

**DISCURSO, CASA Y ALIENACIÓN EN MIAU,
DE BENITO PÉREZ GALDÓS,
Y CORONACIÓN, DE JOSÉ DONOSO**

DISCOURSE, HOUSE, AND ALIENATION IN MIAU,
BY BENITO PÉREZ GALDÓS,
AND CORONACIÓN, BY JOSÉ DONOSO

Miguel Ángel Náter, Ph. D.
Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Correo electrónico: altardavid@hotmail.com

«La ambigüedad que envuelve a toda humana
criatura parece llegar al extremo en el perso-
naje novelesco».

La España de Galdós
María Zambrano

Resumen

En este artículo, se analiza la relación de la casa, la alienación y el discurso en las novelas *Miau*, de Benito Pérez Galdós, y *Coronación*, de José Donoso. Más que un estudio de influencias, se intenta observar afinidades entre ambas narraciones. Hay en la novela de Galdós un adelanto de la técnica más importante que desarrollará Donoso en su novela inicial, que se ampliará posteriormente en *El obscuro pájaro de la noche*.

Palabras clave: Miau, Galdós, Coronación, Donoso, casa, alienación

Abstract

This article encompasses an analysis of the relationship between the house, alienation and the discourse in the novels *Miau*, by Benito Pérez Galdós, and *Coronación (Coronation)*, by José Donoso. Rather

than a study of influences, this study observes the affinities between both narratives. Galdós' novel shows advancement in the most important technique that Donoso will develop in his initial novel, which will be expanded later in *El obsceno pájaro de la noche* (*The Obscene Bird of the Night*).

Keywords: *Miau*, Galdós, *Coronación*, Donoso, House, Alienation

Recibido: 20 de abril de 2019. *Aprobado:* 28 de marzo de 2019.

Cabría preguntarse, de entrada, qué podría motivar una reflexión sobre la posible afinidad de José Donoso Yáñez (1924-1996) y Benito Pérez Galdós (1843-1920). Ya Phillip Swanson ha señalado la influencia del autor de *Fortunata y Jacinta* (1887) en el gestor de *El obsceno pájaro de la noche* (1970), obviamente en relación con su primera novela *Coronación* (1958). Al relacionar la obra de Donoso con el *Boom*, Swanson vincula *Coronación* con la narrativa galdosiana y su afinidad por la literatura progresista (2). No obstante, Donoso rechazaba constantemente la influencia de los escritores españoles, y privilegiaba las poéticas de novelistas o cuentistas franceses, ingleses y norteamericanos como causantes de la ruptura que implicó la nueva novela latinoamericana. En *Historia personal del «Boom»*, declara que la nueva novela latinoamericana implicó una apertura desde el provincianismo (chileno, sobre todo), arraigado precisamente en la tradición española (criollismo), hacia las nuevas técnicas que se proponían en las obras de la vanguardia europea, en el *modernism*, en el surrealismo, en el existencialismo y en el *nouveau roman*. Eso era, en gran medida, para Donoso, la novelística de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez:

La novela hispanoamericana de hoy, en cambio, se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispana y en cuanto a americana), y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más

«nuestros», mucho más «propios» que un Gallegos o un Güiraldes, por ejemplo, o que un Baroja. (1983, 20-21)

En el prólogo a su único libro de poesías, *Poemas de un novelista* (1985), también expone su aversión hacia los poetas hispanos de la generación del 27 y privilegia la poesía inglesa (Sylvia Plath, Wallace Stevens, John Donne, T. S. Eliot, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins y George Herbert), alemana (Rainer Maria Rilke) y griega (Constantinius Cavafis) (1981, 11). Quizás haya sido casi imposible evadir una evidente influencia de lo esperpéntico de la obra de Ramón del Valle Inclán y, a duras penas, lo reconoce en una entrevista con Daniel C. Scroggins: «Yo leí *Romance de lobos, Cara de plata...* Me influyeron mucho; los sentí muy cerca. Evidentemente quedó dentro de mi carne y ha vuelto a salir en forma de esperpentos» (1971, 958). Donoso hubiese preferido conectar lo esperpéntico con lo gótico que deriva de la obra de la baronesa Isak Dinesen, a quien tradujo, y con los cuentos de Edgar Allan Poe. En cierta medida, esta inclinación de Donoso está impulsada por la búsqueda de una relación con las nuevas tendencias en boga en el mundo mercantil literario que bien problematiza en *El jardín de al lado* (1981).

Sin embargo, una obra como *Miau* (1888), escrita en cinco semanas (Ortiz-Armengol 426), se asemeja a la mezcla de realismo y existencialismo que podemos notar en *Coronación* y, en cierto aspecto formal o en el uso de la técnica literaria más conspicua de la narrativa donosiana. Existe la tendencia de cierta parte de la crítica a postular la existencia de las modalidades de la nueva novela en las obras galdosianas, como es el caso del pirandellismo y del monólogo interior (Gullón, 1966, 264-272). Carlos Alberto Montaner ha destacado la audacia de la técnica de independizar a la creación respecto del creador, intentando otorgar a Galdós la primacía en *El amigo Manso* (1882) sobre Luigi Pirandello y sus *Seis personajes en busca de un autor*, e, incluso, alude al señalamiento del puertorriqueño José Agustín Balseiro sobre la anterioridad del uso de esa misma técnica en la novela titulada *Niebla*, de Miguel de Unamuno: «Crea una impresión de independencia entre el novelista y el ente de ficción verdaderamente original en la época que se escribió» (Montaner 139). Sin embargo, esa técnica es antiquísima: aparece en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado y en *El Quijote*.

Por otro lado, parece legítimo señalar que la irrupción del monólogo interior en la novelística del *modernism* no debe entenderse como una innovación, sino como una proliferación que tiende a presentar la crisis de la novela de corte realista, sobre todo de la noción del narrador omnisciente como representante del «yo» cartesiano, organizador del cosmos o de la realidad objetiva. Lo mismo sucede con la técnica que Donoso hará proliferar en sus narraciones, lo que Severo Sarduy ha llamado «travestismo» en su estudio sobre *El lugar sin límites* (1967). Se trata, en este caso, de la eliminación de especificaciones textuales en los cambios de voz. Sucede que la narración en tercera persona pasa a la primera persona sin señalarse el cambio mediante comillas, guiones o bastardillas. Esto produce en el lector la incertidumbre de encontrarse ante un juego de máscaras o de disfraces. El narrador se ha introducido en la conciencia del personaje y ha asumido su voz y hasta su ser. Esta técnica es característica de la narrativa donosiana; sin embargo, Galdós ya lo había hecho, aunque muy veladamente, en su novela titulada *Miau*. Evidentemente, no podemos hablar de travestismo en la obra del autor de *La fontana de oro* (1867-68), pero sí del uso de los puntos suspensivos como expresión de la focalización mixta (Bal 110-119) o de las dudas e incertidumbres de los personajes en la voz del narrador. Esta técnica que Donoso utilizará *ad nauseam* en *Coronación*, y que ya está en obras como *El habitante y su esperanza* (1926), de Pablo Neruda, y en *Al filo del agua* (1946), de Agustín Yáñez, irá aumentando en intensidad hasta convertirse en lo que caracteriza su obra maestra. Desde esta óptica, la modulación de la realidad en ambos autores comienza a distanciarse de la visión que promovían los autores principales del realismo.

Obviamente, la «realidad» que se pretendía presentar en la novela realista y naturalista estaba modulada sobre la base del positivismo¹ y de la razón ilustrada. La representación de la realidad implicaba objetividad, en una evidente reacción al subjetivismo de la novela sentimental del siglo XIX (Amorós 21-36). La interioridad que pudiera encontrarse en esas novelas es extensión de la realidad objetiva, de tal manera que no implica una búsqueda de libertad respecto de la racionalidad, como podría

¹ Puede consultarse el artículo de Gerald Gillespie, «Galdós and Positivism». También Ángel del Río, en su libro *Estudios galdosianos* (1969), ve *Miau* como producto del positivismo: «De acuerdo con la estética naturalista, que influye en esta etapa de su producción, es el ambiente lo que impera, y lo psicológico se manifiesta principalmente [...] en impulsos vitales cuya motivación moral queda oscurecida» (15).

plantearse en relación con la nueva novela. *Miau* es un buen ejemplo de esto. Los sueños de Luisito Cadalso y sus conversaciones con Dios están centrados en un *continuum* de la situación del niño y de su familia. En ese sentido, las amonestaciones de Dios corresponden a las posibles soluciones al problema de Villamil. En su estudio citado, Gullón establece muy bien el uso del sueño en la obra de Galdós como parte de la observación de la realidad y de la totalidad de la vida humana: «El don visionario no siempre va unido al de observación, pero en Galdós sí lo estuvo, y gracias a tal coincidencia sus fantasmas, las figuras de sus sueños de sus personajes son muy reales, y en su multiforme variedad adecuados a lo que de ellos pudiera esperarse» (170). Por su parte, Noël M. Valis señala el sueño en esa obra de Galdós como un espacio indeterminado, como un límite de lo irónico: “Like Luisito’s visions of God, which the narrator describes as ‘un lugar indeterminado’, sleeplessness is a borderline state, in which everything is put on hold, nothing is resolved” (422).

No es ese el caso de los sueños en la novela contemporánea, sobre todo a partir de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, libro que, junto con el apogeo de la nueva psicología, revolucionó la visión de la realidad que poseían los novelistas, como señala Nathalie Sarraute en *La era del recelo*. Una novelita como *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson (1850-1894), plantea el problema de la pluralidad de personalidades o de la existencia de dos seres dentro de la conciencia, pero la incertidumbre se presenta objetivamente. El problema del doble, que en el siglo XIX se puso de moda con obras de E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann (1776-1822) y Nikolai Vasilievich Gogol (1809-1852), es aquí paradigmático, quizá superado solo en una obra como *El doble* (1846) de Fedor Mijailovich Dostoievsky (1821-1881), quien se adelanta, en buena medida, al problema de la psicología en la literatura del siglo XX (López-Morillas 9). Cerca de la crisis del yo cartesiano, «[...] el motivo del doble se ha transmutado en la figuración de la división de la autoconciencia» (Tollinchi 52), y gran parte de la novela contemporánea opera sobre la base de la des-estabilidad de la voz narrativa y de la realidad, como señala Erich Auerbach (520)². Ahí están *El habitante y su esperanza*, de

² En 1942, Erich Auerbach analizaba, en *Mimesis*, la narrativa del *modernism* sobre la base de un texto de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Allí resaltaba la desintegración de la conciencia unitaria como reflejo de la crisis ideológica europea que se desarrolló entre las dos guerras mundiales. Para Auerbach, los escritores de ese momento desarrollaron un procedimiento narrativo que impulsó la crisis y la des-estabilidad de la poética

Pablo Neruda; *Los hombres del hombre*, de Eduardo Barrio, y *El obsceno pájaro de la noche*, de Donoso.

Tal vez haya sido Leo Pollman quien mejor haya definido esa nueva forma de realidad cuando señala lo ilusorio de la novela realista y la «realidad» nueva como la verdadera realidad, característica de la nueva novela:

Las formas de la novela tradicional son consideradas irrealistas, irrealistas en un sentido mucho más profundo de lo que hubieran podido soñar los representantes de lo que suele llamarse realismo. Pues, ¿a quién se le habría ocurrido entonces siquiera respetar creativamente la existencia en sí misma de las cosas y su desvinculación absoluta del hombre? Desde este punto de vista se encuentra la “Nueva Novela” dentro de la mejor tradición novelística, y participa de una de las grandes pasiones de este género. (8)

Habría que matizar un poco esa noción de «novela tradicional». A primera vista, Pollman parece referirse a la novela realista, obviamente entendida como una reacción a la novela sentimental del siglo XIX o a la novela romántica, atravesada de fantasía e imaginación. La novela gótica es, también, romántica, pues tiende a presentar un mundo evasivo modulado sobre la base de la metafísica y del misterio. En cambio, amparada en los postulados de Saint-Simon y de su discípulo, Auguste Comte, la novela realista-naturalista tiende a la eliminación de lo fantástico *per se* y a la asimilación de la novela a la crónica, del novelista al historiador y de los personajes novelescos a los seres humanos. Muy cerca de esto, la poética naturalista que propuso Émile Zola en *La novela experimental* (1865), amparado en *La medicina experimental* de Claude Bernard, asimila la novela al historial médico, la sociedad al organismo enfermo, y las recetas del médico (novelistas) al antídoto capaz de solucionar los enfermedades sociales. Así, la novela decimonónica, ecléctica, no es solo la novela tradicional. En ella, se precipitan reacciones y diferencias, a pesar de ciertas continuidades, que van desde la búsqueda de lo metafísico hasta lo físico, desde lo romántico (novelesco) hasta lo realista, desde lo interior (sentimiento) hasta lo exterior. La novela realista, si seguimos el epígrafe

realista, evidentemente influida por la psicología freudiana y su nueva concepción de la conciencia y de la realidad.

de Saint-Réal que Stendhal (1783-1824) utiliza en el capítulo XIII de su novela *El rojo y el negro* (1829), privilegia la metáfora del espejo³: «Una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino» (107). Además, la novela debe presentar un «cuadro» o una «pintura» mediante la descripción cercana a la «realidad» objetiva. Así se expresa en frases como «[...] para completar el cuadro» (Dostoievsky 16) o «[...] se ofreció a mi vista un cuadro bastante animado» (Lermontov 18). La forma en que se presenta esa pintura de la vida asume el relato verídico y la separación de lo objetivo y de lo subjetivo, como puede notarse en el inicio de *Papá Goriot* de Honorato de Balzac: «[...] este drama no es una ficción ni una novela. *All is true*, es tan verdadero que cada uno puede reconocer sus elementos en su casa, en su corazón quizá» (20). La «interioridad», los pensamientos de los personajes, no están en función de presentar esa interioridad como un mundo diferente de la realidad, de tal manera que podríamos establecer una continuidad entre el afuera y el adentro, la conciencia y la mente. Esta es precisamente un calco o una consecuencia de la realidad exterior y objetiva. En ese sentido, la racionalidad todavía modula los contenidos de la mente. La interioridad se define de ese modo como la irrupción de la irracionalidad en la realidad, la suma de ambos mundos, que en la novela realista aparecían separados. De ese modo, en la novela realista no tiene sentido hablar de interioridad, pues esta es una extensión de la realidad objetiva.

Tuviese razón o no Joaquín Casaldueiro al afirmar que el naturalismo⁴ de Galdós (1881-1885) estaba fundamentado en las obras de Dickens y

³ M. H. Abrams ha estudiado muy bien este aspecto en la crítica literaria del siglo XIX. Siguiendo las concepciones que acerca de la mente humana proyectan los estudios de crítica (sobre todo de la poesía), subraya el privilegio de dos metáforas importantes —el espejo y la lámpara— que dan título a su libro y que explica del siguiente modo: «El título del libro identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente humana, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevalentemente la concepción romántica de la mente» (10).

⁴ La palabra «naturalismo» aparece por primera vez en el prólogo a la novela *Thérèse Raquin* de Émile Zola, cuya monumental obra en veinte volúmenes, *Los Rougon-Macquart (Estudio del Segundo Imperio)*, a pesar de publicarse antes que *La novela experimental* (1888), expresa su visión evolucionista, positivista y naturalista, derivada de la influencia de Charles Darwin, Gregorio Mendel, Hipolite Taine y Claude Bernard, entre otros. Sus ideas aparecen primero traducidas al ruso en la revista *Messenger de L'Europe*, de San Petersburgo, y luego como libro en *La novela experimental*. Sobre el naturalismo en Galdós, puede verse el artículo de Walter T. Pattison, “Galdós and Realism”.

Balzac, junto con Taine, Comte y Zola (69), lo cierto es que en la polémica⁵ que se desató a raíz de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, Galdós se debatía entre la seducción y la renuencia. Nada más claro que la historia marco de *El amigo Manso* (1882), cuyas invectivas se oponen irónicamente al programa naturalista para dar paso a una verdadera novela al estilo de Zola. Ahora bien, sería legítimo afirmar que Galdós no se ceñía a las reglas de la escuela naturalista, como tampoco lo hizo Pardo Bazán⁶, sino que, muy cerca de la narrativa de Dostoievsky, auguraba la gran revolución del psicoanálisis y del existencialismo del siglo XX.

Esta tendencia es la que prosigue en la primera obra de Donoso, de tal manera que podríamos postular la continuidad del realismo dostoiévskiano y de una especie de naturalismo atenuado como el que practicaron Galdós y Pardo Bazán⁷, a pesar de que Donoso afirma que su obra está más cerca de la narrativa existencialista de los filósofos y literatos franceses, Jean-Paul Sartre y Albert Camus. En ese sentido, *Historia personal del «Boom»* no es la historia de la nueva novela, como es de esperarse, sino el ensayo de novelar la relación del novelista con su visión de mundo y con sus deseos editoriales y económicos.

Por otro lado, existe una similitud entre el discurso narrativo de *Miau* y de *Coronación* en cuanto a la inserción de los parlamentos de los perso-

⁵ A pesar de que siempre se ha hablado de *La cuestión palpitante* como el libro que populariza en España las ideas de Zola, estas no se dieron a conocer del todo. Eduardo López Bago entabla una lucha contra Pardo Bazán, Pereda, Galdós y Palacio Valdés, entre otros, quienes afirmaron que el naturalismo era algo natural en la literatura española, característica desde la picaresca y el Siglo de Oro español. Para una visión más amplia de la difusión del naturalismo zolesco en España, puede consultarse el artículo de Pura Fernández (1996).

⁶ La versión española del naturalismo dista mucho del naturalismo francés, debido a la fuerte influencia del cristianismo o de la religiosidad, como bien señala Hipólito Soler: «No existe determinismo —en las mejores novelas— de una manera clara enunciada por los naturalistas franceses; las influencias del Catolicismo en el pensamiento español es causa importante de esa ausencia» (17). Las palabras de la misma Pardo Bazán lo precisan en el texto en cuestión: «Escribir como si Cristo no hubiese existido, ni su doctrina hubiese sido promulgada jamás, fue el error de la escuela, que procedía directamente del modo de ser de Zola, cuya escasa disposición para estudiar la psiquis de la fe y del misticismo se demostró sobradamente» (111). Por su parte, la opinión de Zola acerca de Pardo Bazán aparece en una entrevista concedida a Rodrigo Sorian para la revista *La época*: «Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista» (Villasante 64).

⁷ La modulación del naturalismo de Galdós y de Pardo Bazán intenta superar el dualismo inherente a la naturaleza humana y al arte, buscando la feliz unión con la materia, del espiritualismo con el naturalismo (López-Sans 204).

najes sin una especificación textual. En la novela de Galdós, el narrador afirma lo siguiente:

Pero no faltaba ninguno, en la primera hoja, una inscripción en letra vacilante, que declaraba la propiedad de la finca, pues sería en verdad muy sensible que no se supiera que pertenecían exclusivamente a Luisito Cadalso y Villamil. Este cogía uno cualquiera, a la suerte, a ver lo que salía. *¡Contro, siempre salía la condenada Gramática!...* Abríala con prevención y veía las letras hormiguar sobre el papel iluminado por la luz de la lámpara (343).

Cadalsito llegó a sentir gran aflicción, sospechando que el Señor estaba enfadado con él. *¿Y por qué causa?... (445) (énfasis mío).*

Es evidente en las frases que he resaltado en los párrafos anteriores que el narrador omnisciente asume la voz y la preocupación del personaje, como señala Isabel Román: «El narrador de *Miau* está dotado de una especial flexibilidad para ponerse “en el lugar”, adoptando diversos tonos y registros según el personaje que eventualmente le preste su lente» (338). No hay especificación del cambio de voz entre el niño, Pura y el narrador, como es, también, el caso de *Coronación*: «Don Andrés observó que sólo el dorso de la mano era cobrizo como el resto de la piel; la palma era unos tonos más clara, un poco rosada, *como...*, como si estuviera más desnuda que el resto de la piel de la muchacha» (17) (énfasis mío). Ricardo Gullón observa que el narrador de *Miau* está aliado con los personajes y no con el autor (1970,17-18), lo cual tiende al coloquialismo, como ha visto muy bien Lilliana Ramos Collado en relación con *Tormento*: «Galdós era, pues, plenamente consciente de la oralidad de su discurso. Su pasión por fraguar un texto como colección de prácticas discursivas era propósito declarado [...]» (44). Esto podría aplicarse a la novela que estudiamos. Según W. Schoemaker, ya Galdós se quejaba de la inflexibilidad de lo oral (109).

Galdós no reitera tanto como Donoso este aspecto y prefiere establecer una distancia más precisa entre los discursos mediante itálicas, comillas y guiones. La continuidad de este tipo de discurso haría que apareciese la evidente técnica que caracteriza al autor de *Sueños de mala muerte* (1985) y que evoluciona desde *Este domingo* y *El lugar sin límites* hasta *El obsce-*

no pájaro de la noche, su texto más intenso, y se extiende hasta su novela inédita, titulada *El mocho* (1997).

Galdós fue un extraordinario observador de la realidad de su tiempo. La articulación de los espacios en sus novelas se asimila a la de Víctor Hugo y Balzac⁸, en la medida en que los lugares están descritos en íntima relación con los seres que los habitan. Tanto el espacio como la descripción de los personajes están modulados a partir de la fisiognómica. Si bien la casa es expresión del ser, como afirma Witold Ribczynsky (47), el rostro también expresa la bondad o la maldad del espíritu y se emparenta con la poética gótica. En la filosofía del siglo XVIII hubo una tendencia a transformar la psicología en parte de la fisiología y se desarrolló una revisión de la idea teológica de Dios (Brown 1). El componente anímico del individuo se entendió como parte del cuerpo humano. Tanto Herbert Spencer como Hipolite Taine explican la mente como un conjunto de movimientos moleculares o vibraciones nerviosas que se entrelazan en un sistema. En *Miau*, la casa aparece descrita como expresión del ser de su dueño: «En toda la casa, a excepción de la sala, que estaba puesta con relativa elegancia, se revelaba la escasez, el abandono y esa ruina lenta que resulta del no reparar lo que el tiempo deslucce y estraga» (346). Evidentemente, el deterioro de la casa es metonimia de la decrepitud espiritual de Villamil en relación con su situación económica y social. La casa representa el esplendor pasado de la familia:

¡La sala, hipotecar algo de la sala! Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura, porque la sala era la parte del mensaje que a su corazón interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico. Poseía muebles bonitos, aunque algo anticuados, testigos del pasado esplendor de la familia Villamil. (352)

Por otra parte, entre la casa y el cuerpo, también existe una especie de continuidad. A doña Pura se le aparece la sala como un cuerpo propenso

⁸ Otro aspecto recurrente en la obra de Galdós, que se asimila a la novelística de Balzac (*Comedia humana*), es la reiteración de los personajes en diversas novelas para intentar crear la verosimilitud y lógica del mundo y de la realidad. José F. Montesinos, en su libro *Galdós*, ha visto muy bien cómo el personaje de Villamil aparece en *Fortunata y Jacinta* con el apodo de Ramsés II (1969, 205). También puede consultarse el artículo de Harriet S. Turner, «El personaje recurrente en la obra de Galdós».

al decoro, expresión de la nostalgia por un pasado esplendoroso que aun la familia debe ostentar: «“No, no; antes las camisas que las cortinas”. Desnudar los cuerpos le parecía un sacrificio tolerable; pero desnudar la sala..., ¡eso nunca! Los Villamil, a pesar de la cesantía con su grave disminución social, tenían bastantes visitas» (352). En el caso de Villamil, mientras hacía astillas para el fuego con la pata de una silla, la extensión del cuerpo a los objetos es evidente:

Don Ramón, después de morder el pan, cogió el hacha y empezó a partir un madero, que era la pata de una silla vieja, dando un suspiro a cada golpe. Los estallidos de la fibra leñosa al desgarrarse parecían tan inherentes a la persona de Villamil como si éste se arrancase tiras palpitantes de sus carnes y astillas de sus pobres huesos. (357)

Tanto en *Coronación* como en *Miau*, se podría formular la tendencia a la presentación del cuerpo como lo entiende Sartre en *El ser y la nada*, en el cual afirma que, al querer descubrir su cuerpo, el ser humano se acerca al otro. Su ser se deriva de la idea que tienen los demás (médicos, científicos). Por lo tanto, establece la diferencia entre el cuerpo-para-mí, que no aparece en medio del mundo, y el cuerpo-para-sí, cuya definición depende de los otros, por lo cual aparece en medio del mundo. Así, la conciencia que intenta captar su cuerpo se encuentra fuera, en el lugar del otro; *ergo*, la mirada capta el cuerpo como un objeto y no como un ser. La mirada es, para Sartre, lo que muestra un aspecto del mundo. Se establece una distancia a través de ella. El cuerpo se define como el cúmulo de posibilidades que posee el ser en el mundo. Fijar la mirada o el tacto (los sentidos) sobre él es anular las posibilidades del «yo» que toca y mira. Sartre se opone al *cogito* cartesiano, pues no separa el mundo de la conciencia, que es conciencia del mundo. No hay un para-sí separado del mundo, pues el para-sí es relación con el mundo. Ser es estar en relación con el mundo a través de los sentidos (*nihilización*). De ahí, que los sentidos cobren importancia como instrumentos para la situación del ser-en-el-mundo. En ese sentido, el cuerpo continúa en los objetos que le pertenecen en el mundo: «Mi cuerpo es a la vez coextensivo al mundo, está expandido íntegramente a través de las cosas, y, al mismo tiempo, concentrado en ese punto único que todas ellas indican y que yo soy sin poder conocerlo» (345). Así,

la casa se convierte en extensión de los personajes tanto en *Coronación* como en *Miau*, haciéndose instrumento de la conciencia de la existencia.

Si doña Pura y don Ramón expresan una sólida unión con la casa (familia), Milagros implica la tragedia del artista frustrado que pasa del esplendor del escenario a la cocina sin provisiones. La casa se le aparece como una caída en la frustración, y, en ese sentido, es legítima la relación entre la mente, el alma y el lugar: «Cuando pensaba ella en el contraste duro entre sus esperanzas y su destino, no acertaba a medir los escalones de aquel lento descender desde las cumbres de la poesía a los sótanos de la vulgaridad» (358). Es muy significativo que Galdós relacione la casa o el edificio con la moral que rige la personalidad de Milagros. Si las cumbres se presentan como espacio de lo sublime, del arte, de la poesía; la vulgaridad está instalada en los sótanos, incluso como espacio infernal y degradante.

Caso similar ocurre con el espacio infernal existencialista en *Coronación*, el cual está muy relacionado con la novela naturalista y gótica. La casa, que en la novela naturalista estaba en función extensiva de la personalidad, sigue siendo mimesis de la conciencia, y, sobre todo, de la decadencia familiar y de la oligarquía chilena, como apunta Isis Quinteros:

La casa de Misiá Elisa, vieja y rodeada de olvido, es la representación objetiva del de sus propios moradores. Por un lado, es un testimonio de la opulencia ya decadente de una familia acomodada de la oligarquía chilena, cuyo poder y prestigio se han ido desgastando al mismo ritmo con que las polillas han ido consumiendo la caoba y el terciopelo de los antiguos muebles. Por otro lado, refleja el confinamiento físico y espiritual de los seres que la habitan. (70)

El polvo acumulado durante el transcurso de los años, los objetos en desuso, el deterioro y el desorden reflejan la locura característica de Misiá Elisa, que Andrés heredará al final de la novela. Esta relación de conciencia y lugares abandonados tiene que ver con la poética gótica y de fin de siglo, como señala Hans Hinterhäuser en *Fin de siglo: figuras y mitos*: la ciudad y la casa abandonadas son sinónimos del inconsciente otra vez visitado (64). Sin embargo, Donoso practica un espacio infernal en el cual el personaje va tomando conciencia paulatina de que existe una correspon-

dencia entre su cuerpo y el lugar en el cual habita, como puede verse en la narrativa de Edgar Allan Poe, Balzac y Galdós, entre otros.

George McMurray ha señalado la vertiente tradicional y naturalista en la delineación de los personajes de *Coronación*, y presenta como ejemplo la dualidad de la condición de Misiá Elisa y el deterioro de la casa, que posteriormente se extiende a Andrés y las sirvientas como expresión del determinismo social (60). Sin embargo, esa locura le otorgará un espacio de libertad al final de la novela, cuando Misiá Elisa, ya coronada, muera, dejando a Andrés en una invención paradisiaca, alienado y libre de responsabilidades.

Entre los finales de *Miau* y *Coronación*, evidentemente se narra la búsqueda de la libertad en relación con la muerte y con la locura. El suicidio de don Ramón⁹ implica un acceso al paraíso, como bien ha visto Luisito en sueños. La muerte de Misiá Elisa promueve la locura de Andrés como una tara hereditaria que extiende la visión espacial de la nonagenaria a su nieto. La libertad entendida como evasión de responsabilidades, como Eros, si seguimos a Herbert Marcuse¹⁰, solo tiene sentido en la locura y en el suicidio.

Por otra parte, la similitud con la poética naturalista, que en el fondo respondía al espíritu positivista de *La medicina experimental* de Claude Bernard, así como del *Discurso acerca del espíritu positivo*, de Comte, y que pretendía tener un propósito utilitario y reivindicador, termina por dar

⁹ En su ensayo, A. Rodríguez destaca que la cuestión de la responsabilidad del personaje produce diversas interpretaciones (47-48). Por ejemplo, Gustavo Correa entiende que Villamil es una especie de Cristo (1333-134). Para un estudio sobre el suicidio en *Miau*, puede verse el artículo de Stephen Miller; y no falta quien haya visto la actitud y la situación de don Ramón entre lo trágico y lo cómico (Robert J. Weber), consecuencia de su propia responsabilidad. A esto se adelantaba ya Sherman Eoff (1954, 29-30). Esa visión trágica también puede encontrarse en el libro de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (283). G. Ribbans por su parte aduce que Villamil no es una víctima trágica y M. Nimeta lo cataloga como un personaje grotesco-cómico.

¹⁰ Según Marcuse, en toda obra artística se desarrolla una tensión entre los instintos naturales del ser humano y las coacciones que la sociedad le impone. Para representar esas dos fuerzas que definen al ser, se vale de la mitología que ya había privilegiado su maestro, Sigmund Freud. Eros es la potencia creadora del cosmos, pero está relacionado con lo innato, con la sexualidad y, de cierta manera, con lo demoníaco, entendido este término en relación con los *démones* o espíritus dispersos en la naturaleza. Por su parte, Tanatos es el genio alado que personifica la muerte. Marcuse termina por relacionar a Eros con la vida, con la libertad; y a Tanatos con la coacción, con la prohibición y con la muerte. La ausencia de libertad, lo erótico, implica, a su vez, carencia de civilización. De ahí, el título del libro de Marcuse, *Eros y civilización*.

paso a la desesperanza, a la agonía como un suplicio infernal, a la *alienación* como desprendimiento de las características propias para asumir las del otro, en este caso, de Misiá Elisa.

Cerca del espacio naturalista, en *Miau* y en *Coronación*, la organización de la casa es reflejo del orden mental. La casa es el espacio más desarrollado en *Miau* (Weber 64) y en *Coronación*. En el caso de los Villamil, la casa es un lugar que encubre el decaimiento y el esplendor, así como los personajes quieren encubrir la realidad a sus visitantes. Desde el punto de vista teológico, John Crispin ha señalado la figura de Villaamil como un personaje agonista en el sentido unamuniano (370), y, en relación con él, la casa representa esa caída.

En el caso de los Abalos, apunta al deterioro de una clase social que, inevitablemente, Andrés no logra superar. La casa es reflejo de la locura y de la alienación. En ese sentido, en ambas obras se verifica lo que Rybczynsky señala acerca de la casa, citando a John Lukacs¹¹: «El amoblamiento interior de las casas apareció junto con el amoblamiento interior de las mentes» (47). Por otro lado, las historias de ambas familias son similares desde el punto de vista de la pérdida de un poder económico y, junto con él, del prestigio de la familia, que en ambos casos implica el deterioro de la casa. En *Coronación*, Misiá Elisa es expresión de la crisis de la burguesía como la explica el mismo Donoso en una entrevista con Elsa Arana: «Lo que me preocupa es la naturaleza misma de la burguesía, que por serlo contiene los gérmenes de su propia muerte» (67). En *Miau*, a pesar de que no se problematiza la situación de la clase social, sino la búsqueda de la libertad, se verifica de igual forma la tragedia de una familia en decadencia que es reflejo, a su vez, de una crisis económica más abarcadora. Esa crisis la produce la alienación de Villamil y de Andrés. Según Adam Schaff, «la alienación de sí mismo» (concepto de Carl Marx) expresa la relación del ser humano con los demás seres, con la sociedad y consigo mismo, mientras la alienación es la relación del ser humano con los resultados de su actividad de producción (94). La alienación de sí mismo se reitera en el existencialismo, por cuya influencia Donoso tal vez haya elaborado su novela. De la alienación personal se pasa a la alienación de una familia, en el caso de *Coronación*, y se expresa así la decadencia de las grandes familias, de

¹¹ John Lukacs, "The Bourgeois Interior", *American Scholar*, vol. 39, no. 4 (1970); p. 623.

los linajes y de las clases sociales, característica obsesiva de la narrativa hispanoamericana, como señala Antonio Cornejo Polar (8). Esa misma situación es la que se experimenta en el caso de don Ramón Villamil. Su decisión final es producto de la alienación necesaria para el encuentro con la libertad, igual que sucede con Andrés.

Sin embargo, en relación con el espacio de la casa entendida como metonimia de la alienación, existe una diferencia muy marcada entre ambas novelas. Para Ricardo López-Landy, el espacio interior se presenta en la novela de Galdós como parte de la búsqueda del «realismo» que proponía Emilia Pardo Bazán en *La cuestión Palpitante* (229); sin embargo, ese mundo profundo no es irracional, sino que es una extensión de la realidad: «*Miau* es un momento decisivo de este movimiento progresivo del naturalismo al simbolismo, cuando el novelista acepta todos los procesos mentales como elementos seriales de un amplio realismo» (Konieczna 400). Mientras Villamil necesita evadir el centro de su familia y de su hogar para acceder a la libertad final que coincide con el suicidio, Andrés se enclaustra en la casa de Misiá Elisa, como expresión de su acceso al espacio de la locura y de la libertad. El disparo final de Villamil implica una confirmación de la realidad y de la impotencia del ser humano frente al entorno social inmutable y degradado. Ambas acciones son expresión de lo que Douglas Colins Muecke ha señalado como característica de la ironía en el mundo moderno, la impotencia ante el entorno: “The archetypal victim of irony is man, seen, *per contra*, as trapped and sumerged in time and matter, blind, contingent, limited, and unfree —and confidently unaware that this is his predicament” (38). La decisión final de Andrés, al mudarse de su apartamento a la casa de su abuela, lugar que lo oprime, es una especie de suicidio que también reitera la eliminación del entorno social mediante el enclaustramiento, como sucede en el caso de Villamil. A partir de los estudios de Émile Durkheim, José Luis Mora García, propone que el suicidio se presenta en *Miau* como el reconocimiento de la muerte como superación de una situación social que se puede controlar (110).

En conclusión, resulta evidente la continuidad del discurso galdosiano en la primera novela del joven Donoso, junto con el mismo tratamiento que la novelística del siglo XX heredó de la novela gótica y naturalista, el vínculo entre la casa y el personaje, sobre todo en relación con la decrepitud y el deterioro que los lleva a percatarse de su impo-

tencia frente al entorno social. Como resultado de esa autoconciencia, el suicidio y la locura, la alienación, funcionan en estos textos como expresiones máximas de la ironía de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara (Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario)*. Traducción de Gragorio Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1953.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Arana, Elsa. «Los pájaros de la noche de José Donoso (an interview)». *Plural* 3.10 (1974): 65-69.
- Auerbach, Eric. *Mimesis (La representación de la realidad en la literatura occidental)*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balzac, Honorato. *Papá Goriot*. Traducción de M. López. Barcelona: Bruguera, 1983.
- Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Brown, Donald Fowler. *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1957.
- Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos, 1974.
- Cardona, Roberto. "Galdós and Realism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 71-94.
- Cornejo Polar, Antonio. «El obscuro pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora». Ed. Antonio Cornejo Polar. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Correa, Gustavo. *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*. Madrid: Gredos, 1962.

- Crispin, John. "The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós' *Miau*". *Hispania* 55. 3 (1982) : 365-370.
- del Río, Ángel. *Estudios Galdosianos*. Nueva York: Las Américas Publishing, 1969.
- Donoso, José. *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- . *Poemas de un novelista*. Santiago de Chile: Ganímedes, 1981.
- . *Historia personal del «Boom»*. Buenos Aires: Planeta, 1983.
- Dostoievsky, Fedor Mijailovich. *El doble*. Traducción de José López-Morillas. Madrid: Alianza, 1985.
- Fernández, Pura. «Orígenes y difusión del naturalismo: la especificidad de la práctica Hispánica». *Revista de literatura* (Madrid) 58.115 (1996): 107-120.
- Gillespie, Gerald. "Galdós and Positivism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 109-120.
- Gullón, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1970.
- . *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Grados, 1966.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo: Figuras y mitos*. Traducción de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.
- Jones, R. O. y Geraldine M. Scanlar. «*Miau*: Prelude to a Reassessment». *Anales Galdosianos* (1971): 53-62.
- Konieczna, Jadwiga. «Problema de lo traducible y lo intraducible en *Miau* de Galdós». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Literatura Galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993. 87-91.
- Lermontov, Mijail. *Un héroe de nuestro tiempo*. Traducción de Rafael Rodríguez Pavía. Barcelona: Icaria, 1979.
- López-Baralt, Mercedes. *La gestación de Fortunata y Jacinta y la novela como reescritura*. Río Piedras: Huracán, 1992.
- López-Landy, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Cultura Hispánica, 1979.
- López-Morillas, Juan. "Introducción". Fedor Mijailovich Dostoievski. *El doble*. Traducción de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza, 1985.
- López-Sans, Mariano. *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*. Madrid: Pliegos, 1985.
- McMurray, George. *José Donoso*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

- Miller, Stephen. "Villaamil's Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*". *Anales Galdosianos* (1979): 83-95.
- Montaner, Carlos Alberto. *Galdós, humorista y otros ensayos*. Madrid: Partenón, 1969.
- Montecinos, José M. *Galdós*. Madrid: Castalia, 1969.
- Mora García, José Luis. *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981.
- Nimetz, M. *Humor in Galdós: A Study of the Novelas Contemporáneas*. London: Yale University Press, 1988.
- Ortiz Armengol, Pedro. *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Madrid: Imprenta Central, 1883.
- Parker, A. "Villaamil-Tragic Victim or Comic Failure?". *Anales Galdosianos* (1969): 13-24.
- Pattison, Walter. "Galdós and Naturalism". *Papers Read at the Modern Foreign Language Department Symposium*. Virginia: Virginia University Press, 1967. 95-107.
- Pérez Galdós, Benito. *Miau*. Edición y estudio de Ricardo Gullón. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Pollman, Leo. *La "Nueva Novela" en Francia y en Iberoamérica*. Traducción de Julio Linares. Madrid: Gredos, 1971.
- Quinteros, Isis. *José Donoso: Una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanova, 1978.
- Ramos Collado, Lilliana. "Hablar y callar en *Tormento*: el contertulio, el efecto de oralidad y una heroína galdosiana". Tesis de Maestría. Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Ramsden, Herbert. "The Question of Responsibility in Galdós' *Miau*". *Anales Galdosianos* (1971) : 63-78.
- Ribbans, G. «La figura de Villaamil en *Miau*». *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas, 1977. 346-411.
- . "Ricardo Gullón and the Novels of Galdós". *Anales Galdosianos* (1968): 166-168.
- Rodríguez, A. "Hacia una interpretación de *Miau*", en *Estudios sobre la novela de Galdós*. México: Porrúa, 1978.

- Román, Isabel. "Hacia una interpretación de *Miau*, de Benito Pérez Galdós". *Anuario de Estudios Filológicos* 11 (1988): 338.
- Rybczynsky, Witold. *La casa: historia de una idea*. Traducción de Fernando Santos Fontenla. Madrid: Nerea, 1999.
- Sackett, Theodore Alan. Reviews. "Pérez Galdós: *Miau*. By Eamonn Rodgers. London: Grant & Cutler, 1978". *Hispanic Reviews* 48.2 (1980): 260.
- . "The meaning of *Miau*". *Anales Galdosianos* (1969): 25-37.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo (Ensayo sobre la novela)*. Traducción de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Schaff, Adam. *La alienación como fenómeno social*. Traducción de Alejandro Venegas. Barcelona: Grijalbo, 1979.
- Schoemaker, W. "The Novelist Art of Galdós". *Albatros Hispanofilia* (1980): 199-200.
- Scroggins, Daniel C. «José Donoso y su última novela». *Hispania* 54.4 (1971): 958.
- Soler, Hipólito. *El realismo en la novela*. Madrid: Cincel, 1981.
- Stendhal. *El rojo y el negro*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1997.
- Swanson, Phillip. *José Donoso: The "Boom" and Beyond*. Liverpool: Redwood Burn, 1988.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad (Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Turner. Harriets. «El personaje recurrente en la obra de Galdós». Ed. John W. Kronik. *Textos y contextos de Galdós*. Madrid: Castalia, 1994. 157-161.
- Valis, Noël M. «Benito Pérez Galdós' *Miau* and the Display to Dialectic». *Romanic Review* 77.4 (1986): 422.
- Weber, Robert J. *The *Miau* Manuscript of Pérez Galdós: A Critical Study*. Berkeley: Los Ángeles, 1964.
- Zambrano, María. *La España de Galdós*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1982.