

AFINIDADES TÉCNICAS Y TEMÁTICAS
ENTRE GALDÓS Y UNAMUNO

MARÍA DEL PRADO ESCOBAR
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este trabajo estudia las relaciones entre la narrativa de Unamuno y la de Galdós. Se considera en primer lugar la temprana dedicación a la novela histórica del escritor vasco, que tendría en cuenta el reciente ejemplo de los *Episodios Nacionales*. Después se analiza la importancia del diálogo en los textos de ambos autores y por último, se presenta la común afición a los procedimientos de la metaficción.

ABSTRACT

This paper studies the relations between the narratives of Unamuno and Galdós. It is considered, firstly, the early dedication to the historical novel of the basque writer; who should behold the *Episodios Nacionales*. Therefore it is analysed the important of the dialogue in the texts of both writers. Finally, it is presented the common fondness to the metafictional procedures.

1. GENERALIDADES

Antes de proceder a la exposición y análisis de cómo la preferencia por determinados temas así como la similitud de algunos procedimientos técnicos permiten, a mi juicio, establecer una relación bastante clara entre la producción narrativa de Galdós y la de Unamuno, no estaría de más recordar brevemente el contexto cultural en que ambos se inscriben, dado que compartieron el mismo periodo de la historia española durante una buena parte de sus respectivas existencias y, en consecuencia, ambos figuran en los estudios más solventes acerca de esta época, como pueden ser el de Tuñón de Lara (1973) o el de Mainer (1983), por citar sólo un par de nombres imprescindibles. Sin embargo, tan elemental evidencia muchas veces se soslaya, sobre todo en manuales escolares y textos de divulgación los cuales, impulsados por un propósito primordialmente didáctico, insisten en marcar las fronteras entre los literatos considerados aún decimonónicos y aquellos otros integrantes ya de las nuevas promociones con las que se inaugura el siglo XX; por esta causa suelen subrayarse los rasgos diferenciadores que distinguen ambos grupos, mientras se pasan por alto o, todo lo más, se mencionan muy a la ligera las características temáticas o técnicas que podrían aproximarlos. Con relativa frecuencia simplificaciones de este género llevan a presentar las obras respectivas de Unamuno, Valle Inclán o Baroja como arranque de la modernidad literaria, de suerte que, si bien parece obligado analizar con gran detenimiento la influencia ejercida por todos ellos en tantos escritores posteriores a lo largo de la pasada centuria, casi nunca se investigan, en cambio, las relaciones entre la producción de los autores mencionados y la de aquellos que inmediatamente les habían precedido.

No obstante, apenas el crítico procura examinar el panorama cultural de entresiglos desde una perspectiva cercana y desprejuiciada, observa cómo se desvanece la nitidez de las líneas fronterizas entre los integrantes de las distintas promociones, a medida que cobra fuerza la constatación de que tanto los escritores considerados decimonónicos como los otros más jóvenes formaban parte de un mismo contexto literario, colaboraban en las mismas revistas y compartían frecuentemente los catálogos editoriales, o los escaparates de las librerías; asimismo cae en la cuenta de que la adscripción de los autores a determinadas grupos generacionales se ha venido realizando de

forma un tanto artificiosa e incluso advierte que la propia definición del concepto “generación literaria” se divulgó en la historiografía española bastante después de la publicación de los textos cuyo estudio había servido de base para seleccionar los rasgos caracterizadores de un determinado grupo de escritores, al que se denominó Generación del 98. En consecuencia pues, para trazar el mapa auténtico de la cultura española al filo del novecientos, sería menester considerar la totalidad de las obras publicadas en aquellos momentos, las cuales integrarían el *corpus* literario del referido periodo. Al fin y al cabo la evolución de la cultura no suele registrar cambios bruscos de gustos y modelos, sino muy matizadas transiciones, por eso, sólo desde este enfoque será posible advertir cómo el vasto movimiento renovador de comienzos del siglo XX hunde sus raíces en un tiempo bastante anterior a mil novecientos.

La sola mención de las fechas en que aparecieron algunos títulos representativos, que más tarde ocuparán lugares preeminentes en muy distintos inventarios, parece suficiente para desmontar los fundamentos de la separación a que vengo refiriéndome. Así, Paul Verlaine, iniciador del simbolismo, que desde las letras francesas irradiaría sus presupuestos estéticos a las demás literaturas europeas, publicó *Sagesse* en 1881, apenas un año después de que viera la luz *Le roman experimental* verdadero manifiesto de la escuela naturalista de Zola, cuyos ecos resuenan potentes y claros a este lado de los Pirineos en *La desheredada* de Pérez Galdós, fechada igualmente en el ochenta y uno; un poco después Pardo Bazán publica *La madre Naturaleza* (1887), que supone el triunfo de las referidas tendencias naturalistas en nuestra narrativa y tan sólo un año más tarde aparece *Azul*, el libro iniciador del modernismo, con el cual Rubén Darío irrumpía en el panorama literario de este lado del Atlántico, avalado por los generosos elogios de don Juan Valera. No parece necesario alargar la lista de ejemplos, porque los mencionados bastan para que se haga patente la vecindad cronológica entre los libros de varios autores, que luego, sin embargo, se estudiarán como si pertenecieran a épocas distantes y apenas intercomunicadas de nuestra cultura.

En definitiva, resulta evidente cómo los nuevos usos que iban apareciendo en el horizonte de las letras españolas no implicaban la desaparición repentina en el público lector del gusto por las modas anteriores, de forma que los libros más innovadores coexistieron durante mucho tiempo con

una abundante producción que aún respondía a los criterios artísticos del pasado reciente. Por otra parte, debería señalarse también que la bandera de la modernidad literaria y la del inconformismo ideológico no era enarbolada exclusivamente por los jóvenes creadores, sino que bastantes de los autores ya consagrados, insertos al fin y al cabo en las mismas coordenadas históricas, percibían también los signos del cambio, por lo cual en las obras que por entonces fueron publicando muchos veteranos resuenan con indudable nitidez los ecos de parecidas preocupaciones, advirtiéndose asimismo en ellas la voluntad de incorporar a su escritura las más recientes formulaciones estéticas.

Este panorama tan apresuradamente bosquejado constituye el trasfondo cultural al que remiten las relaciones bastante continuadas y fluidas entre los dos escritores objeto de mi pesquisa. Muchas circunstancias contribuyeron a hacer poco menos que inevitable el mutuo conocimiento y la comunicación entre ambos, que puede comprobarse no sólo por medio de las numerosas cartas que intercambiaron, muchas de las cuales se conservan, sino también gracias a ciertas afinidades técnicas y a ciertas preferencias temáticas rastreables en sus respectivas producciones literarias. A fin de apoyar debidamente los términos de la comparación que iremos estableciendo, ha de tenerse presente en primer lugar el escueto dato cronológico de que Galdós le llevaba veintiún años a Unamuno, una diferencia de edad no excesiva; si a esto se añade que el primero murió en 1920 y el segundo dieciséis años después, advertimos cómo desde los comienzos de la última década del siglo XIX, cuando el escritor vasco iniciaba su carrera, hasta 1918 fecha en que el canario estrenó *Santa Juana de Castilla*, la última de sus obras, se extiende un periodo bastante dilatado, durante el cual los libros de ambos formaron parte muy destacada de la actualidad literaria española. Habrá de considerarse además que don Miguel, ávido lector desde su infancia, se entregó con fruición a la lectura de los primeros *Episodios* y de las novelas de tesis galdosianas, por los años en que, todavía en su Bilbao natal, cursaba el bachillerato, según confiesa él mismo en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Lleva razón, pues, Sebastián de la Nuez cuando advierte:

Son complejas las relaciones entre ambos escritores; pero a mi juicio la obra de Galdós es una de las preocupaciones literarias e ideológicas más cercanas a Unamuno de lo que a primera vista parece. Para demostrarlo se necesitaría realizar un estudio

que los pusiera frente a frente en sus múltiples aspectos humanos y artísticos. (De la Nuez y Scheraibnman, 46)

Por eso, recogiendo en parte la sugerencia de los referidos críticos, este trabajo procurará analizar algunas características de la narrativa unamuniana que reflejan esa atención sostenida, aunque no siempre aquiescente, que el escritor más joven prestó a la obra del más viejo. Voy a procurar documentar los puntos de contacto entre ambos narradores poniendo de manifiesto tres aspectos coincidentes que se advierten en sus respectivas producciones: en primer lugar el interés que suscitó en los dos la novela histórica, a continuación, el uso frecuente, casi sistemático, del diálogo como vehículo expresivo presente en las novelas de uno y otro, para detenernos, por último, en el estudio de los más variados recursos metaficcionales, que, muy conscientemente empleados, pueden encontrarse tanto en la escritura de Galdós cuanto en la de Unamuno¹

2. LA HISTORIA NOVELADA

Aunque ya era autor de ensayos y de numerosos artículos periodísticos, Miguel de Unamuno no comenzó su carrera de novelista hasta que en 1897, bien superada ya la treintena, publicó *Paz en la guerra*, un largo relato histórico ambientado en el Bilbao de la tercera carlistada. Pues bien, resulta muy probable que su debut como narrador el vizcaíno se sintiera estimulado por el ejemplo de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, cuyo éxito había sido extraordinario, a juzgar por las numerosas reediciones de sus veinte volúmenes aparecidas en el periodo que va desde los años setenta hasta el noventa y siete, fecha de la novela unamuniana.

Lo mismo que el novelista canario, desdeña don Miguel la evocación de la historia remota, prefiriendo en cambio, enmarcar la existencia de las criaturas ficcionales por él creadas en un pasado reciente (que hace coincidir con el tiempo de su propia infancia), para que se vean involucradas en los sucesos del asedio de la ciudad por las tropas carlistas. Así pues, resulta evidente a este respecto la analogía con la propuesta narrativa de los *Episodios nacionales*², dado que el autor vasco relata y describe en su novela determinados acontecimientos de la Historia de España tal como los

percibe la mirada de unos cuantos ciudadanos comunes, que no desempeñaron un papel relevante en aquellos sucesos, sino que se encontraron inmersos en ellos y percibieron sus consecuencias gravitando sobre el vivir cotidiano de la sociedad bilbaína; el autor anota todas estas incidencias cuya narración se le antoja mucho más eficaz para recrear el pasado que la conmemoración de las grandes efemérides.

Unamuno utilizó en numerosas ocasiones la palabra intrahistoria para referirse al conjunto de hechos menudos protagonizados por individuos comunes, como los personajes de *Paz en la guerra*, preocupados por sus propios asuntos, mientras se cernía sobre ellos, o mejor dicho, los envolvía enteramente, la amenaza de la guerra civil, pues, a juicio del autor, la insoslayable realidad social sobre la cual se asienta la Historia grande está constituida precisamente por este cúmulo de acciones y sucesos particulares a que acabo de aludir. La presentación de los acontecimientos importantes del pasado desde tal punto de vista llega a ser por tanto, el ingrediente predominante en el texto de *Paz en la guerra* y parece evidente que tan decidido interés por la captación de la verdad intrahistórica proviene por línea directa de la narrativa de Galdós, quien ya había enunciado el concepto con claridad meridiana –aunque no se hubiera ocupado de bautizar esta fórmula narrativa tan expresivamente como lo hiciera el escritor vizcaíno– en el primer episodio de la segunda serie:

¡Si en la historia no hubiera más que batallas; si sus únicos autores fueran las celebridades personales, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno, en ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos. (ERJ, 38)

Tampoco difiere demasiado el procedimiento empleado por ambos autores para la creación de sus respectivos relatos históricos, el cual consiste básicamente en hacer a los personajes ficticios participantes o espectadores de los hechos verdaderos y dejar que reaccionen ante ellos. Para llevar a cabo tales proyectos Pérez Galdós preparaba con gran cuidado el soporte documental sobre el cual había de erigirse la armazón histórica de sus episodios, combinando las fuentes escritas con las entrevistas a los supervivientes de los sucesos evocados; Unamuno por su parte también trabajó concienzuda-

mente antes de comenzar su novela y se ayudó de abundantes noticias y datos significativos referentes a la guerra y a sus inmediatos antecedentes, según explicaba en un trabajo de 1899 recogido por Adolfo Sotelo:

Cerca de diez años me llevé estudiando el carlismo, y estudiándolo en uno de sus principales focos, en Vizcaya, mi país nativo, recogiendo datos y reflexiones respecto a la última guerra civil, refrescando mis recuerdos de infancia, los recuerdos de cuando, teniendo diez años fui testigo del sitio y bombardeo de Bilbao, y con ello tejí mi novela, cuyo fondo histórico es la última guerra carlista. (Sotelo Vázquez, 192)

La dedicación a la novela histórica fue una constante a lo largo de toda la dilatada producción literaria de don Benito, en tanto que Unamuno tras la publicación de *Paz en la guerra* abandonó por completo este subgénero, así como también las técnicas narrativas de carácter realista de que se había valido al escribir su primera ficción, para decantarse a partir de entonces por una escritura esquemática, que prescinde de la descripción primando la escueta narración, el diálogo y el buceo incansable en el fondo de las conciencias de los personajes. En tal sentido resultan bien explícitas las siguientes palabras del prólogo que el propio autor –siempre tan proclive a reflexionar acerca de su creación– escribió para la segunda edición de su obra:

En esta novela hay pinturas de paisaje y dibujo y colorido de tiempo y lugar. Porque después he abandonado este proceder, forjando novelas fuera de lugar y tiempo determinados, en esqueleto, a modo de dramas íntimos, y dejando para otras obras la contemplación de paisajes y celajes marinos. [...] No sé si he acertado o no con esta diferenciación. (PG, 124)

A pesar de las coincidencias apuntadas, no es posible olvidar que los motivos por los cuales cada uno de estos autores se decidió a cultivar la narración histórica resultan bastante dispares. Efectivamente el novelista canario se sintió atraído por el pasado porque aspiraba a entender cabalmente la situación general del país en el contexto temporal de su presente:

Una necesidad de conocer mejor el funcionamiento de la sociedad española contemporánea impone a Galdós la tarea de novelar el pasado inmediato de donde el presente está saliendo con movimiento orgánico. [...] Lejos de presentar Galdós un

pasado como pasado y caducado, lo que hace es mostrar las raíces vivas de la sociedad actual. (Amado Alonso, 198)

Los designios que movieron a Unamuno, sin embargo, difieren bastante de esta atenta curiosidad por el pasado reciente de España en su conjunto que revelan los *Episodios Nacionales*, ya que –reduciendo bastante su enfoque– parecen obedecer sobre todo a una necesidad íntima de poner en claro sus propias vivencias infantiles para buscar explicación a las raíces últimas de su personalidad.

3. RELEVANCIA DEL DIÁLOGO EN LA NARRATIVA

Según acabo de indicar, tras la publicación de su primera ficción Miguel de Unamuno introdujo un cambio sustancial en el modo de presentar la materia novelesca, puesto que en los títulos sucesivos, a partir de *Amor y pedagogía* publicada en 1902, decidió eliminar por completo los pasajes descriptivos, con la expresa intención de poner ante los lectores el escueto relato de los sucesos que constituyen la trama novelesca, así como las actuaciones lingüísticas de los personajes, bien mediante la transcripción de las conversaciones que mantienen entre ellos, bien gracias a la eficaz mediación de un narrador omnisciente, quien, haciendo uso de sus prerrogativas escudriña, si así lo considera oportuno, la intimidad psicológica de estas criaturas ficcionales y revela los contenidos de sus conciencias plasmados en esos soliloquios tan frecuentes en la escritura narrativa del novelista vasco. Es más, la atención prioritaria a la reproducción de las mencionadas intervenciones directas de los personajes le llevó a escribir una novela corta enteramente dialogada titulada *Dos madres*³, con la cual sigue la pauta que había instaurado Pérez Galdós, cuando a finales del siglo XIX se le ocurrió revitalizar el referido subgénero narrativo mediante la creación de *Realidad* y las siguientes ficciones de este tipo.

Parece necesario advertir asimismo que la preferencia por esta forma de elocución no se limita a la narrativa o al drama, en que resulta obligatorio el diálogo, sino que también el ensayo y la poesía unamunianos suelen estar concebidos a modo de interpelaciones vehementes dirigidas a un supuesto interlocutor, o de apasionadas confesiones en las que ofrece a los lectores el fruto de sus meditaciones en primera persona. Todo ello revela la coheren-

cia del pensamiento de un autor, para quien el objeto de cualquier indagación filosófica o creación literaria debía ser el hombre concreto, en su devenir existencial, que consiste justamente en enfrentamiento continuo, según proclamó en repetidas ocasiones. Recuérdese además que para Unamuno tal tensión dialógica no cesaba ni en la intimidad de la propia conciencia y ello le movió a inventar el término “monodiálogo”, que definió así:

¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo. (SMB, 13)

El autor bilbaíno llevó pues hasta sus últimas consecuencias y cargó de trascendencia filosófica un procedimiento literario que Pérez Galdós había empleado con extraordinaria eficacia, y que había ido perfilando a lo largo de toda su producción narrativa como un elemento estructural de primer orden. En efecto, cualquier lector atento advierte enseguida la constante atención prestada por el gran novelista a la reproducción de las palabras pronunciadas por los personajes, mediante la cual se completa la tarea del narrador como encargado de configurar el carácter de todos ellos. Precisamente la constatación de esta circunstancia, es lo que recalca atinadamente un gran galdosista refiriéndose a *Fortunata y Jacinta*: “El libro es una historia oral al parecer ilimitada en que se registran infinitas conversaciones en una infinidad de lugares” (Stephen Gilman, 299) observación que sin duda se podría generalizar haciendo que abarcara al conjunto de la obra novelesca galdosiana. La preocupación del escritor por ocultar, en la medida de lo posible, la mediación ejercida entre personaje y lector por la voz narradora se advierte desde fechas muy tempranas; a ella obedece, por ejemplo, la inclusión en muchas ficciones suyas de largos pasajes cuyo contenido viene presentado por medio de coloquios transmitidos según las convenciones de la escritura teatral, con el nombre de cada interlocutor al frente de su respectivo parlamento y el tono de su intervención, así como los ademanes que puedan acompañarla, consignados entre paréntesis al modo de las acotaciones que aparecen en los textos dramáticos.

Tan consciente y sostenido interés por el reflejo de las referidas actuaciones verbales desembocará en la publicación de una serie de narraciones enteramente dialogadas, encabezada por *Realidad* (1889), que se com-

pletará con *El abuelo* publicada ocho años después y, ya en el nuevo siglo, con *Cassandra* (1904) y con *La razón de la sinrazón*, que vería la luz en el año quince. Fue Galdós por tanto quien reintrodujo en nuestra literatura esta “novela intensa o drama extenso”(C, 906), entre cuyas ilustres precursoras podrían contarse *La Celestina* o *La Dorotea* lopesca. La sorprendente innovación galdosiana desconcertó bastante a la crítica de entonces, según se advierte en las reseñas que Clarín dedicó a *Realidad* y a *El abuelo*. Al analizar la primera de ellas, si bien no escatima los elogios respecto al asunto o a los caracteres, censura en cambio la forma en que está presentada la materia novelesca y, sobre todo, le parece muy poco acertado el que sean los personajes quienes verbalicen los contenidos de sus conciencias mediante una suerte de soliloquios que, a juicio del asturiano, aprovechan y exageran la técnica teatral del *aparte*, cuando hubiera sido más conveniente usar una técnica tan acreditada en el naturalismo como el monólogo interior:

Lo más interesante, lo principal, lo más hondo de *Realidad*, está en los soliloquios, en lo que se dicen a sí mismos los personajes. Pues bien: esto resulta [...] una forma convencional excesiva que quita ilusión al drama, y, por consiguiente, fuerza patética, y hasta algo de *verosimilitud formal*, al claudicar la cual pelagra también el fondo mismo del estudio psicológico.(Leopoldo Alas, 183)

Así pues, denunciaba Alas en su análisis de *Realidad* la incongruencia en que incurría el texto galdosiano al presentar “como lenguaje interior un discurso que se somete y sigue la misma retórica que otro, que se presenta como exterior”(Bobes, 222) y seguramente –desde el enfoque realista en que se hallaba instalado el crítico– tales reparos estaban cargados de razón; ahora bien, se trata de censuras que no parecen hacerse cargo de que en esta novela el diálogo, así como los tan denostados soliloquios constituyen una propuesta narrativa experimental con la cual el autor pretendía no tanto la consecución de un efecto mimético, cuanto la revelación precisa y veraz de unos contenidos de conciencia, es decir, que buscaba mostrar a los lectores eso que más adelante llamaría Unamuno “el hondón del alma” de sus criaturas ficcionales.

Frente a las reticencias y objeciones con que los miembros de su promoción recibieron las audaces tentativas ensayadas por el novelista canario, éstas contaron en cambio con el favor de los escritores más jóvenes, pues

varios integrantes de la llamada Generación del 98 adoptaron enseguida el nuevo subgénero, como ya se ha visto en el caso de Unamuno, al que podríamos añadir los nombres de Baroja o de Valle, que también eligieron la forma dialogada para algunas de sus ficciones. En todos ellos resonarían probablemente las razones que en abono de esta forma elocutiva había expuesto Galdós un poco antes:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. (EA, 800)

Y es que el novelista canario sabía muy bien lo que pretendía y por eso, cuando publicó *Cassandra*, en el año cuatro, aseguró que le había tomado cariño “a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro”(C, 906) al que auguraba larga vida en manos de los autores venideros que estarían llamados a perfeccionar tan novedoso híbrido literario.

4. EL EMPLEO DE LAS ESTRATEGIAS METAFICCIONALES

El último apartado de este trabajo procurará llamar la atención sobre la frecuente presencia tanto en las novelas de Galdós y como en las de Unamuno de ese conjunto de procedimientos variados, que actualmente englobamos bajo la etiqueta común y algo imprecisa de metaficción, dado que todos producen efectos parecidos en el texto, pues, gracias a ellos el narrador consigue situarse irónicamente distanciado de su cuento para reflexionar acerca de éste, con lo cual se quiebra la ilusión mimética tan buscada por el realismo.

Vaya por delante que –como ocurre casi siempre– también a este respecto puede afirmarse que la existencia del objeto es muy anterior a la aparición del nombre con el que se le designa; efectivamente, desde que el mundo es mundo, o, para decirlo con mayor exactitud, desde que los hombres aprendieron a referir historias, resulta posible documentar multitud de textos en cuya configuración han desempeñado una importante función las estrategias a que me iré refiriendo, si bien es verdad que éstas apenas han merecido la

atención específica de los estudiosos hasta tiempos relativamente recientes y que, cuando por fin han sido consideradas dignas de análisis, han recibido denominaciones muy diferentes.

Antes de abordar el estudio de estos recursos narrativos en la producción novelesca de Pérez Galdós y en la de Unamuno no vendría mal adelantar algunas precisiones acerca de los conceptos a que nos estamos refiriendo; se hace necesario, pues, establecer qué circunstancias han de concurrir en un texto para que los lectores adviertan en el mismo la existencia de elementos metaficticios. De manera harto elemental puede afirmarse que la metanovela hace una ostentación deliberada de la ficcionalidad de la historia que relata. La obra así presentada se refiere, pues, a sí misma, llamando insistentemente la atención del lector sobre su propia naturaleza, o sobre las dificultades que han asaltado al autor a la hora de ponerse a escribir y no pretende, por tanto, disimular su condición de obra ficticia, de ilusión mentida, de artificio ingeniosamente erigido. Rasgos peculiares de los relatos de meta-ficción suelen ser la autoconciencia reflexiva del narrador o de los personajes, la teorización literaria incluida en el propio cuerpo de la narración, el marcado sesgo humorístico desde el que frecuentemente se ofrece lo contado, así como la voluntaria difuminación de las fronteras entre el mundo de la ficción, vale decir, el de la historia referida en el texto, y el territorio de lo real, de lo extra novelesco, en el cual deberían estar instalados el narrador y sus lectores. Sin duda es el *Quijote* uno de los más sugestivos y perfectos ejemplos de narración metaficcional y así lo comprendieron los grandes novelistas ingleses del siglo XVIII, los cuales supieron extraer de la obra cervantina un notabilísimo provecho estético. Pues bien, parece inexcusable invocar asimismo tan alto patronazgo en el caso de los dos escritores cuya obra narrativa es objeto del presente trabajo, dado que ambos demostraron sobradamente su devoción por la historia del caballero manchego.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo antepasado, el predominio del realismo literario –al preconizar la más escrupulosa objetividad en la narración– centró la atención de autores, lectores y críticos en la verosimilitud de lo contado y, en consecuencia, había de calibrarse la calidad de la novela en función de la fidelidad con que sus páginas reflejaran la realidad social contemporánea. Por eso, conforme iban publicándose las obras de Galdós y las de otros grandes escritores de entonces, los críticos del momento solían su-

brayar tanto su dimensión de documento histórico-sociológico, como la autenticidad psicológica de los caracteres y la precisión con que hubieran sido diseñados por el autor, en cambio apenas reparaban en las técnicas metaficcionales que se hubieran empleado para ofrecer a los lectores el contenido de la ficción. Los mismos novelistas, muy proclives casi siempre a la utilización de toda clase de artificios de esta naturaleza, les prestaban, sin embargo, escasa atención cuando reflexionaban acerca de su labor creadora, al paso que –insistiendo explícita o implícitamente en el símil standhaliano del espejo colocado en un camino– encarecían la importancia de aquella obra narrativa cuyas páginas pudieran considerarse como un estudio experimental de la sociedad contemporánea retratada en sus páginas. Todavía en los años finales del XIX, se identificaba Galdós con estos supuestos teóricos y así, en el discurso de entrada en la Real Academia explicaba que el cometido del novelista habría de consistir en

[...] reproducir los caracteres humanos [...] 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 ello sin olvidar que debe existir un perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (Pérez Galdós, 9)

La investigación literaria actual, al considerar el texto en sí mismo como el centro de su interés preferente, sí tiene muy en cuenta la presencia de la metaficción en la narrativa, por eso ha reparado en que –bastante antes de que en sus obras de comienzos del pasado siglo Unamuno sorprendiera a los lectores con sus piruetas “nivolescas”– ya Galdós había empleado con indudable habilidad y de manera notablemente sistemática tales procedimientos. Ricardo Gullón, estudiando las estrechas relaciones que es posible encontrar entre los dos novelistas a este respecto, en un penetrante análisis de *El amigo Manso* donde compara esta obra con la unamuniana *Niebla*, afirma:

Quien inventa la palabra pasa por ser el inventor de la cosa, y siendo Unamuno quien primero llamó “nivola” a las novelas de acción interior, de que es un clásico *Niebla*, hasta hace poco no se ponía en duda que él había sido el primero en escribir esta clase de ficciones. Ahora parece claro que *Niebla* fue escrita aceptando y prolongando formas y técnicas narrativas utilizadas por Galdós en *El amigo Manso*. (Gullón, 73)

Efectivamente, si bien las concomitancias entre las dos novelas mencionadas por el ilustre investigador son indudables y se sustentan ante todo en el uso que ambas hacen de los recursos propios de la metafiction, hemos de advertir que otras muchas historias galdosianas echan mano asimismo de los referidos procedimientos, cuya presencia constituye una verdadera constante rastreable en todo el extenso corpus narrativo del canario y, de manera muy especial, a lo largo de las obras que el autor encuadró bajo el epígrafe de *Novelas españolas contemporáneas*, en cuyos textos respectivos la manipulación de las diferentes técnicas metaficticiales alcanza una maestría difícilmente superable. Por ejemplo, la voz que asume el relato desde la supuesta objetividad de la tercera persona, no tiene inconveniente en reconocer una y otra vez los fallos de su omnisciencia y confesar que ha debido recabar información de algún personaje para completar su libro, con lo cual, además de subrayar ante el lector la ficcionalidad del texto, permite que las fronteras entre el mundo novelesco y la realidad extra-literaria se emborronen y desdibujen. Abundantes reflexiones acerca de la novela, que subrayan su nivel de autoconsciencia y plantean problemas acerca de la mejor manera de ofrecer el relato a los lectores, pueden leerse en bastantes ocasiones a lo largo de tan dilatado *corpus*, sirva de ejemplo, entre los muchos pasajes que pudiera haber elegido, las siguientes frases con que el narrador termina la primera parte de *Nazarín* (1892):

[...] días tuve de no pensar más que en Nazarín, y de deshacerlo y volverlo a formar en mi mente, pieza por pieza, como niño que desmonta un juguete mecánico para entretenerse armándolo de nuevo. ¿Concluí por construir un Nazarín de nueva planta con materiales extraídos de mis propias ideas, o llegué a posesionarme intelectualmente del verdadero y real personaje? [...] Lo que a renglón seguido se cuenta, ¿es verídica historia, o una invención de esas que por la doble virtud del arte expeditivo de quien las escribe, y la credulidad de quien las lee resultan como una ilusión de la realidad? (N, 500)

Baste lo expuesto para demostrar hasta qué punto la escritura narrativa de Pérez Galdós, asume las técnicas metaficticiales, con todas las implicaciones desrealizadoras que acarrearán y cómo el uso de todos estos artificios —que a partir de las unamunianas *Amor y pedagogía* (1902) y, más especialmente, *Niebla* (1914), fueron consideradas una revolucionaria novedad

introducida por el vasco— tenían en la producción de aquél un precedente clarísimo. Sin embargo, también a este respecto, la distancia entre los dos escritores es muy grande, no porque el tratamiento que cada uno de ellos da a estos artificios narrativos difiera sustancialmente, sino porque mediante su empleo ambos buscan objetivos bien distintos. A Galdós la estrategia metaficcional, que frecuentemente maneja en la disposición de tantos pasajes de su producción, le sirve para aumentar la eficacia narrativa y con el uso de tales procedimientos apunta a los problemas específicos de la creación literaria. En cambio Unamuno, cuando sorprende a sus lectores encargando el prólogo de su obra a uno de los personajes de la misma, o cuando se enfrenta con otra de sus criaturas haciendo valer sus prerrogativas de autor, no lo hace por razones puramente literarias, sino que acude a estas técnicas a fin de expresar de forma inusitada su sempiterna angustia existencial:

[...] ¿Conque he de morir ente de ficción? [exclama furioso Augusto Pérez rebelándose contra los designios de su autor] Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! (Ni, 174)

En resumen, hemos visto cómo Unamuno recogió algunas propuestas narrativas galdosianas y las adaptó a sus peculiares necesidades ideológicas y estéticas. En el caso de la novela histórica, se advierte que la cultivó fundamentalmente para expresar sus propias vivencias en torno a determinados sucesos; pero son los dos últimos puntos tratados en este trabajo los que más claramente revelan con cuánta eficacia el manejo del diálogo y el empleo de la metaficción pueden servirle para configurar de manera bien expresiva la formulación de aquellas cuestiones filosóficas que le obsesionaban por lo cual reaparecen continuamente a lo largo de su entera producción.

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo *Ensayos sobre Galdós*, Madrid - Caracas, Fundamentos, 2001.
Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.
Bobes, María del Carmen, *El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992.

- Gilman, Stephen, La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*” en Benito Pérez Galdós, ed. Douglas M. Rogers, Madrid, Taurus, 1977.
- Gullón, Ricardo, “*El amigo Manso*, novela galdosiana”, en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.
- Mainer, José Carlos, *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Nuez, Sebastián de la y Scheraibman, José, *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, Taurus, 1967.
- Benito Pérez Galdós, *El equipaje del rey José*, Madrid, Alianza, 1998.
- Benito Pérez Galdós, *Cassandra en Obras completas*, Novelas III, Madrid, Aguilar, 1982, pp. 906-1010.
- Benito Pérez Galdós, *El Abuelo, Obras completas*, Novelas III, pp.800-905, 1982.
- Benito Pérez Galdós, “Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós”, en *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Estudios y Tipografía de la viuda e hijos de Tello, 1897.
- Benito Pérez Galdós, *Nazarín, Obras completas*, Novelas III, Madrid, Alianza, 1982, pp. 489-576.
- Sotelo Vázquez, Adolfo, *Artículos de Unamuno en “Las noticias” de Buenos Aires*, Barcelona, Lumen, 1993.
- Muñón de Lara, Manuel, *Medio siglo de cultura española*, Madrid, Tecnos, 1973.
- Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Buenos Aires, Espasa Calpe, col. Austral, 1951.
- Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Taurus, 1983.

NOTAS

- 1 Las citas de estos dos autores se identifican mediante las iniciales del título de la obra a la que pertenecen, así como el número de la página de donde se han tomado.
- 2 A este respecto parece muy significativo que Unamuno definiera su obra como “el relato del más grande y más fecundo episodio nacional” en el prólogo que escribió para la edición de 1923 (PG, 124)
- 3 Este relato, junto con *Nada menos que todo un hombre* y *El marqués de Lumbría*, constituye el volumen *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, publicado en 1920.