1)

Así pues, la misión del novelista, como autor secundario, consiste en reelaborar de forma artística y literaria la materia que ha obtenido en bruto para devolvérsela luego al autor inicial, eso es el público lector. Por su parte, este último, al final de dicho proceso, será capaz de recibirla con espíritu crítico. Quisiera volver a insistir en el carácter extraordinariamente moderno del pensamiento galdosiano, que en este caso parece anticiparse casi un siglo a Hans Robert Jauss, y sobre todo a Wolfgang Iser, es decir, los padres fundadores de la teoría de la recepción entre los años sesenta y setenta del siglo XX.⁶ En su discurso, Galdós subraya la importancia del vínculo dialógico entre literatura y lector y expone su concepción de la novela como una reformulación del mundo que solo cobra sentido cuando empieza

⁵ Entre los críticos contemporáneos de Galdós, Manuel de la Revilla desde 1878 había reconocido al escritor el mérito de «cultivar la novela más adecuada a los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea y plantear los arduos problemas [...] que perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad» (Revilla 1878, 121). Nótese que Revilla, probablemente siguiendo el eco de Galdós, también utiliza el verbo 'perturbar'. La prensa católica ultraconservadora, en particular la jesuita, opinaba justamente lo contrario; cf. Rodríguez Puértolas 2015.

⁶ Según Comellas Aguirrezábal, «Gracias a la distancia que nos proporciona nuestro punto de vista, podemos hoy ver cómo Galdós llegó más lejos que cualquier otro de sus contemporáneos en el análisis de las posibilidades literarias del realismo» (2010, 145). Para una visión panorámica de la teoría de la recepción, cf. Mayoral [1987] 2015.

el proceso de recepción.⁷ Según él, el escritor selecciona y reelabora los elementos que le proporciona el mundo y crea un nuevo mundo ficcional posible para devolvérselo al público. Y este último, cuando interviene en calidad de lector y crítico, cierra el proceso de creación de la obra.⁸

3 De la teoría a la práctica: los vacíos informativos

A esta gran modernidad de pensamiento de don Benito, a mi parecer, correspondió un igualmente moderno uso en sus narraciones de específicas estrategias retóricas para la creación de los vacíos informativos cuyo fin es implicar directamente al lector en el proceso de producción estética y de significado.⁹ Me refiero en particular al uso de la aposiopesis y la paralipsis, dos figuras – de dicción y de pensamiento, respectivamente – que, al ocultar información e interrumpir la comunicación, con modalidades diferentes, empujan al lector a ir colmando los vacíos mediante procesos de deducción autónomos, con lo cual el narrador no necesita ser demasiado explícito. Sin lugar a dudas, Galdós fue un maestro del decir callando, y para la creación de los silencios comunicativos alternaba con ingenio y tino la *texture* explícita, la implícita y la cero. Obviamente, dichos silencios dotan al texto de un carácter incompleto, rasgo necesario e universal de los mundos ficcionales y natural consecuencia del hecho de ser una construcción humana (Doležel 1998, 169-70). Ahora bien, cabe decir que en el caso de nuestro escritor es muy interesante el hecho de que el vacío crea un tipo de laguna que Nicola Gardini define como

⁷ A este propósito, ha habido otras interpretaciones, como por ejemplo la de Gustavo Correa, según el cual el «público lector asume intempestivamente otra función, o sea, la de autor que engendra las obras que él mismo lee, suplantando al parecer la obra del artista. Sin embargo, ésta es solamente una concesión momentánea por parte del novelista-crítico» (Correa 1964, 105).

⁸ Senabre señala que «basta leer los textos que podríamos considerar teóricos del autor [...] para hallar indicios abundantes de esta preocupación [por la técnica novelesca], que se resuelve, como no podía ser de otro modo, en la búsqueda permanente de un estilo propio, de unas fórmulas adecuadas para potenciar las historias narradas, de una experimentación constante de recursos que afecta a numerosos aspectos de la obra, desde las formas externas del relato – narración en tercera persona, forma homodiegética, novela total o parcialmente epistolar con dos o más corresponsales, historia convertida en diálogo – hasta la técnica del retrato de personajes, o el uso de clichés y formas lingüísticas caracterizadoras para singularizar a cada tipo, tanto en su habla directa como en su inserción en el lenguaje del narrador mediante el estilo indirecto libre» (Senabre 2011, 45).

⁹ Fue Iser quien introdujo la noción de los espacios vacíos o 'blancos' (*Leerstellen*) de la obra literaria como eslabón fundamental del proceso de recepción. Según el estudioso, la indeterminación de esos espacios abiertos exige la participación del lector para que los cumplimente con su acto interpretativo-creador, cosa que permite la efectividad del texto. Cf. Iser 1976.

subjetiva, es decir, «scopertamente interlocutoria e relazionale», ya que «chiama in causa il lettore e lo costringe alla risoluzione delle ambiguità» (Gardini 2014, 65). En definitiva, los narradores galdosianos deliberadamente invitan, mejor dicho, obligan a los destinatarios a comprender la carga implícita de los silencios y a descodificarla, reconociendo así que el 'no dicho' es un eslabón fundamental de la cadena dialógica con el lector (posible o desconocido), tal y como sugeriría Bachtin. Gracias a ello, la novela de Galdós no teme el vacío informativo, temor que, según Philippe Hamon, era consustancial al discurso realista. Además, mientras que el discurso realista prescinde de las estructuras con elipsis (Hamon 1977, 46), muchas novelas de Galdós parecen tener exactamente una estructura elíptica y por lo tanto entrarían de lleno en aquella categoría que Francisco Rico denomina la «novela de la elipsis», una tipología narrativa que:

no pinta, sino traza contornos; en vez de retratar, esboza fondos que recortan siluetas; no desmenuza la intriga: deslinda el lugar en blanco en que la intriga sucede. O bien sigue al personaje hasta los bordes mismos del silencio, calla con el personaje y deja que el silencio hable por el personaje y por el autor (porque «para poder callar», sentía Dasein, «se necesita tener algo que decir»); únicamente la elipsis escribe de veras el silencio. (Rico 2003, 28)

Constituyen un ejemplo brillante de técnica elíptica las novelas *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884), en las que Galdós se enfrentó con el problema religioso, o mejor dicho con el problema por antonomasia de ámbito religioso: el incumplimiento del voto de castidad sacerdotal (Siviero 2009, 21-134). En ambas obras se alternan una voz narradora omnisciente, la de un narrador intradiegetico, que suele intervenir en primera persona y dirigirse al lector de manera directa, y varios narradores de segundo grado, personajes que toman la palabra y focalizan dentro del mundo ficcional. Por otra parte, Galdós, al articular con armonía la división entre narración en tercera persona y narración introspectiva, añade otro componente de modernidad a su manera de contar, pues su discurso se transforma en una suerte de flujo de conciencia *ante litteram*. Además, haciendo gala de una técnica muy personal, el escritor recurre a veces a diálogos inspirados en los guiones de teatro - por ejemplo, en el primer capítulo y en el último de *Tormento*, el lector viene a ser como un espectador que asiste al comienzo y al final de una pieza teatral -, enriqueciendo con otro elemento la ya compleja polifonía de voces y puntos de vista.

La transgresión del cura Pedro Polo, que se produce en *El doctor Centeno* aunque no se narre explícitamente, se convierte en el hipotexto de la segunda novela, ya que las consecuencias de la historia sentimental entre el sacerdote y su feligresa Amparo, son el eje vertebrador de la trama de *Tormento*. Tanto es así, que el mismo

título de esta segunda novela es el apodo con el que el cura había bautizado a la joven, su personal ‘tormento’.¹⁰ El intrincado juego de insinuaciones, guiños y alusiones veladas, construido mediante el uso de figuras de omisión, recuerda las dinámicas del *suspense* presentes en la novela policíaca, género que Galdós fue al parecer uno de los primeros en cultivar en la España finisecular, si es cierto que *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889) pueden considerarse en muchos aspectos novelas de este tipo (Kerek de Robin 1993; Silvestri 1996). Así, el lector de *El doctor Centeno y Tormento* está llamado a identificar los indicios que salpican la narración y a hacer una serie de conjeturas, poniendo en marcha un tipo de colaboración muy similar al ejercicio deductivo que presupone la lectura de los textos detectivescos.

En *El doctor Centeno*, por ejemplo, los habitantes del mundo ficcional aluden con insistencia a las tendencias mundanas de don Pedro para sugerir su naturaleza poco espiritual. Así, durante una conversación entre cuatro personajes, Alejandro Miquis, Juan Antonio de Cienfuegos, Federico Ruiz y Florencio Morales, se dice que Polo es «muy guapetón», que sale de noche a escondidas, que le gusta «vestir bien de paisano» y que es un «furibundo gastrónomo» (Pérez Galdós [1883] 1941-42, 1305). Por su parte, el narrador extradiegético declara que «Profesaba Polo la teoría, por cierto muy razonable, de que se puede ser a un tiempo buen sacerdote y atendedor de las damas» y hace hincapié en el «viril temperamento hostigado de inclinaciones humanas» del sacerdote (1324). Además, la descripción del temperamento de Polo que hace la voz extradiegética es todo un juego de paralipsis y ‘ya dicho’:

el temperamento de don Pedro Polo era sanguíneo, tirando a bilioso, de donde los conocedores del cuerpo humano podrían sacar razones bastantes para suponerle hostigado de grandes ansias,

10 Si bien la base argumental de ambas novelas se erige sobre dicha relación amorosa, ésta se menciona de manera más o menos clara solamente una vez, en el capítulo XXIX de *Tormento*. Se trata de la escena en la que Pedro Polo y Amparo se encuentran a petición de él en su casa. El cura, al enterarse de la futura boda de la joven, le ha enviado unas cartas en las que le manifiesta toda su desesperación. Cuando Amparo llega, Polo la amenaza recordando su turbio pasado y exigiendo que ella se confiese todavía enamorada de él. Reproduzco solamente la parte más explícita del diálogo:

- Dime que me quieres como antes y te dejo salir -, declaró en aquel infernal nudo. - Si no, te ahogo....
- Mejor... prefiero que me mates - murmuró la infeliz, llegando a tener idea de las horribles contracciones del boa constrictor.
- ¿Bromitas tenemos?... ¿Con que matarte, reina y emperatriz del mundo?... Vaya, di que me quieres...
- Bueno, pues sí - replicó la medrosa, sintiendo otra vez la necesidad de ser diplomática.
- Dilo más claro.
- Te... quiero - declaró, cerrando los ojos. (Pérez Galdós [1884] 2002, 286-7)

ambicioso y emprendedor, como lo fueron César, Napoleón y Cromwell. Sobre esto de los temperamentos hay mucho que hablar, por lo cual mejor será no decir nada. Quédese para otros el fundar en el predominio de la acción del hígado el genio violentísimo de nuestro capellán, y en el desarrollo del sistema vascular, así como en la superioridad de las funciones de nutrición sobre las de relación, la intensidad de sus anhelos, su fuerza de voluntad incontrastable. (Pérez Galdós [1883] 1941-42, 1313)

Como se ve, si bien el narrador afirma «Sobre esto de los temperamentos hay mucho que hablar» y renglón seguido que «mejor será no decir nada», en realidad sí alude, aunque sea de manera sucinta y condensada, al temperamento del cura, gracias también a la comparación con los prototipos de César, Napoleón y Cromwell, los tres protagonistas de grandes empresas, dando por supuesto que el lector los asociará a una tipología caracterial muy concreta. Así, el ente ficcional queda estratégicamente vinculado a unos referentes históricos extratextuales precisos, de modo que el lector pueda colaborar y, utilizando su bagaje de conocimientos, realice la operación de deducciones necesarias para completar las informaciones. El propósito de las voces narrantes es clara: hacer sugerencias al lector, darle pistas que lo ayuden a ir llenando las lagunas. En este sentido, es importante señalar que la versión manuscrita de la novela contiene referencias explícitas a las inclinaciones mundanas del cura que luego se descartaron en la edición impresa (Román Román 2010), lo cual pone de manifiesto la voluntad sustractiva del autor que en este caso se materializa gracias a la paralipsis. Si la reticencia opera una censura lingüística total, dado que el silencio reemplaza completamente al código, lo que se pone en marcha con la preterición es un juego más sutil y, sobre todo, menos sincero: se declara la voluntad de silenciar algo que, aunque de forma sucinta o alusiva, acaba diciéndose. Se trata pues de un expediente retórico que consiste precisamente en un guiño al lector que la voz narradora hace fingiendo callarse para protegerse a sí mismo detrás de una excusa como la falta de espacio, la incapacidad o, como en este caso, una elección voluntaria precisa. El efecto es buscar la total complicidad del lector.

Detengámonos ahora en *Tormento*. En un momento decisivo para la trama narrativa de la novela, hallamos una extraordinaria combinación de aposiopesis y paralipsis. La protagonista, Amparo, y su hermana menor, Refugio, están en plena discusión (capítulo X); la primera reprocha a la segunda su conducta licenciosa, y la pequeña responde en tono airado: «Si fueras mejor que yo, pase; pero como no lo eres...» (Pérez Galdós [1884] 2002, 177). El narrador cede la palabra al personaje y éste deja la frase incompleta, tal como indican gráficamente los puntos suspensivos. A partir de aquí, asistimos a

un proceso de supresión voluntaria del discurso de Refugio, que prosigue en estos términos: «¡Ah!, no quiero hablar, no quiero avergonzarte; pero conste que yo no soy hipócrita, señora hermana. Aunque estamos solas, no quiero decir más..., no quiero que se te ponga la cara del color del terciopelo de ese sillón...» (177). Con sus omisiones deliberadas, Refugio da a entender a su interlocutora, Amparo, y, por ende, al lector, que no desea explicitar aquello que motiva sus afirmaciones para no tener que recordar un hecho vergonzoso relacionado con su hermana. Así, el lector debe hacer conjeturas sobre lo no expresado y deducir que la reticencia es fruto de algo que rebasa los límites de lo decente, tal como parece sugerir la alusión al color del sillón. En la novela no hay referencia alguna a dicho color, ni antes ni después de esta escena, pero la alusión a la vergüenza induce a pensar en un mueble rojo, puesto que la reacción natural a tal sentimiento es sonrojarse. De este modo, el personaje galdosiano invita al lector a un proceso de inferencia semejante al que implica dar con la definición de un crucigrama: una vez resuelto el enigma, tendremos la información que nos faltaba.

Acto seguido, en el capítulo XI, la voz narradora omnisciente describe a Amparo sentada, meditando, turbada por las insinuaciones de su hermana, y luego entra en su mente y reproduce sus pensamientos:

Por su mente discurrían cosas presentes y pretéritas, las unas agradables, las otras terriblemente feas [...] A ciertos intervalos se presentaba una sombra negra, y entonces la pensadora abría los ojos como espantada, buscando la luz. Y la claridad hacía su efecto; la sombra huía, mas con engañosa retirada, porque el solemne y terrorífico movimiento del círculo la volvía a traer. (178)

Aquí el lector infiere que esa alusiva «sombra negra» tiene que ver con algo terrible (nótense las palabras del ámbito semántico del miedo: «espantada», «terrorífico») del pasado de la mujer. Un poco más adelante, en el sucesivo capítulo XII, cuando Amparo se niega a prestarle dinero a Refugio, ésta contesta, irritada: «Guarda tu dinero, hipócritona... No lo quiero... Me quemaría las manos. Es de pie de altar». La voz del narrador irrumpe para comentar que Refugio «Había ofendido a su hermana, le había dado un terrible golpe en la herida sangrienta y dolorosa» (188). En este caso Galdós muestra de nuevo su voluntad de utilizar una estrategia sustractiva, ya que, de hecho, en el autógrafo de la novela Refugio era mucho más explícita, porque añadía otra afirmación: «Si no me das lo que necesito, se lo pediré a tu amiguito el señor cura».¹¹ En la versión definitiva, el novelista decide eliminar la frase y opta por dejar la locución «pie de

¹¹ Para un estudio en profundidad del manuscrito, cf. Schnepf 1991.

altar», que designa los «Emolumentos que se dan a los curas y otros ministros eclesiásticos por las funciones que ejercían, además de la congrua o renta que tienen por sus prebendas o beneficios» (DRAE).

El nuevo sintagma condensa la información y da una pista concreta e inequívoca: la mancha en el pasado de Amparo tiene algo que ver con un cura, tal como se contará, siempre con técnica alusiva-elusiva, en los capítulos que van del XIII al XVI (Pérez Galdós [1884] 2002, 190-211), donde efectivamente aparece la narración/no narración de la *liaison* del personaje con Pedro Polo a través de un enfoque narrativo múltiple. En esta parte de la novela, durante un tenso diálogo entre don Pedro y Amparo, interrumpido por momentos de analepsis de la voz heterodiegética, encontramos en orden de sucesión una serie de alusiones significativas a: 1) un «pecado horrible que no puede tener perdón»; 2) a un «aquello» sucedido en el pasado (Amparo le dice a Polo: «Que no me arrepienta de haber venido [...] Aquello pasó, se borró, es como si no hubiera existido»); 3) a la «nefanda amistad» que fue «el mayor tropiezo y la única mancha» en la vida de la joven; 4) al «hallazgo de no sé qué papeles» a través de los cuales Marcelina, la hermana de Polo, descubrió «debilidades graves de su hermano», culpable de un «pecado atroz y sacrílego» (194-9).

Un poco más adelante, en el capítulo XVII, se asiste a uno de los momentos más representativos de dicha técnica alusiva-elusiva galdosiana. Cuando Polo decide hablar sin ambages con Juan Manuel Nones, su amigo presbítero, de su difícil historia, el narrador comunica que «no se confesaba al sacerdote; se confiaba al amigo para pedirle no la absolución, sino un sano y salvador consejo...». Sin embargo, en vez de desvelar ante el lector en qué consiste la «cosa muy larga» que don Pedro le cuenta a Nones, la conversación es referida de este modo:

Polo declaró todo con sinceridad absoluta, no ocultando nada que le pudiera desfavorecer; habló con sencillez, con desnuda verdad, como se habla con la propia conciencia. Oyó Nones tranquilo y severo, con atención profunda, sin hacer aspaventos, sin mostrar sorpresa, como quien tiene por oficio oír y perdonar los mayores pecados, y luego que el otro echó la última palabra, apoyándola en un angustiado suspiro, volvió Nones a sacar la petaca y dijo con inalterable sosiego:

- Bueno, ahora me toca hablar a mí. Otro cigarrito. (Pérez Galdós [1884] 2002, 217)

Así, en el mundo ficcional Polo se lo cuenta «todo» a Nones si ocultarle nada; por su parte, el narrador conoce ese «todo» pero no se lo transmite al lector, que se ve de nuevo impelido a una inferencia autónoma con vistas a colmar el vacío informativo y a reconstruir por su cuenta el contenido de la confesión. El secreto también se guarda

en el sucesivo capítulo XVIII, pues la reprimenda de Nones que lo ocupa sigue siendo un discurso alusivo sin detalles explícitos sobre el «pecado mortal» de Polo.

Otro capítulo de la novela ejemplar en cuanto a creación de vacío informativo es el XXIII. El indiano Agustín Caballero, en el capítulo XIX, ha hecho su propuesta de matrimonio a Amparo, que ve en la posible boda la solución a todos sus problemas de mujer «sola y soltera»,¹² pero el turbio pasado vuelve a obsesionarla insistentemente. Así, a lo largo del mencionado capítulo XXIII, la joven se plantea la posibilidad de revelar el horrible secreto a su novio. La arquitectura narrativa del capítulo se construye de manera polifónica con fragmentos de monólogo interior de Amparo que se alternan con las intervenciones de la voz en tercera persona y a breves diálogos entre la joven, Refugio y Agustín. En los momentos en los que el narrador deja escuchar lo que piensa el personaje, lo que hace es verbalizar otros indicios a propósito de su pasado y añadir omisiones. En el exordio la voz narradora resume el estado de ánimo de Amparo, comunicando que «La increíble fortuna no llevó al ánimo de Amparo franca alegría, sino alternadas torturas de esperanza y temor». La información sucesiva, es decir, que «Pasaba las horas del día y de la noche pensando en los rudos términos de su problema» (Pérez Galdós [1884] 2002, 245), juega con las expectativas del lector, porque a lo largo del capítulo las referencias a dicho problema y a los temores del personaje quedan sin explicitar. En pleno remordimiento de conciencia, la mujer parece decidida a confesar su pecado, llegando a pensar que tendría que decirle al indiano «No me puedo casar con usted... por esto, por esto y por esto». Huelga decir que con los genéricos «por esto, por esto y por esto» no se explica nada y la cuestión se queda en un nivel alusivo. El segmento narrativo sucesivo, a través de la eficacia retórica de la aposiopesis, vuelve a sugerir sin decir:

Pensó primero que necesitaba muchas, muchas palabras, estar hablando todo un día... Imaginé después que valía más decirlo en pocas. ¿Pero cuáles serían estas pocas palabras? Seguramente cuando hiciera su confesión se le habían de saltar las lágrimas. Diría, por ejemplo: «Mire usted, Caballero, antes de pasar adelante, es preciso que yo, le revele a usted un secreto... Yo no valgo lo que usted cree, yo soy una mujer infame, yo he cometido...». No, no, esto no, esto era un disparate. Mejor era: «yo he sido víctima...».

12 Amparo y su hermana Refugio, al quedarse huérfanas y en una situación económica muy provisional, «hicieron ese voto de heroísmo que se llama *vivir de su trabajo*. El de la mujer sola, soltera y honrada era y es una como patente de ayuno perpetuo» (Pérez Galdós [1884] 2002, 136-7; cursivas del original).

Esto le parecía cursi. [...] «Yo he tenido la desgracia... Esas cosas que no se sabe cómo pasan, esas alucinaciones, esos extravíos, esas cosas inexplicables...». Él, al oír esto, sería todo curiosidad. ¡Qué preguntas le haría, qué afán el suyo por saber hasta lo más escondido, aquello que ni a la propia conciencia se lo dice sin temor! (Pérez Galdós [1884] 2002, 247)

La concisión triunfante no desvela nada del secreto de Amparo y, al igual que ocurre con los capítulos de la confesión de Pedro Polo, el lector se encuentra otra vez en una situación epistemológica semejante a la del narrador, ya que con su interpretación de los signos verbales y de la conducta de los personaje puede llegar a unas deducciones que le permitirán rellenar los vacíos del mundo ficcional.

Los silencios de *Tormento*, al igual que los de *El doctor Centeno*, constituyen por lo tanto un buen ejemplo de cómo utilizaba Galdós la información latente para abordar el espinoso tema del incumplimiento del voto de castidad del sacerdote, una de las caras del «problema religioso que perturba los hogares» al que me he referido antes. En la sucesiva novela *La de Bringas* (1884), que con las dos anteriores forma un microciclo, dicho tema dejará espacio a otro no menos incómodo: el adulterio. Efectivamente, en su ya citado discurso de 1870, Galdós señalaba también que:

se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de las familias, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esa turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituyen el maravilloso drama de la vida actual. (Pérez Galdós [1870] 1999, 131)

Será pues en *La de Bringas* donde el escritor decide abordar por primera vez el vicio que desorganizaba las familias, que fue un tema central e ineludible para todos los novelistas europeos de la segunda mitad del XIX, con la excepción quizá de los ingleses, y al que Galdós volverá en tres novelas posteriores, *Lo prohibido* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887) y la anteriormente recordada *Realidad*. La traición de Rosalía al final de la novela no emerge a la superficie enunciativa, sino que permanece en la dimensión de lo no expresado. El autor utiliza una vez más la técnica alusiva y elíptica, y vocablos como ‘adulterio’, ‘traición’ o similares no aparecen ni una sola vez en toda la narración.

En el capítulo XLIII el lector tiene acceso a los pensamientos de Rosalía de Bringas mientras ésta despliega sus armas de seducción - dicho sea de paso, bastante torpes y tragicómicas - ante José Pez: «Pecar, llámote necesidad y digo la mayor verdad del

mundo... Pues no necesitando, ¿qué mujer habrá tan tonta que no desprecie a toda esta canalla de hombres?» (Pérez Galdós [1884] 2000, 266). No hay dudas acerca del tipo de pecado que se dispone a cometer el personaje: entregarse al amigo de la familia para que este le dé un dinero que ella necesita con urgencia. El relato de los capítulos anteriores, en los que Rosalía se endeuda hasta el cuello a espaldas de su marido y empieza a buscar fondos con que pagar a su acreedor, ha sido construido para llegar a una situación en que el adulterio no tiene que ver con los sentimientos, la pasión o la atracción física, sino con algo mucho más trivial, es decir, una mera cuestión económica.¹³ Al final de este capítulo la voz narradora dice que Rosalía sale para ir a misa, que llega a casa tarde y que «Atontada y distraída estuvo en el paseo, y en su casa, por la noche, más aún» (269). En el capítulo XLIV se cuenta la noche en que la protagonista es víctima de la angustia y su reacción, a la mañana siguiente, ante la llegada de la carta de Pez, que no contiene la suma de dinero que ella esperaba: «¡Qué error y qué desilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Merecería que alguien le diera de bofetadas y que su marido le echara de aquel honrado hogar... Ignominia era venderse; ¡pero darse de balde...!» (273). La supresión de los detalles de lo ocurrido durante las horas en que Rosalía se ausentó, las referencias a un «error» y un «envilecimiento» y, sobre todo, la última frase de la cita («Ignominia era venderse; ¡pero darse de balde...!»), dan a entender mucho más de lo que se dice: la infidelidad se ha consumado y el lector lo sabe, aunque no se explicita verbalmente.

Al entregarse a su amante por dinero, Rosalía entra en un proceso de degradación que en el futuro aproximará su condición de adúltera a la de prostituta, tal como se deduce en el último capítulo. La siguiente cita quizá resulte algo extensa, pero es muy útil para comprender el mecanismo de creación del vacío informativo a través de una estrategia enunciativa que, en vez de decir todo lo decible, habla callando. El narrador, que es un personaje del mundo ficcional, cuenta que la familia Bringas, al hallarse en una situación económica muy difícil,¹⁴

13 Según Bly, en este mundo ficcional «Galdós desmitifica el gran tema del adulterio, demostrando cómo no es necesariamente sólo un caso de gran atracción o miedo sexual» (1218).

14 Recuérdese que la novela, «crónica novelada de un país en crisis [...] pinta el cuadro social del Madrid de los últimos años del reinado de Isabel II, interrumpido por la Revolución burguesa de 1868, largamente anunciada, donde la vida de los Bringas constituye una vida *individual* y *nacional* al mismo tiempo, puesto que refleja los usos sociales y culturales históricamente contextualizados de lo que se pretende sea el país entero» (Fuentes Herbón 2004, 633; cursivas del original).

tenía que hacer esfuerzos para no desmerecer de su dignidad tradicional y mostrarse siempre en el mismo pie decoroso. «En estas críticas circunstancias – me dijo [Rosalía] después de una larga conferencia en que me agració con miradas un tanto flamígeras –, la suerte de la familia depende de mí. Yo la sacaré adelante».

Cómo se las compondría para este fin es cosa que no cae dentro de este relato. Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero. Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades. Es punto incontrovertible que para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos, o como quiera llamárseles, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron de cogerla inexperta y como novicia. (Pérez Galdós [1884] 2000, 304-5)

A mi juicio, Galdós da aquí otra lección magistral sobre el uso de la preterición, lo cual viene a confirmar su dominio de las técnicas de reticencia, que en este caso, como en otros muchos, alcanzan cotas de verdadera maestría: aunque el narrador afirma que «Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero», en realidad acto seguido va informando al lector de la suerte que correrá Rosalía. Por citar otro ejemplo, recordemos el Episodio Nacional titulado *Amadeo I* (1910), donde el escritor utiliza la aposiopesis en clave irónica y metanarrativa. Me refiero al momento de la novela en que el narrador, Proteo Tito Liviano, que es un personaje del mundo ficcional con cualidades mágicas, entra en el dormitorio de Amadeo I. En vez de contar lo que ve, Tito, con un gesto plástico, derrama literalmente unos puntos suspensivos ante el lector para omitir el encuentro íntimo entre el rey y su favorita del momento:

La fatalidad me obliga, ¡oh lector agudísimo y picaruelo!, a continuar en forma que sin duda no ha de agradarte. Tengo que emplear en mi escritura los signos simbólicos más discretos. Meto la mano en una escarcela bien provista que me colgó de la cintura mi *doña Mariana*, y saco un puñado de puntos suspensivos y los derramo sobre el papel para que te entretengas leyéndolos o descifrándolos. Ahí van..... (Pérez Galdós 1910, 237)

4 Conclusiones

Creo que los ejemplos que acabamos de analizar han sido suficientes para demostrar que los narradores de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* son extraordinariamente hábiles a la hora de crear silencios informativos (Reboul 1991, 151-2). Al basar sus relatos en la construcción de un discurso 'sustractivo' que se fundamenta en el poder argumentativo de figuras de reticencia, estos narradores estimulan constantemente el proceso de comunicación y solicitan la cooperación del lector en la creación del texto. Al mismo tiempo, es posible afirmar que en la trilogía las lagunas propiciadas por la retórica del callar funcionan también como estrategias orientadoras de la lectura, ya que el lector puede completar los huecos gracias a una acción interpretativa 'guiada' por el sistema de indicios, omisiones y discontinuidades.

Ya Ricardo Gullón habló en su día de la técnica elíptica y elusiva de Galdós atribuyéndola principalmente al pudor del novelista: «El narrador es pudoroso como lo fue el autor», escribía el crítico; «No sorprenderá, pues, que la elusión se convierta en técnica. Ciertas cosas no las describirá con su pluma» (Gullón 1970, 209). Sin embargo, yo sugeriría una hipótesis contraria. Todos los real-naturalistas buscaron - con mayor o menor éxito - una manera de relatar elíptica, cuyo fin era eludir lo explícito (Siviero 2016). En el caso de Galdós, dicha técnica se convirtió en una verdadera estrategia del 'salto narrativo' que le permitió adoptar una escritura muy audaz en no pocas ocasiones. De este modo, el pudor queda superado gracias al predominio de lo 'no dicho', que «ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica» (Mortara Garavelli 1988, 255). Efectivamente, en el 'no dicho' se condensan y se dan a entender informaciones a las que el lector llega mediante una operación hermenéutica que le hace trascender límites y prejuicios. Cabe añadir que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, en los textos galdosianos los silencios se crean también con el opuesto expediente del 'ya dicho' (Bertoni 2010),¹⁵ que se basa en remisiones intertextuales y en la activación de una serie de conocimientos previos del lector. Estamos, pues, ante de una perfecta polifonía del callar, que a través de sus narradores Galdós teje de un modo hábil y, a mi parecer, muy moderno para su época, ya que tiene siempre en cuenta que el receptor es un interlocutor activo y coproductor de sentido.

¹⁵ Me refiero a lo que Bertoni denomina la «*risrittura intertestuale del non detto*», esto es, «quella modalità duplice di lettura che Lejeune ha definito '*palimpsesteuse*'. La lettura presente di un testo [...] rompendo l'isolamento di una percezione univoca, traspare sullo sfondo di altre letture precedenti [...] che vengono ricostruite e convocate mentalmente dal lettore, fornendo al testo un volume di significato che non potrebbe mai assumere da solo» (Bertoni 2010, 274; cursivas del original).

Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de (1883). «Contestación». *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Alejandro Pidal y Mon el día 29 de abril de 1883*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 95-121. URL http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_de_Alejandro_Pidal_y_Mon.pdf (2019-01-20).
- Baroja, Pío (1899). «Chronique espagnole». *L'humanité nouvelle. Revue internationale: sciences, lettres et arts*, 2(5), 265-7.
- Bertoni, Federico (2010). *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Milano: Ledizioni.
- Bly, Peter A. (1989). «Galdós, Sellés y el tratamiento literario del aduleterio». Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto 1986). Frankfurt am Main: Vervuert, 1213-21. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ix-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas-18-23-agosto-1986-berlin/> (2019-01-18).
- Bonet, Laureano (1999). «Introducción: Galdós crítico literario». Pérez Galdós 1999, 7-101.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2010). «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós». Nieto Nuño, Miguel (coord.), *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia, 131-82. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht4n6> (2019-01-18).
- Correa, Gustavo (1964). «Pérez Galdós y su concepción de novelar». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 19(1), 99-105.
- DRAE = Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 2 vols. 23a ed. Madrid: Espasa. URL <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (2019-01-18)
- Doležal, Lubomir (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fernández, Pura (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam: Rodopi.
- Fernández, Pura (2005). «Los 'soldados' de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX». Desvois, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean François Botrel*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 125-36.
- Fuentes Herbón, Isabel Argentina (2004). «El proyecto realista ante la transición política en la España contemporánea: *La de Bringas* y *Los alegres muchachos de Atzavara*». *Galdós y la escritura de la modernidad = Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2001). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 633-43. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/107> (2019-01-18).
- Gardini, Nicola (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi.
- Gullón, Ricardo (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- Hamon, Philippe (1977). *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Parma: Pratiche.
- Iser, Wolfgang (1976). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Munich: Wilhelm Fink. Trad. esp.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

- Kerek de Robin, Claire N. (1993). «*La incógnita* de Benito Pérez Galdós: primera novela policíaca de la literatura española». *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1990), vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 414-19. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/99> (2019-01-18).
- Mayoral, José Antonio (ed.) [1987] (2015). *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos Libros.
- Mortara Garavelli, Bice [1988] (2018). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Oleza Simó, Joan (1995). «El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70». *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992), vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 257-77. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/104> (2019-01-19)
- Pardo Bazán, Emilia (1902). «Emilio Zola». *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, 3(23), 277-89. URL <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002646278&page=278&search=pardo&lang=es> (2019-01-19).
- Pardo Bazán, Emilia (1911) *El Naturalismo*. Vol. 3 de *La literatura francesa moderna*. Madrid: Imp. Prudencio Pérez de Velasco.
- Pardo Bazán, Emilia [1884] (1989). «Reincidiendo». González Herrán, José Manuel (ed.), *La cuestión palpitante*. Barcelona: Editorial Anthropos, 364-86.
- Pérez Galdós, Benito (1910). *Amadeo I*. Madrid: Perlado, Paéz y Compañía.
- Pérez Galdós, Benito [1883] (1941-42). *El doctor Centeno. Obras completas*, vol. 4. Ed. de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1293-452.
- Pérez Galdós, Benito (1999). *Ensayos de crítica literaria*. Ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Península.
- Pérez Galdós, Benito [1870] (1999). «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* por D. Ventura Ruiz Aguilera». Pérez Galdós 1999, 123-39.
- Pérez Galdós, Benito [1897] (1999). «La sociedad presente como materia novelable. Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897». Pérez Galdós 1999, 123-39.
- Pérez Galdós, Benito [1884] (2000). *La de Bringas*. Ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito [1884] (2002). *Tormento*. Ed. de Francisco Caudet. Madrid: Akal.
- Reboul, Olivier (1991). *Introduction à la rhétorique*. Paris: PUF.
- Revilla, Manuel de la (1878). «Bocetos literarios. Don Benito Pérez Galdós». *Revista contemporánea*, 55(14), vol. 1, 117-24.
- Rico, Francisco (2003). *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Barcelona: Editorial Destino.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2015). «Los jesuitas contra Galdós y contra la novela y algo más». *Los fundamentos de una época = Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2013). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 324-32. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/272> (2019-01-16).
- Román Román, Isabel (2011). «El manuscrito de *El doctor Centeno*». *Galdós y la gran novela del siglo XIX = Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2009). Las Palmas de Gran Ca-

- na: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 269-76. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/109> (2019-01-16).
- Schnepf, Michael A. (1991). «The Manuscript of Galdós's *Tormento*». *Anales Galdosianos*, 26, 43-7.
- Senabre, Ricardo (2009). «Sobre el estilo narrativo de Galdós». *Galdós y la gran novela del siglo XIX = Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2009). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 45-55. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/109> (2019-01-16).
- Silvestri, Laura (1996). *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*. Roma: Bulzoni.
- Siviero, Dontella (2009). *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*. Napoli: Tullio Pironti Editore. Studi e ricerche 1.
- Siviero, Donatella (2016). «Le trame del non detto nel romanzo real-naturalista spagnolo». Barbieri Alvaro, Elisa Gregori (eds), *Latenza, preterizioni, reticenze e silenzi del testo = Atti del XLIII Convegno interuniversitario* (Bressanone, 9-12 luglio 2015). Padova: Esedra editrice, 209-20.