

EL ESPACIO NARRATIVO EN GALDÓS Y CLARÍN

John W. Kronik

En la biblioteca de mi universidad, hay diez mil libros que, de una forma u otra, tienen que ver con el tema del espacio. No sé cuántos miles de artículos sobre el espacio están en las quince mil revistas que recibe la biblioteca. El espacio, inseparable del tiempo, es un concepto que ha fascinado al ser humano desde tiempos inmemoriales, y las condiciones históricas, sociales y tecnológicas del siglo xx intensificaron la atracción que el espacio, en sus múltiples sentidos, ha ejercido como preocupación y como material de investigación en estudiosos de varios campos: filósofos, físicos, antropólogos, psicólogos, arquitectos, artistas, músicos, críticos literarios. Los teóricos franceses analizaron la cuestión en toda su densidad: Gaston Bachelard con *La poética del espacio*; Maurice Blanchot en *El espacio de la literatura*. Un ensayo fundamental de Joseph Frank, “La forma espacial en la literatura moderna”, escrito en 1945, engendró un debate que ha durado medio siglo. Varios investigadores de Galdós también han abordado el tema, entre ellos Ricardo López Landy en *El espacio novelesco en Galdós*. En un nuevo libro titulado *El espacio en la novela realista*, por María Teresa Zubiaurre, *La Regenta* hace un papel importante.

Yo, que soy lector apasionado del uno y del otro, desde hace tiempo me he ido haciendo la pregunta: ¿en qué precisamente reside la diferencia entre Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas, las dos cumbres del realismo español? La obra de ambos participa plenamente de los rasgos que constituyen este movimiento: observación detenida de la sociedad contemporánea; representación fiel de las costumbres, los valores y el habla de la época; fuerte vínculo con la circunstancia histórica; inserto de la ficción en una realidad existente y reconocible; amplitud del mundo trazado; profundización en la psicología individual; técnica descriptiva rebosante de detallismo; construcción de una ficción verosímil y creíble; inclinaciones regeneracionistas y fuerte postura crítica ante las condiciones sociales, políticas y morales de su época. Además, los dos se conocieron, se leyeron, se respetaron, se criticaron. Pero algo los separa como creadores de ficciones. Eso lo percibe el lector al momento de lanzarse a la lectura del uno o del otro. ¿Cómo precisar esta diferencia, como explicarla? No soy el primero en plantear esta pregunta, y no tengo la pretensión de poseer una respuesta definitiva, pero creo que una posible solución reside en su respectiva manipulación del espacio. Tal ejercicio de diferenciación peca de cierta subjetividad en la selección y lectura de los textos, y no aspiro a hacer más que proferir unas reflexiones teóricas y algunas percepciones mías. Mi tesis, entonces, es que el lector de las ficciones de Galdós y Clarín puede vislumbrar en ellas dos modos bien distintos de abarcar, penetrar, plasmar y conquistar el espacio. (Con “espacio” no me refiero a las localidades en que la acción se sitúa sino a la plasmación formal de la narración.)

Dos iconos que aparecen al principio de sendas novelas de Galdós y Clarín, respectivamente, marcan dos maneras de traspasar el espacio. Estoy aludiendo al tren en *Doña Perfecta* y al catalejo en *La Regenta*. El tren lo monta Galdós; el catalejo lo desenvaina Clarín. El narrador galdosiano llega; el clariniano ya está. El de Galdós acompaña al personaje; el de Clarín está por encima de él. Galdós prefiere la linealidad, el progreso sistemático de la narración a través del tiempo. El método de Leopoldo Alas se caracteriza con frecuencia por una postura demiúrgica que anula la linealidad y produce puras imágenes y perspectivas ópticas sorprendentes.

Dicho esto, estoy dispuesto a confesar en seguida la artificialidad de tal división. Un teórico del tema ha declarado lo siguiente: “En vez de considerar el espacio y el tiempo como modalidades antitéticas, debemos tratar su relación como una de compleja interacción, interdependencia e interpenetración” (Mitchell, p.544). En efecto, la literatura, por su narratividad, es por esencia temporal. Lo es el acto de escribir, el acto de leer; lo confirma la numeración de capítulos, de páginas; lo dramatizan la entrada de personajes en la acción y la sucesión de nuevos acontecimientos. Si saltamos páginas, perdemos algo o nos perdemos. Si nos rendimos a nuestra curiosidad e impaciencia y miramos el final antes de llegar, hemos roto el contrato. Es decir, el arreglo físico del libro y la manera de aprehenderlo, la presencia de un principio y un fin, suponen una progresión en el tiempo. El libro es una sustancia espacial en el sentido de que el texto existe ya impreso en su totalidad cuando lo abrimos, pero no es posible absorber en un instante esta condición suya. Del mismo modo, como señala Mitchell, la temporalidad narrativa descansa sobre imágenes espaciales: “linealidad, continuidad, secuencia”. Tanto la continuidad como la fragmentación se imprimen en el lector como coordenadas espaciales. Si sucumbimos a la tentación, perfectamente lógica por cierto, de tener la pintura por un objeto en el espacio y la escritura por un proceso en el tiempo, como lo han hecho Joseph Frank y los partidarios de la teoría de la “forma espacial”, pensándolo mejor caemos en la cuenta de que no son tan nítidas las clasificaciones. Pocas pinturas insisten tan descaradamente en una “lectura”, de izquierda a derecha, como lo hace *Guernica*, pero la experiencia espacial que es la absorción inmediata de una pintura o estatua también requiere un proceso temporal de interpretación o descodificación. El ojo no está estático al mirar una obra de arte; tampoco lo está la imaginación. No hemos captado el sujeto de *Las Meninas* cuando hemos captado *Las Meninas* como objeto. Pero es fácil enmarmarse en tales sutilezas, y, aún reconociendo esta mutua inherencia, siempre divisamos la independencia de las unidades que constituyen una relación binaria.

Me refiero al tren en el cual Pepe Rey, acompañado del invisible narrador, llega al primer párrafo de *Doña Perfecta*. Y me refiero al catalejo o anteojo con el cual el Magistral, don Fermín, en el primer capítulo de *La Regenta*, pasa revista por la ciudad, Vetusta, y espía a la mujer, Ana Ozores, desde lo alto de la torre de la catedral. No pueden ser más dispares estas aperturas por lo que toca a su construcción espacial, y creo que corresponden a la voluntad de narrar que caracteriza a sendos autores.

El ferrocarril, esa novedad tecnológica que lleva en esta ficción y en otras de la época una fuerte carga simbólica, induce una acentuada sensación de linealidad y horizontalidad. La linealidad que se establece como patrón al principio de la novela encuentra su expresión literal en los carriles del tren: líneas paralelas que invitan la mirada a atravesar el espacio hacia el horizonte, líneas que facilitan el tránsito de la maquinaria narrativa. El paréntesis cervantino de la primera frase, donde el narrador protesta que “no es preciso nombrar la línea” (p. 69), tiene el efecto irónico de recalcar la linealidad de la narración que cruza este espacio. El tren había iniciado su itinerario en Madrid, antes y fuera de las fronteras espacio-temporales de la acción, hace una breve parada en una de las estaciones que marcan las escalas de su progresión y sigue su trayecto, tragándose simbólicamente en un túnel. Mientras tanto, Pepe Rey, siempre escoltado por el ser abstracto que cuenta su historia, habiéndose bajado del tren, también sigue adelante implacablemente, ahora a caballo y en compañía del criado Polentinos, quien le guía por otra línea recta, “un caminejo que, partiendo de allí, se perdía en las vecinas lomas desnudas” (p. 71) y le llevará a Orbajosa, otra oscura cavidad que tragará a Pepe, pero no hasta que la novela trace otra línea, la narración que lleva a Pepe Rey a su destino, a su última parada. Este insistente ritmo lineal se refleja incluso en los sucesivos títulos de capítulo de *Doña Perfecta* y termina sólo con el vacío del último capítulo, donde ya

no pasa nada, que no lleva título y que, englobando ahora toda la novela, la convierte en una entidad espacial.

No es tan flagrante en todas las novelas de Galdós esta norma lineal, quizás primitiva, que exhibe *Doña Perfecta*; pero no la abandona y no la radicaliza en su producción más tardía. Los personajes de Galdós deambulan por las calles de Madrid, en busca de algo o simplemente impulsados por sus actividades cotidianas, y el narrador galdosiano los sigue en sus pasos. Tormento, Juanito, Fortunata, Villaamil, Torquemada, Benina y otros pertenecen al gremio de los peripatéticos.¹ El movimiento de los personajes por la topografía física y social de Madrid es uno de los rasgos definitorios de las novelas de Galdós y es un factor que les presta su dinamismo. Se trata de un espacio animado, y el narrador, claro está, es el animador. En *Fortunata y Jacinta* se encarna al principio un narrador en primera persona, compañero de los personajes, que luego desaparece tras haber establecido el patrón; pero también en *Misericordia* hay un narrador observador-reportero que sigilosamente sigue los pasos de Benina y Almudena cuando dejan su puesto delante de la parroquia de San Sebastián, cuando se sientan en la Plazuela del Progreso y luego cuando pasan a la vivienda de Almudena.

Este esquema de progresión lineal en el espacio también suele regir las ficciones de Galdós en el nivel de desarrollo de la fábula y del personaje. Gilman concibe *Fortunata y Jacinta* como un camino desde el nacimiento hasta la muerte. Farris Anderson considera las calles madrileñas como la matriz de la novela y observa el diseño horizontal que la gobierna (p. 87). El personaje galdosiano está retratado contra un fondo histórico y crece o decae según la cronología de su vida. Hay huecos y retrocesos, eso sí –el proceso mimético no los descalifica–, pero incluso la desintegración de un individuo y de un sistema, como es el caso en *Miau* o en *Tristana*, es la suma de líneas que se cruzan para avanzar en unísono.

Hay dos momentos singulares en la fisiología de la vida cuando esta regla espacial se desbarata: los sueños y la muerte. Galdós, con su gran talento por el sondeo de los submundos psíquicos, sabía que durante los estados oníricos de sus personajes la coherencia espacial se deshacía. En estas ocasiones, las asociaciones sin motivación aparente, las rupturas, las imágenes conflictivas crean lo que Frank ha denominado una “forma espacial”, es decir, un bloque autónomo, ostensiblemente desvinculado de la lógica, que no parece tener sentido en sí y al que por lo tanto es necesario adscribir un sentido. Aparte del sueño, sólo en el momento de la muerte es posible adquirir plena conciencia de la vida, y para conseguir esto, uno tiene que ser una ficción de Borges o el Máximo Manso galdosiano. Caso excepcional en el corpus galdosiano, el protagonista de *El amigo Manso* está dotado de la capacidad, proscrita al ser humano ordinario, de registrar su circunstancia terrenal desde la muerte, es decir, desde arriba, verticalmente, abarcando desde esta perspectiva todo el espacio de abajo. La linealidad se esfuma ante esta táctica atemporal.

¿Pero es cierto que el simple ser mortal no puede aspirar a tal competencia? Bien pensado, la condición de clarividencia de que disfruta Máximo Manso al final de la novela de su vida corresponde a la condición de cualquier lector al terminar una historia. En ese momento de su experiencia del relato, ha llegado a su fin el progreso temporal de la narración, y el lector, liberado de la esclavitud de la sucesión, puede apresar retrospectivamente todo el texto y todo su significado como una sola unidad en el espacio, producto de la experiencia diacrónica de la lectura. Es un momento de regocijo para el lector por la conquista que ha hecho, pero también es triste porque siente una pérdida cuando el texto vuelve a su condición de objeto.

Lo que es excepcional en Galdós, es una práctica común en Clarín. Mientras Galdós se atiene más a las limitaciones ópticas humanas, Clarín se esfuerza por trascenderlas. Donde los

narradores de Galdós suelen atravesar el espacio a ras de los seres que lo ocupan, adoptando su ritmo y sus percepciones temporales, Clarín tiende a posturas que anulan la linealidad y sustituyen la verticalidad. A veces incluso recurre a rupturas sintácticas y produce puras imágenes y perspectivas ópticas sorprendentes. Anderson dice que las escenas extensas que Galdós sitúa en una misma localidad detienen estratégicamente el movimiento narrativo y son evocaciones verticales de un espacio. Es cierto que se trata de dos ritmos distintos, pero estos casos son simplemente una interrupción del avance horizontal y no la verticalidad *literal* que se encuentra en Clarín. Peter Bly, por su parte, toma nota de las escenas en la narrativa de Galdós, por ejemplo en *El doctor Centeno*, que pertenecen a la tradición del retrato narrado desde una disposición aérea (pp. 162-163), pero en Galdós esta técnica es ocasional y no tan cargada de significaciones como en Clarín. Para Galdós tal construcción vertical es una línea más, un ángulo descriptivo útil para el empequeñecimiento de lo observado. Para Clarín la forma espacial permite una visión totalizadora con implicaciones metafísicas y míticas.

La primera frase de “Cuervo” –“Laguna es una ciudad alegre, blanca toda y metida en un cuadro de verdura”–, que literalmente evoca un cuadro, supone a un observador, el yo narrativo de la segunda frase, necesariamente situado en una posición superior al nivel en que se encuentra la ciudad, posición desde la cual la puede englobar en su totalidad. La descripción sigue imponiendo este esquema al utilizar el verbo “pintar” y al ampliar la óptica, llevándola hasta el horizonte que recorre desde un lado al otro, donde descubre montañas “muy lejanas”. Luego la suposición del lector se convierte en certidumbre cuando la cuarta frase revela que el narrador en efecto ocupa un lugar en un plano superior a lo descrito: “El paisaje que se contempla desde la torre de la colegiata no tiene más defecto que el de parecer amanerado y casi casi de abanico” (Alas, *Cuentos*, 1, p. 363). La imagen del abanico refuerza la óptica panorámica y la sensación de amplitud.

El conocido cuento “¡Adiós, Cordera!”, donde lo lineal es tan importante –los “alambres paralelos” del telégrafo, el “camino de hierro” del tren–, empieza con una figura geométrica, un triángulo, que se deja divisar sólo desde arriba:

“El *prao* Somonte era un recorte triangular de terciopelo verde tendido, como una colgadura, cuesta abajo por la loma” (Alas, *Cuentos*, 1, p. 438). Al narrador observador se le imagina a lo alto de esa loma atisbando un espacio definido por sus límites y puntos de intersección. La triangulación limítrofe va reforzada por los tres seres –Rosa, Pinín y la vaca– que pueblan este escenario y por el llamativo truco estilístico de las triples aliteraciones en t y en c que luce la frase. Esta proyección espacial del cuento afirma la solidez, la constancia y el arraigo de la tradición histórica que caracterizan este lugar y define la pertenencia del ser humano que lo habita. En efecto, el cuento es el rechazo de lo lineal, que aparece aquí como amenaza y que se inscribe en la actitud de la vaca ante el palo del telégrafo, “que no le servía siquiera para rascarse”, y ante el ferrocarril, que en un principio le inspira terror y luego antipatía (pp. 438-439). Luego el narrador, pasando a los hermanos como focalizadores, ratifica explícitamente el impacto destructor de las líneas invasoras: “Y Rosa y Pinín miraban con rencor la vía, el telégrafo, los símbolos de aquel mundo enemigo, que les arrebatara, que les devoraba a su compañera de tantas soledades, de tantas ternuras silenciosas” (p. 444).²

Es aún más trágico el final de *Doña Berta*, donde una multitud de paseantes contempla desde arriba el cadáver de la protagonista, derribado en la calle, cortado por la línea del tranvía.

La célebre escena de apertura de *La Regenta*, muy comentada, está construida a base de una verticalidad que es arquitectónica, psicológica, espiritual y social. El espacio urbano que

yace soporífero y caducado en la primera frase –“La heroica ciudad dormía la siesta” (1, p. 93)– será el objeto de inspección de toda la novela que enseguida establece un contraste entre esta horizontalidad inmóvil y el frenesí de unas basuras ocupadas en una danza circular de exagerada verticalidad. En el segundo párrafo la mirada del lector es arrastrada hacia arriba, también con extremada insistencia, para admirar la torre de la catedral: “La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo” (1, p. 94).

Las páginas que siguen son una paulatina subida, figurativa y literal, hacia lo alto, hasta el ápice de la torre, desde donde el texto, el lector y don Fermín, el Magistral, pueden absorber y dominar todo el amplio espacio que reposa bajo su mirada. Los dos instrumentos que penetran este espacio y que median entre lo observado y el observador son la narración y el catalejo fálico que el cura saca de sus faldas.³ Por vía de la narración aprendemos que con el catalejo el Magistral toma posesión de Vetusta, de Ana, de la historia y del espacio. La frase clave que subraya el poder de esta perspectiva espacial totalizadora y superior es ésta: “No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba” (1, p. 104). La prosa luego reproduce la acción del personaje con el catalejo: “el catalejo, reflejando con vivos resplandores los rayos del sol, se movía lentamente pasando la visual de tejado en tejado, de ventana en ventana, de jardín en jardín” (1, p. 109). El ritmo pausado del texto y su óptica englobante, cuya potencia infinita enfatiza el tríptico de cláusulas paratácticas, quedan explícitamente expuestas en esta inscripción de un acto mirón. La referencia a los rayos del sol, que se extienden sobre toda la tierra, subraya metafóricamente esta óptica espacial. En dos frases sucintas, el texto revela no sólo la psicología del personaje sino el principio que guía el proceso narrativo de esta novela.⁴

Los textos galdosianos y clarinianos, incluso en un repaso somero, rinden con cierta insistencia disposiciones espaciales que distinguen los respectivos métodos narrativos de los dos escritores. He aquí cuatro ejemplos:

- 1) El final desconcertante de *La Regenta* corre paralelo a su apertura. También construye el espacio verticalmente cuando capta desde arriba a Celedonio posando en los labios de Ana, desmayada en el suelo, su experimental beso de sapo. Es un espacio cerrado, sin escapes, todo lo opuesto de un tren pasando por un túnel.
- 2) Tanto Fortunata como Ana entran en sus respectivas historias por vía de la mirada de un hombre. Se trata en ambos casos de miradas destinadas a hacer la conquista de la mujer. Sin embargo, la colocación espacial de cada una de las mujeres frente al hombre que la crea es totalmente distinta: lineal, a ras de lo visual, a nivel humano en Galdós; espacial, subyugada por el instrumento demoníaco de la espiritualidad pervertida en Clarín.
- 3) Es interesante comparar la aproximación narrativa a la iglesia de San Sebastián al principio de *Misericordia* –lateral, cara a cara, objetiva; no produce ninguna sensación de altura– con la evocación vertical, subjetiva de la catedral de Vetusta al principio de *La Regenta*. En este caso y en otros, Galdós empieza con lo específico y lo analiza; Clarín empieza con lo panorámico cuyos componentes sintetiza.
- 4) También es revelador hacer una comparación entre las descripciones detalladas de Benina y Fermín en estas dos novelas. La de Benina se fija en el rostro, optando por la perspectiva normativa y frontal de una persona que conoce a otra por primera vez. La descripción de Fermín, distorsionada por la óptica de un acólito escondido, empieza con sus pies, pasa a sus medias y luego, en movimiento vertical, sube para detenerse en

su cara, la cual, irónicamente, el focalizador de esta escena no puede ver. Es una máscara grotesca y obscena suspendida en el espacio.

Yo diría que la conciencia estilística de Clarín es, por lo general, más intensa que la de Galdós. La técnica espacial de Clarín permite la simultaneidad de acción: don Fermín en la torre; doña Ana en su jardín.⁵ También hay momentos, como el descenso de don Fermín de la torre o la descripción del interior de la catedral, cuando Clarín recurre a la técnica de la fragmentación, que produce unidades que flotan en el aire, anulando la linealidad, sus conexiones y su lógica.⁶ Lo hace con la yuxtaposición de componentes dispares y, en alguna ocasión, con la ruptura sintáctica del lenguaje, técnica radical para su época, más cercana al Valle-Inclán de *Tirano Banderas*. El narrador de *La Regenta* describe de este modo los “tonos discordantes” del barrio más moderno de Vetusta:

Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromáticas. En los tejados todos los colores del iris como en los muros de Ecbátana; galerías de cristales robando a los edificios por todas partes la esbeltez que podía suponérseles; alardes de piedra inoportunos, solidez afectada, lujo vocinglero. La ciudad del sueño de un indiano que va mezclada con la ciudad de un usurero o de un mercader de paños o de harinas que se quedan y edifican despiertos. Una pulmonía posible por una pared maestra ahorrada; una incomodidad segura por una fastuosidad ridícula. (1, p. 114).⁷

La simultaneidad y la fragmentación, como señala Frank, contribuyen a la construcción de un significado mítico que subyuga o al menos enreda los hilos históricos.

Hay que notar que la preferencia de Galdós por una técnica narrativa lineal, progresiva le inclinó poco para el cuento, que es por definición un fragmento y requiere una aproximación pictórica desde un punto en el espacio que capta la totalidad. Clarín estaba perfectamente dotado para este género, y entre sus narraciones breves, *Doña Berta*, por ejemplo, es una prodigiosa red de complejidades construida a base de juegos espaciales de subidas y bajadas, ascensos y caídas.

¿Cuáles son las conclusiones que se pueden sacar de estas observaciones sobre la utilización de formas espaciales en Galdós y Clarín? En resumidas cuentas, el procedimiento de Galdós es diacrónico; Clarín tiende más a una visión sincrónica. Galdós recrea los procesos dinámicos de la vida; el autor de *La Regenta* proyecta la estasis que es la condición de su sociedad. Galdós se enfrenta con la realidad que observa y la retrata desde el plano del observador; Clarín domina la realidad que comenta y la reduce. Galdós practica una estética de la construcción; Clarín una estética de la desconstrucción. Galdós, autor de los *Episodios Nacionales*, está más atado que su colega asturiano a la imaginación histórica; Clarín, aunque también inserta sus narraciones en una circunstancia referencial, trepa con más ahínco en las esferas míticas que trascienden lo histórico en su amalgama de distintos tiempos. Simplificando, en el caso de Galdós podemos hablar de una mimética del espacio; en el de Clarín, de una poética del espacio. La novela galdosiana es un cuaderno; la clariniana, un lienzo.

Galdós y Leopoldo Alas, el uno y el otro, han sido canonizados por la crítica y por lectores que han vislumbrado la actualidad de su arte. La modernidad de Galdós reside más que nada en la creación de inestabilidad narrativa y en el escepticismo y relativismo que caracterizan su visión del mundo. Clarín ostenta su modernidad en su voluntad de estilo y en una proyección espacial que anticipa las técnicas de movimientos posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (Clarín), *Cuentos completos*, ed. Carolyn Richmond. 2 vols. Alfaguara, Madrid, 2000.
- *La Regenta.*, ed. Gonzalo Sobejano. 2 vols. Castalia, Madrid, 1981.
- ANDERSON, F., “*The City as Design for the Novel: Madrid in Fortunata y Jacinta*”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 3, 1999, pp. 85-103. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1957.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1957.
- BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1955.
- BLY, P. A., *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Francis Cairns, Liverpool, 1986.
- DELGADO, L. E., “*Subjetividades errantes: Galdós y la localización de la diferencia*”, *Anales Galdosianos*, 36, 2001, pp. 111-119.
- FRANK, J., “*Spatial Form in Modern Literature*” (1945). *The Widening Gyre*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1963, pp. 3-62. Reimpreso en *The Idea of Spatial Form*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1963, pp. 3-66.
- GILMAN, S., *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Taurus, Madrid, 1985.
- JARDINE, A. A., *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Cornell, University Press, Ithaca, New York, 1985.
- LÓPEZ-LANDY, R., *El espacio novelesco en Galdós*. Cultura Hispánica, Madrid, 1979.
- MITCHELL, W.J.T., “*Spatial Form in Literature.*” *Critical Inquiry*, 6, 1980, pp. 539-567.
- OLEZA, J., *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Bello, Valencia, 1976.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo Cardona, Cátedra, Madrid, 1982.
- RABKIN, E. S., “*Spatial Form and Plot*”, *Critical Inquiry*, 4, 1977, pp. 253-270. Sánchez, Elizabeth Doremus. “*La Regenta as Spatial-Form Narrative: A Twentieth-Century Perspective*”, *Modern Language Notes*, 103, 1988, pp. 335-349.
- SIEBURTH, S. A., *Reading “La Regenta”: Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure*. John Benjamins, Amsterdam, 1990.
- VALLE-INCLÁN, R. del., *Tirano Banderas*. Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- ZUBIAURRE, M. T., *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

NOTAS

- ¹ Elena Delgado, en un reciente estudio, sigue los pasos y las implicaciones de algunos de estos personajes itinerantes.
- ² Más de medio siglo después, este tema iba a encontrar un eco en la temprana novela de Miguel Delibes, *El camino*.
- ³ El vocabulario que he escogido hace eco de la idea, expuesta por Julia Kristeva, de que el espacio se asocia con lo femenino (cf. Jardine, pp. 88-89).
- ⁴ Elizabeth Sánchez propone que los efectos espaciales en *La Regenta* son consecuencia de las técnicas de caracterización, que interrumpen la fluidez narrativa y que metafóricamente implican una visión relativista del mundo.
- ⁵ Joan Oleza, a su modo, se ha fijado en el carácter no lineal de *La Regenta*, fruto, según él, de su espesor psicológico y sus tácticas de simultaneidad en la construcción del mundo vetustense.
- ⁶ Stephanie Sieburth comenta las tácticas de fragmentación en el capítulo 8 de su libro sobre *La Regenta*.
- ⁷ La supresión de verbos para crear un cuadro de formas rotas y “tonos discordantes” es un anuncio de pasajes como éste en Valle-Inclán: “Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris” (p. 76).