

GALDÓS Y EL DESENCANTO DE LA MODERNIDAD

Luisa Elena Delgado

En el presente trabajo me propongo explorar la última fase de la labor creativa de Galdós y sus características enmarcando ambas en el clima político, ideológico y estético del fin de siglo español. Mi lectura plantea que el pesimismo existencial y la profunda ambivalencia ante el progreso que permea la labor tardía del autor canario no responden a un nihilismo conservador ni tampoco a un espiritualismo escapista, sino por el contrario a una visión crítica que cuestiona las limitaciones del proyecto de modernidad como epistemología, así como la incapacidad del racionalismo instrumental de instituirse en matriz cognitiva capaz de contener las tensiones y fracturas de la subjetividad. Desde este punto de vista, la evolución ideológica de Galdós no puede ser entendida como regresión, sino como manifestación de una conciencia crítica alerta que va más allá de las mitologías heredadas de la Ilustración para plantear la existencia de lo que Rubert de Ventós denomina “la cualidad plural, excéntrica, desarticulada e inorgánica de nuestra condición”. Por último, propongo que esa desarticulación y excentricidad se encuentran no sólo como predicado teórico sustentador de los argumentos, sino que por el contrario informan la configuración formal de las últimas obras del escritor canario, demostrándose así que lo estético y lo ideológico están siempre imbricados en las texturas del lenguaje.

En su crítica a la novela *Ángel Guerra* aparecida en el diario *La Época* en 1891, se lamentaba Rodrigo Soriano de la evolución de la obra de Pérez Galdós, que de destacarse por su mérito literario y por su exaltación de los valores nacionales había pasado a ser, en su segunda manera, “tétrica, de mal talante, ojerosa, avinagrada y pesimista” (Sotelo, p.33). Este juicio se hace eco de otros anteriores de comentaristas como Luis Alfonso, Orlando, Manuel de la Revilla, quienes manifiestan una y otra vez que el nuevo modo narrativo del autor, a partir del naturalismo, no sólo era moralmente cuestionable por la intrínseca sordidez y crudeza de su temática, sino además artísticamente inferior al desarrollado en sus novelas iniciales. En fecha muy reciente y desde una perspectiva crítica feminista, Catherine Jagoe ha sostenido también la relativa inferioridad de la última etapa creativa galdosiana, a la que considera lastrada por sus implicaciones misóginas, por una adherencia incuestionable a códigos de conducta burguesa y por un interés en los tradicionales motivos finiseculares de decadencia y rege-

neración que traicionan una profunda ambivalencia ante la idea de progreso. Estilísticamente, Jagoe considera que en su etapa final la obra del escritor canario tiene más en común con el maniqueísmo de sus primeras novelas que con la polifonía liberatoria de sus obras anteriores.

Una tercera interpretación de la "última manera" galdosiana, y la más prevalente, es la iniciada por Menéndez Pelayo al calificar el rumbo iniciado por el autor canario en los años 90 como un giro hacia la espiritualización e interiorización de la forma narrativa. Este cambio situaría al escritor canario en el movimiento espiritualista europeo de fin de siglo abanderado por Tolstoi, autor con quien Galdós estaba familiarizado con anterioridad a 1887 (Colin). Ésta es la línea interpretativa sostenida, con ligeras variantes, por críticos contemporáneos de Galdós (como Clarín y Pardo Bazán) y modernos, como Casaldueiro, Correa, Ricardo Gullón. Ahora bien, si la presencia de una renovada, pero peculiar, espiritualidad, en la obra tardía de Galdós es incuestionable, su significación ha sido en cambio explicada desde muy diferentes ángulos. Menéndez Pelayo, por ejemplo, quiso encontrar en ella la consecuencia de una evolución final hacia la religión por parte del autor canario. En la misma línea, Walter Pattison considera tal giro hacia lo espiritual como manifestación de una tendencia siempre latente e innata a toda la literatura española. En ambos casos esta posición se caracteriza por estudiar el tema espiritual aislado del contexto novelístico concreto en que éste aparece. Y no deja de ser curioso que una distorsión muy parecida sufriera la obra de Tolstoi mismo, de quien la crítica en general, y española en particular, subraya su cristianismo y religiosidad, eludiendo tanto su radical crítica social como las peculiaridades formales de su escritura.

En efecto, hay que recordar que a partir de 1880, fecha en que escribió sus estudios de *Teología dogmática*, Tolstoi sostuvo una constante polémica contra la iglesia establecida, de cuya rama ortodoxa fue excomulgado en 1901. Por las mismas fechas inicia su advocación de la abolición del derecho de propiedad privada, del anarquismo, y de la no resistencia al mal, posiciones que le ocasionaron el disgusto de las autoridades y la censura total o parcial de sus escritos. Más aún, aunque hoy en duda consideramos a las novelas tolstoianas como paradigmas del género, no hay que olvidar que en su momento fueron severamente criticadas por sus anomalías formales, ante todo su excesiva longitud, la plétora de detalles insignificantes que impedía el desarrollo causal de sus tramas, la ausencia de centro temático y el énfasis en lo prosaico (Morson). Como veremos a continuación, la escritura del último Galdós coincide en efecto con la del escritor eslavo en lo que su planteamiento tiene de ruptura, tanto ideológica (planteando una renovación radical de la estructura social en la que la espiritualidad es medio y no fin) como formal.

Es incuestionable que en la obra tardía de Galdós, una y otra vez se ve representada la experiencia de la modernidad no como proyecto progresi-

vo sino como alienación. Críticos como Blanco Aguinaga y Victor Fuentes han interpretado adecuadamente esta dimensión de la creatividad galdosiana, señalando que a pesar de sus coincidencias con la imaginería decadentista, la obra del escritor canario se separa de tal corriente por su profundo compromiso con la realidad y por su insistencia en buscar nuevas formas artísticas capaces de expresar la profundidad de la condición humana (Fuentes, p.213). Esta percepción de la modernidad como crisis o como proyecto frustrado se percibe a diferentes niveles: a nivel ideológico, con el cuestionamiento del orden social establecido, especialmente el materialismo de la economía de mercado y el concepto de progreso basado ante todo en los avances tecnológicos. A nivel de la construcción del sujeto, la obra de madurez del autor canario deja de lado definitivamente la ilusión de racionalidad cartesiana para incidir en una delineación de caracteres que incide precisamente en las aporías del ser. A nivel estético Galdós opta por una forma narrativa que rompe definitivamente con la retórica neoaristotélica y que se sitúa en el umbral de la experimentación noventayochista.

El lado oscuro del progreso.

Al analizar las novelas galdosianas de los años 80, Germán Gullón apuntaba el papel fundamental que en ella tenían el progreso y sus efectos, al retratarse un mundo de gente que viaja en tren, se beneficia del alcantariado y el nuevo urbanismo, y abandona el mantón de Manila por prendas oscuras (p.49). Al llegar los 90, sin embargo, los temas recurrentes en las novelas del autor canario se relacionan con el lado oscuro del progreso. Esto tiene su lógica, ya que como atinadamente comentan H. Graham y Jo Labanyi, la modernidad siempre va acompañada tanto de la ansiedad sobre la modernización como de un sentido de crisis (p.23). Además de ese sentido de crisis generalizado, sin embargo y en el caso particular de la España de finales de siglo, es indudable que los temores de los terratenientes y políticos más conservadores respecto a la inminencia del caos político y una revolución social no eran injustificados. Ya en 1880 los granjeros castellanos, amenazados por la caída en el precio del trigo y por la exportación, se habían levantado contra sus representantes en Madrid, pidiendo regeneración y renovación (Carr, p.13). Hacia 1890 el problema de la distribución de la tierra sigue ocasionando graves quebraderos de cabeza al gobierno y a las oligarquias: de más está decir que la preocupación fundamental de la nobleza y las clases acomodadas era mantener el derecho de propiedad, derecho que quedó asegurado tanto a través de la legislación como por la connivencia entre poder público y oligarquía (Bernal, p.238).

Así por ejemplo, hasta los símbolos más queridos de la tan deseada modernidad, acaban inmersos en el marasmo generalizado que caracteriza la política y la economía española de la época: el ferrocarril, por ejemplo. La gran esperanza del progreso, tantas veces presente en la narrativa

galdosiana como metáfora de una modernización deseada y deseable, en realidad exigió grandes inversiones de capital, siete veces más que en las empresas industriales. Esto era muy difícil de sostener para un país como España, y acabó ocasionando que los liberales de mitad de siglo traspasaran la explotación de ferrocarriles y minas a inversores extranjeros. Según explica Raymond Carr, esto creó una serie de enclaves extranjeros que se comportaban como estados casi soberanos, convirtiendo a España en una economía de exportación, que suplía materiales al resto de la Europa “avanzada” (p.27) mientras que las decisiones se tomaban, y los beneficios volvían a Glasgow o Cardiff. Así pues, España perdía los restos de su imperio colonial en el momento en que la nueva economía de mercado la relegaba, como país, a una situación colonial de hecho. Si a esto unimos el hecho de que las guerras, la crisis de subsistencia, la emigración y la epidemia de cólera de 1885 habían causado además un descenso importante en el ritmo de crecimiento de la población, se entiende que la atmósfera de pesimismo que caracteriza los escritos de la época estaba justificada; y se entiende, asimismo, la insistencia con que las últimas *Novelas Contemporáneas* reflejan la preocupación por la destrucción del *status quo*.

En *La Incógnita*, por ejemplo se alude a la inminencia de la revolución como al “Diluvio universal” del cual el único medio de salvación, el único “arca” posible, es la acumulación de riqueza suficiente como para poder sortear cuantos escollos se encuentren en el camino (*LI V*: IV, p.698; *V*: *LI XII*, p.714). En *Ángel Guerra* se afirma:

Cada vez hay más pobres y los ricos son más ricos. Consecuencia de esto, que el mundo va de mal en peor, que las revoluciones amenazan, la nube negra está encima y por fin, por fin, tanto apuran la desigualdad y el no comer unos mientras revientan otros de hartos que al fin estallará el trueno gordo, vaya si estallará (*V*, p.1290).

El tema de las consecuencias de la instauración del concepto de propiedad privada (aplicado tanto a objetos como a las personas) se convierte en un verdadero *leit motif* de las últimas novelas galdosianas. Una de las características que definen la “heterodoxia” de Federico Viera y Tomás Orozco en *La Incógnita* es su cuestionamiento de tal concepto. Cisneros, por ejemplo, recalca con admiración que Federico no posee nada de valor no paga impuestos al Estado y en fin es “...el ciudadano del siglo XX, de ese siglo en el que todo será común, hasta las mujeres” (*LI V*: XIX, p.735). En *Realidad* cuando Viera mantiene un diálogo con la Sombra de Orozco, éste le conmina a no preocuparse por haberle ofendido quitándole a “su” mujer, ya que “... la propiedad es un concepto que se refiere a las cosas pero a nada más... Nadie pertenece a nadie, y Augusta, como todo ser, dueña es de sí misma” (*R V*: Jornada IV, p.876). No es de extrañar que las personas que así niegan uno de los principios más fundamentales para la clase a la que pertenecen sean juzgadas como “excéntricas” y sus extrava-

gancias de opinión toleradas sólo (en el caso de Orozco) por ir acompañadas de una importante fortuna personal. En *Ángel Guerra*, la cuestión no sólo aparece como frecuente motivo de discusión sino que formalmente es el motor de arranque de la trama, originando el cambio (“la metamorfosis”) del personaje, que de revolucionario anarquista pasa a defender la idea del orden social, por motivos que él expresa tajantemente: “Joven incauta, yo he sido un poco socialista, pero francamente, eso me pasaba cuando no tenía dinero. El reparto de riqueza me parecía muy bien cuando nada podía sobrarme. Después he comprendido que una cosa es predicar y otra dar trigo” (V, p.1285). Sin embargo sus nuevas ideas se estrellan ante el espiritualismo de su amada Leré, quien opina que el delito surge de la necesidad, quien critica al concepto mismo de ejército nacional y a la Guardia Civil española y se opone al nacionalismo: “Yo digo que la guerra, es pecado, y el ponerse dos hombres uno frente a otro, pecado, y el salir todos en fila, pecado” (V, p.1286). Con tales ideas no es sorprendente que a pesar de sus reconocidas virtudes cristianas, Leré sea rechazada por la Orden religiosa a la que desea ingresar, viéndose obligada a aceptar la oferta de Ángel de fundar otra orden (otro orden) alternativa.

Mucho más tajantes aún son las opiniones al respecto del sacerdote, Nazarín asegura: “A medida que avanza lo que ustedes entienden por cultura, y cunde el llamado progreso, y se aumenta la maquinaria, y se acumulan riquezas, es mayor el número de pobres, y la pobreza es más negra, más triste, más displicente” (p.1687). Los que lo escuchan no pueden por menos de espantarse y considerar que la figura del clérigo atenta contra las buenas leyes económico-políticas, ya que “perros había en el vecindario que hacían más consumo que el padre Nazarín” (p.1706). El atentar contra las leyes del consumo es, desde luego, inaceptable y fuera de lugar en la sociedad moderna. De ahí que una y otra vez los personajes galdosianos que por un motivo u otro quieren situarse al margen de toda transacción en lo referente a sus principios (Rafael del Águila, Leré, Federico Viera) sean, literalmente, retirados de la circulación.

Del desarrollo temático de estas obras tardías se deduce que en la sociedad moderna no tienen cabida los “puntos fijos” sean éstos el honor, el quijotismo o el misticismo, porque van en contra de un sistema en el cual el sujeto no puede controlar directamente el valor de lo que pone en el mercado. Como apunta P.Desan, para poder preservar el valor de la subjetividad en la edad moderna, aquélla tiene que ser canalizada a través de una palabra que se adapte a la ley de la oferta y la demanda en vigor; cuando el “yo” se manifiesta más allá del sentido común se produce un auténtico problema de comunicación debido a que los términos del intercambio no son igualmente reconocidos por los hablantes (p.67). Esto es lo que ocurre una y otra vez en novelas como la serie de *Torquemada*, *Nazarín*, *Ángel Guerra* o *Tristana*, donde la comunicación lingüística queda interrumpida por la falta de reconocimiento de los hablantes de un código común.

Naturalmente, y dado el clima político y social en el que escribía Galdós, no es sorprendente que en numerosas ocasiones, estos tópicos tan polémicos y radicales (el proyecto de revolución social, el cambio en el concepto de propiedad, los efectos negativos del progreso) se pongan en boca de personajes socialmente marginados o sean discutidos por otros que los ridiculizan o caracterizan tal proyecto de "utópico", demostrándose así la manera en que la hegemonía discursiva categoriza y marca como "impensables" o "extravagantes" aquellas posiciones que amenazan la organización establecida de la comunidad.

Manteniendo la característica asociación decimonónica entre el personaje y su entorno, todos estos personajes "heterodoxos" se presentan como itinerantes, sin centro fijo, localizados en una posición de marginalidad discursiva y espacial. Y esa insistencia en lo marginal, en lo accesorio, en la falta de centro, caracteriza también la configuración formal de los textos.

La estética de lo insignificante.

A partir de la publicación de *La desheredada* la crítica española empieza a criticar la nueva forma de novelar galdosiana, en particular el exceso de prolijidad que entra en conflicto con el principio básico del arte que exige la adecuada proporción entre las partes y el todo "haciendo de lo que sólo en secundario término puede admitirse en pintura el asunto capital del cuadro" (De la Revilla, p. 162). Estas críticas arrecian con la publicación de *Ángel Guerra* obra cuya plétora de disgresiones molestaron a críticos tan bien dispuestos como Clarín y Pardo Bazán, ambos de los cuales se quejan de la ruptura del principio canónico de armonía entre las partes y el todo. Este interés por lo incidental, por lo "insignificante" fue identificado en su momento (por Armando Palacio Valdés) con una influencia eslava o sajona, ajena a la tendencia unificadora latina (Sotelo, p.75). Entre los múltiples cargos presentados contra la acumulación de detalles, dos son particularmente relevantes: desde el punto de vista de la obra artística, la acumulación de detalles destruye la jerarquía interna que estructura la relación entre lo particular y lo general, lo central y lo marginal; desde el punto de vista del receptor, la proliferación anárquica de lo ornamental divide y dispersa la atención, produciendo un efecto de ansiedad, en lugar de la elevación espiritual derivada de la contemplación de lo Sublime (Schor, p.19). La expansión del realismo en el siglo XIX potencia la tradicional asociación entre el detallismo y un estilo decadente, ahora identificado con el naturalismo. La crítica al detalle naturalista se basa en la pérdida del carácter significativo o típico, recuperable a un nivel semántico o estructural, que lo caracterizó durante el realismo. Como consecuencia, el pormenor acaba convirtiéndose en un fin en sí mismo, destruyendo el principio de jerarquía y subordinación que debe gobernar la obra artística (Schor, pp.42-63); de ahí la frecuencia con que su presencia en una obra artística se metafORIZA en términos patológicos -el "cáncer del objeto" que deplora Baudrillard- o políticos -el detalle como "turba revolucionaria"-.

La vigencia de la retórica neoaristotélica en el siglo XIX español en la crítica artística y literaria en particular es indudable, como se deduce de la insistencia en equiparar la excelencia de una obra literaria con la distribución jerárquica de sus partes y de metaforizar los “excesos” textuales en términos genéricos, clasistas o morales. Esto se aprecia en lo que fue el primer manual español de Estética, publicado por Manuel Milá i Fontanals en 1857, donde se insiste una y otra vez en la necesidad de que la obra artística sea ordenada y armónica, y se conforme a un orden universal que resalte la “verdad esencial” de los objetos. Precisamente en su crítica a *Ángel Guerra*, Pardo Bazán también lamenta no tanto la excesiva longitud (densidad) de la obra, como la falta de diferenciación entre lo principal y lo secundario: “No es canon viejo, sino externa ley de hermosura fundada en los preceptos mismos de la razón, que en todo cuadro ha de haber algo que prevalezca, y que las figuras del primer término deben cautivar la atención, quedando las otras en un lugar accesorio” (Sotelo, p.41). Así pues y desde posturas críticas diferentes, todos estos juicios coinciden en notar que las últimas creaciones galdosianas rompen no sólo con la organización novelesca tradicional sino con un principio estético de implicaciones ideológicas muy concretas. No es casualidad que estas novelas desarrollen todas, de una forma u otra, instancias de insubordinación y planteen la posibilidad de que lo marginal, lo suplementario, desborde los límites que se le han otorgado y al desplazarse erosione la base de la estructura (social, literaria) que le corresponde. Al romper con el principio de unidad y coherencia, estas obras se caracterizan por la ausencia de centro y de concatenación causal: en su lugar, las tramas se abren a lo irracional, los presagios, los sueños, las proyecciones y simplemente a la casualidad, al azar.

La misma movilidad y descentramiento caracteriza la representación del sujeto planteada en estas ficciones. Muy lejos se encuentra Galdós de ofrecernos esos personajes contruidos como un significante comprensible y explicables basándonos en una pasión dominante que suelen constituir la esencia de las ficciones decimonónicas. Al contrario, la conciencia galdosiana se representa como un yo desgarrado, constituido y fragmentado por deseos contradictorios. No es casualidad que estas contradicciones surjan en la mayor parte de los casos, de una crisis que origina una “metamorfosis” del ser. Refiriéndose a la presencia de dicho término en la serie de *Torquemada*, Blanco Aguinaga señala muy acertadamente cómo éste sintetiza las alternativas operantes en la serie, y cómo el proceso de transformación y mudanza inherente a su significado literal opera en una doble dimensión, personal y social. Para Blanco, el proceso de metamorfosis es inseparable del marco de referencias en que se sitúa: una nueva sociedad que resulta de la unidad de dos partes anteriormente contrarias. Unidad, sin embargo, no significa necesariamente concordia y tanto la serie de *Torquemada* en particular como otras obras tardías en general muestran las contradicciones irresolubles que polarizan los personajes y el texto (Blanco Aguinaga, p.178).

En 1897 Galdós caracterizaba la sociedad contemporánea como una “muchedumbre consternada”, perdida en un entorno caótico y sin posibilidad de escuchar una voz sobrenatural que devolviera el sentido a lo indefinido y pusiera orden en el caos. Y en efecto, su reflexión teórica coincide con el reflejo captado por su escritura, donde la realidad se presenta como la intersección de una multiplicidad de imágenes y lenguajes, donde la posibilidad de la supervivencia reside en la capacidad para la transformación y el cambio y donde los espejos ya no sirven como instrumentos de seguridad ontológica, limitándose a reflejar al vacío, la otredad o la máscara (Delgado). Es su magistral representación de tal sociedad lo que hace que el arte elusivo de Galdós sea en verdad “imagen de la vida” precisamente por lo que tiene de ético, en el sentido etimológico de la palabra: no por querer imponer una determinada moralidad sino por querer reflejar el *ethos*, la cultura compartida de una época y una sociedad. En este caso, el *ethos* presente en las últimas narraciones galdosianas traiciona el desencanto con lo que Ernesto Laclau denomina el status ontológico de las categorías centrales del discurso de la modernidad, en particular los conceptos de progreso, y subjetividad racional. Lo que diferencia a Galdós de sus contemporáneos es que este desencanto no lo lleva a una idealización del pasado o del mundo rural (al estilo de Pereda o el primer Valle Inclán) a una abstracción estetizante (Valera) ni tampoco al decadentismo individualista y al pesimismo sin salida de *Su único hijo* o *La quimera*. Por el contrario, lo que, don Benito plantea también en su teoría y en su práctica narrativa es que la oscilación, el desorden y la hibridez son conceptos mediante los cuales puede surgir un nuevo tipo de arte más complejo, más sutil y capaz de rasgar la impenetrabilidad del ser.

Un ejemplo muy claro para mí de lo que aparta a Galdós del decadentismo *strictu sensu* se encuentra en el tratamiento del tema del monstruo, uno de los motivos más característicos del imaginario finisecular. Como ha señalado la crítica a medida que avanza en el tiempo la obra galdosiana se multiplica el número de personajes “monstruosos”. Noel Valis ha señalado muy perceptivamente que a menudo lo monstruoso no es otra cosa que la yuxtaposición imposible de opuestos, y que su presencia en la novela galdosiana es consistente con la tendencia del autor a cuestionar las dicotomías y el concepto de racionalidad burguesa. Pero hay otro aspecto de los monstruos galdosianos que conviene señalar. En primer lugar, la frecuencia con que la sociedad utiliza las palabras “monstruo” o “salvaje” para marcar, y desestimar, la diferencia de la norma. En muchos casos, por ejemplo, la monstruosidad física esconde el genio o las cualidades espirituales extraordinarias. Pero incluso cuando no existen estas cualidades, el verdadero monstruo es el que surge del aislamiento o el ostracismo social. Por ejemplo Valentin II, el hijo de Torquemada y Fidela del Águila. Macrocefálico y con graves problemas de desarrollo, este niño es calificado de “salvaje” entre otras cosas por su incapacidad de comunicarse verbalmente con los demás. Sin embargo, mientras vive su madre los esfuerzos de ésta por entenderlo y su voluntad de tratarlo como al niño

que es, logran no sólo producir respuestas inteligibles sino además que su comportamiento se "suavice". Muerta Fidela, sin embargo, nadie es capaz de entender el "extraño y bárbaro idioma" del heredero de Torquemada, y todos sus actos manifiestan según el narrador, su falta de interés "por dejar de ser bestia" (*T y SPV*: II, IV, p. 1152). Algo muy similar ocurre con el sobrino de Leré en *Ángel Guerra*, ser deforme y monstruoso que a la vista de su tía, y al oír la palabra de ésta, se mueve, responde y queda finalmente en estado de evidente placidez. Esto indica que es la ausencia o pérdida de un único interlocutor válido lo que marca la verdadera monstruosidad, lo que convierte a los seres, en auténticos idiotas, en el sentido etimológico de la palabra, que, como recuerda Michael Holquist, implica no una tara física sino la desconexión de la persona de toda filiación. (p.93)

Así pues, la lección tardía de Galdós fue percibir que la crisis de la modernidad se manifiesta no tanto en las deficiencias concretas de los sistemas políticos y la organización social sino las constricciones que limitan la manera en que pensamos, representamos y analizamos las contradicciones y los deseos del ser humano. En respuesta táctica a este reto nos legó una novela capaz de reflejar a un tiempo la cara y su máscara, la crítica y la utopía y al hacerlo confirmó la posibilidad de un arte que, más allá de la rotación solipsista de los signos fuera, en verdad, humano.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNAL, A. M., «La llamada crisis finisecular 1872-1919», en *La España de la Restauración: política, economía, legislación y cultura*, M. Artola, et al. Siglo XXI, Madrid, 1985, pp.215-265.
- BLANCO AGUINAGA, C., *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*, Nuestra Cultura, Madrid, 1978.
- CARR, R., *Modern Spain*, Oxford UP, Oxford, 1980.
- COLIN, V., «Tolstoy and Ángel Guerra» en *Galdós Studies*, I. J.E. Varey (ed). Tamesis, London, 1970, pp.114-135.
- DELGADO, L. E., *La imagen elusiva. Lenguaje y representación en la narrativa galdosiana*, Rodopi, Amsterdam (en prensa).
- DESAN, P., «Quand le discours social passe par le discours économique. Les Essais de Montaigne», en *Sociocriticism* 4.1, 1988, pp.59-86.
- DE LA REVILLA, M., «El naturalismo en el arte», *Obras*, Imprenta Central, Madrid, 1883, pp.147-168.
- FUENTES, V., «Las novelas galdosianas de los 90 y la crisis finisecular de la modernidad», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, II, pp.211-220.
- GRAHAM, H. y LABANYI J., *Spanish Cultural Studies. The Struggle for Modernity*, Oxford UP, Oxford, 1995.
- GULLÓN, G., *La novela moderna en España (1885-1902)*, Taurus, Madrid, 1992.
- JAGOE, C., *Ambiguous Angels. Gender in the Novels of Pérez Galdós*, California UP, Berkeley, 1994.
- LACLAU, E., «Politics and the Limits of Modernity», en *Universal Abandon*.
---- *The Politics of Postmodernism*, ed Andrew Ross. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Obras Completas*, CSIC, Madrid, 1948, 47 vols.
- MILÁ I FONTANALS, M., *Estética*, Sagrado Corazón, Madrid, 1916.
- MORSON, G. S., *Hidden in Plain View. Narrativa and Creative Potentials in War and Peace*, Stanford UP, Stanford, CA, 1987.