Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: Una industria que vive de la muerte
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UNA INDUSTRIA QUE VIVE DE LA MUERTE

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El texto se publica por primera vez los días 2 y 6 de diciembre de 1865 en las páginas de *La Nación*[1], periódico en el que Galdós colabora desde el 3 de febrero de ese año. No volvió a editarse en vida del autor[2]. El año 1865 fue decisivo en la trayectoria humana y literaria de Galdós: la preparación y redacción de sus trabajos en la prensa significaron el práctico abandono de los estudios jurídicos y su dedicación a diversas facetas de la actividad periodística: cronista de espectáculos, observador de la vida madrileña, analista de la realidad social española, creador y crítico literario[3]. Aunque se sigue matricu-

---

1 Este periódico había aparecido el 2 de mayo del año anterior, fundado por Pascual Madoz y estaba dirigido por Santín de Quevedo. Debido a su tendencia declaradamente progresista, sufrió dos suspensiones durante los años en que colaboró Galdós: del 11 de enero al 2 de febrero de 1866 y del 21 de junio de 1866 al 2 de enero de 1868: "quinientos cincuenta días de reposo", según diría el escritor canario en la "Revista de Madrid", al reaparecer el periódico. Las 131 colaboraciones de Galdós repertoriadas por Shoemaker (1972) recogen una tarea iniciada el 3 de febrero de 1865 y terminada el 13 de octubre de 1868, interrumpida sólo por las suspensiones del periódico y por las vacaciones del autor. En sus recuerdos ante Antón del Olmet y García Carraffa, Galdós señala que le debió su ingreso en el periódico a Ricardo Molina, que fue director del periódico (Hartzenbusch 1894: 223-224) y después magistrado del Tribunal Supremo. Pero Galdós o sus transcriptores equivocan el año al indicar que fue en 1866 (Antón del Olmet y García Carraffa 1912: 29).

2 Posteriormente ha aparecido editado por José Pérez Vidal (Pérez Galdós 1956: 495-507 y Pérez Galdós 1957: 197-220) y por Oswaldo Izquierdo Dorta (Pérez Galdós 1988: 37-44 [incompleto] y 1994: 61-78). El texto de *La Nación* contiene numerosos errores de diverso tipo, no todos desaparecidos en las ediciones posteriores. No obstante, en la edición de Pérez Vidal de 1956 están corregidas muchas faltas que aparecen en la de 1957, quizás preparada con anterioridad. Shoemaker (1972: 221-225 y 231-236) imprimió el texto respetando, con alguna que otra errata, los caracteres de su primera salida en *La Nación*. Nosotros citaremos por esta primera impresión adaptándola a la ortografía actual.

3 Se puede decir que, en estos momentos, Galdós ejerce de *periodista* y no de

lando en Derecho (cada año fuera de plazo) hasta el curso de 1867, su inasistencia a las clases le supone ser borrado sistemáticamente de las listas, según indica Pérez Vidal al estudiar los primeros años de Galdós en Madrid[4].

Por otro lado, hay ciertos signos de su estabilización en la corte: a sus trabajos en *La Nación* se añaden las colaboraciones en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* desde el 26 de noviembre[5] y el abandono de sus crónicas en *El Omnibus* grancanario. Galdós busca vincularse al mundo literario y cultural madrileño haciéndose socio del Ateneo. Al mismo tiempo amplía su propia biblioteca con buena parte de la literatura más significativa del momento en Europa[6]. Decide pasar el verano en Madrid renunciando a sus vacaciones en Canarias para profundizar en la observación de la vida madrileña y convertirse en el especialista de este apartado en las columnas de *La Nación*. Pero los periódicos de la época son también un lugar ideal para la creación ficcional sobre todo cuando ya se está introducido en ellos. Galdós, que ya había hecho sus primeras armas literarias en la prensa isleña, aprovecha para internarse por el camino de la creación. *Una industria que vive de la muerte* se convierte así en el primer relato madrileño de Galdós.

La primera entrega consta de dos capítulos que sirven de introducción a la segunda, publicada cuatro días después y compuesta de cuatro capítulos más breves. El inicio del texto adopta un tono ensayístico: la relación entre naturaleza y arte a través de la oposición entre ruido y música como productores de belleza. La tesis propuesta es que, según la coyuntura en la que se encuentre el receptor, el ruido es capaz de producir un efecto de belleza superior al de la música. Sirven como ilustración diversas situaciones, especialmente tres de exaltación sentimental: un amante sensible al ruido del viento entre los árboles del jardín, otro a la seda del vestido de la amada, un tercero exaltado por el ruido de una hermosa vecina al descalzarse para dormir[7]. Lo decisivo, según estos ejemplos, es la

---

mero *publicista*: tal es la diferencia entre quien *hace* el periódico y quien simplemente *escribe* en él (distinción señalada por Enrique Aguinaga 1981: 7).

4 Pérez Vidal (1987: 247-248, 287-288).

5 Hoar (1968: 40-78).

6 Pérez Vidal (1987: 179-195, 213-226).

7 En este último caso se invita a los lectores a imaginarse como protagonistas de la situación:

> Os desveláis a medianoche: entre el silencio sentís dos ruidos secos, precisos, en el techo de vuestra habitación: *chas, chas;* dos zapatos femeniles

capacidad de sugerir, de ir más allá del mero estímulo, capacidad que se encuentra en el ruido lo mismo o más que en la música. Acaba el primer capítulo anunciando el relato posterior: "Al que me explique las reglas de contrapunto que rigen en esta clase de música le contaré un curiosa historia que comienza con unos acordes de esta naturaleza, acordes lúgubres y horrorosos, de tan sombrío tinte y efecto tan espeluznante que infundirían espanto al pecho del más animoso".

El segundo capítulo empieza invitando al lector a imaginarse una situación y una acción muy concretas ("Figuraos un sonido seco, agudo, discordante, producido al parecer por un hierro que cae acompasadamente sobre otro hierro") y enseguida describe extensamente la situación creada en el barrio donde habita el narrador por la aparición del cólera: desolación y silencio sólo interrumpido por el fabricante de ataúdes. Una vez mencionada la actividad frenética de éste, se interrumpe el relato introduciendo el narrador consideraciones negativas sobre esa industria que se alimenta con la desgracia de los demás y que le hace pensar inevitablemente en la posibilidad de la propia muerte. Termina esa primera entrega considerando que el dramatismo de las notas desgranadas por el martillo es superior al de Palestrina, Haendel o Mendelsohn. El desafío de una interrogación dirigida a los músicos citados ("¿Hay en vuestras cinco miserables líneas nada comparable a este *dies irae* cantado por un martillo?"), acaba esta entrega manteniendo una cierta intriga creada anteriormente al anunciarse e iniciarse la narración de una "historia" vinculada al asunto con que se abre el texto. Su misma disposición en dos entregas sugiere la intención del autor de crear cierto suspense hasta la aparición de la segunda parte.

En la segunda entrega la acción se narra de manera más continuada: el fabricante de ataúdes aparece en su taller, obligando a sus hijas y a sus operarios a trabajar intensamente para aprovechar la oportunidad de ganancias rápidas en una ocupación percibida por él mismo como una industria de la muerte. Un reciente premio de lotería, que le permitiría vivir con suficiente desahogo, no es motivo suficiente para disminuir el frenesí del taller. Poco después cede la peste, renace la vida y la ciudad cobra su movimiento habitual. En cambio, el fabricante, agotado de trabajar día y noche para aprove-

---

acaban de caer sobre el piso del cuarto segundo [...] ¿Qué efecto os producirán estas dos notas? ¿Qué imágenes presentarán a vuestro espíritu exaltado? ¿No seréis capaces de continuar lo comenzado por aquellas dos corcheas y arreglar en un instante, guiados por ellas, un admirable dúo en que la sirena del piso segundo no tenga la peor parte?

char los últimos encargos, se convierte en la última víctima de la peste. Nadie quiere sepultarlo. Se utilizará su último ataúd, dejado por él sin terminar. Su muerte coincide con el florecimiento del comercio, de la industria, del consumo y de la actividad social. Sólo sus hijas sienten su muerte; los demás la consideran como una liberación. Quienes lo llevan al cementerio creen oír golpes dentro del ataúd, como si el carpintero siguiera con su obra, aun después de muerto. También los vecinos del barrio, obsesionados con la tarea del fatídico personaje, continúan sintiendo las notas de su lúgubre sinfonía.

Al final del relato se vuelve, de nuevo en forma de interrogación retórica, a la tesis de la superioridad del ruido según las circunstancias del receptor: "¿Cuándo han podido esos envanecidos músicos crear notas de tan maravilloso efecto?" Las posibilidades de sugerencias del ruido superan ampliamente a las de la música tradicional. No obstante, esta vez la pregunta viene después de un relato en el que el ruido, si bien es sugerente, resulta sobre todo siniestro y la adjetivación ("maravilloso efecto") del narrador parece revelar un sarcasmo que va más allá de la comprobación de la tesis inicial, motivo por el que volveremos sobre ella. Digamos ahora que también las últimas frases del texto aluden a la posibilidad de otro nivel de sentido: el narrador justifica su texto indicando que se ha limitado a tratar un aspecto del cólera, entre otros muchos posibles (el sanitario, el económico, el histórico, etc.). ¿No es un modo de sugerir que el cólera puede ser un aspecto o, mejor, una manera entre otras de describir una realidad que se compone de múltiples facetas diferentes aunque en estrecha relación?

LA CONFIGURACIÓN FORMAL DEL TEXTO

A pesar de estar dividido en dos entregas de características diferentes (más ensayística la primera, casi exclusivamente narrativa la segunda), el texto mismo señala su unidad interna mediante una estrategia evidente de dilación[8]. Consiste ésta en anunciar y aplazar el desarrollo de la acción (hasta que el narrador decide entrar "de lleno en nuestro cuento"[9]), intercalando entre sucesivos anuncios y

---

[8] Cardona (1993) sostiene que en apariencia se trata de un ensayo *más* un cuento, pero también afirma la posibilidad de considerar el texto como una unidad que se encontraría más bien en su carácter ensayístico.

[9] El anuncio se hace al comienzo de la segunda entrega y del capítulo III. A partir de entonces y en progresivo aumento hacia el final, la acción adquiere un ritmo

entre anuncios y desarrollo extensos párrafos de afirmaciones, comentarios, ambientación[10] y ejemplos diversos que parecen terminar convirtiendo el relato en una nueva ilustración, aunque particularmente ampliada, de la tesis inicial: la relación estrecha entre ruido y música. Se trataría, en efecto, de un ruido más si no fuera por la dramática realidad de la que ha arrancado la anécdota narrativa y su cercanía al autor: Galdós que, como hemos dicho, se había quedado en Madrid durante el verano de 1865, fue testigo directo de la aparición del cólera, de sus estragos y de su remisión, según constatamos en varios artículos suyos en *La Nación*, artículos que comentaremos en su momento: la particularidad del ejemplo del cólera (su carácter de realidaden oposición a los ejemplos anteriores, casi todos sacados de los lugares comunes de la imaginería romántica), su realidady su proximidadal autor, justifican sin duda su exposición *in extenso*.

Por consiguiente, la edición y el análisis de este relato no deben suprimir la primera entrega ni separarla de la segunda. Lo contrario sería ignorar la unidad interna del texto galdosiano y olvidar la trayectoria del relato breve español: en Larra, especialmente apreciado por Galdós, encontramos auténticas obras de ficción formando cuerpo con sus artículos largos (lo que podría hacer pensar en una servidumbre del relato al medio periodístico en que aparece). En textos contemporáneos del aquí estudiado y significativos en la historia del cuento como son los de Alarcón, la narración se halla enmarcada en una amplia introducción que la explica o justifica. No han llegado todavía los años en los que se generalice la independencia del cuento literario como narración autónoma. En este caso, el narrador, después de introducir la narración, de retardarla y de salpicarla de comentarios y de explicaciones, la cierra y sale de ella volviendo al punto de partida. Según recuerda al final del texto, ha

casi vertiginoso, compensado por las consideraciones del personaje y, sobre todo, por pequeñas pausas narrativas de tono costumbrista (al principio de los caps. IV y V), pausas que, por paradójico que parezca, expresan la recuperación de la acción, del movimiento y de la vitalidad general del medio descrito.

10 Esas notas de ambientación se hallan sobre todo en la parte introductoria pero también, destiladas, en la parte narrativa del texto. En nuestra opinión, marcan una relativa proximidad al cuadro de costumbres (más desarrollado en otros relatos como en *La mujer del filósofo*), lo cual haría de *Una industria...* un discurso estructuralmente acaso demasiado complejo (ensayo, costumbrismo y cuento), signo de la coyuntura exploratoria en la que aún se encuentra el narrador Galdós.

tratado de representar la epidemia desde una perspectiva inusitada, la de su lado musical:

> Se ha estudiado el cólera en su influencia climatérica; se le ha estudiado económicamente; se le ha estudiado en su terror, en su contagio, en su historia. ¿Por qué no se le ha de estudiar en su música? El ataúd es su caja sonora y el martillo su plectro. Algunos han visto el cólera de cerca, otros le han sufrido, otros le temen y otros le palpan. ¿Por qué no ha de haber quien le oiga? Sí, le ha oído quien tiene la manía de atender siempre a la parte musical de las cosas[11].

Precisamente la figura del narrador, como ya sucedía con frecuencia en Larra, cambia de estatuto a lo largo del texto y con ella cambia también el del lector: al comenzar la lectura, parecemos estar ante un artículo de tono ensayístico, cuyo autor, Galdós, ilustra sus propósitos con una serie de ejemplos. El lector es, por el momento, lector de un texto de reflexión con una determinada tesis. Pero progresivamente el ensayista cede paso al narrador de ficción. Facilita la transición, por una parte, el hecho de que el ensayo no se apoya en pruebas argumentadas, como es lo normal en este género, sino en ejemplos imaginarios. Por otra parte, algunas cuñas narrativas van introduciendo la historia: "Figuraos un amante trasnochador", "contaré una curiosa historia" (ambas en el cap. I), "Figuraos un sonido seco, discordante" (cap. II), "Entremos de lleno en nuestro cuento" (cap. III). Finalmente, el autor pasa a ser no sólo narrador sino un narrador-personaje angustiado por lo que observa, imagina y cuenta[12]. El receptor del artículo periodístico se convierte, de esta manera, en lector de ficción literaria, un lector al que, además, se le invita a identificarse con el narrador mediante el uso sistemático que éste hace de la primera persona del plural: "Notamos agitación y movimiento", "Regocijémonos", "aún escuchamos la voz" (ejemplos todos del cap. IV).

Con el desenlace de los acontecimientos, el narrador vuelve a recobrar su estatuto, justificando en las frases finales antes citadas la elección de ese tema y de esa forma expositiva (el lector, por su parte, es restituido a su condición de lector de una crónica ensayística

---

[11] Parece aludirse aquí a la pasión musical de Galdós, puesta de relieve en sus crónicas para *La Nación*. Precisamente su primer trabajo (3 de febrero de 1865) había estado dedicado a la representación en Madrid del *Fausto* de Gounod.

[12] Por ello tal vez sea comprensible la intensidad de sus sentimientos así como la frecuencia con que nos impone sus opiniones y justificaciones, no siempre oportunas ni necesarias.

pero ambos, lector y autor, quedan marcados más por lo que el texto tiene de ficción que de ensayo periodístico). La importancia de este cambio de estatuto se relaciona estrechamente con un recurso que Galdós utilizará con especial acierto hasta convertir algunas de sus obras, como *El amigo Manso*, en ejemplo clásico de su empleo: la metaficción literaria. Ésta se halla presente cuando la obra plantea explícitamente la cuestión de su propia creación y su carácter de obra de ficción, ya sea aludiendo a sus fuentes, a su diégesis, a su estructura o a sus relaciones con la realidad[13]. Precisamente en *El amigo Manso* encontramos una configuración no muy alejada de nuestro relato: la narración está enmarcada por dos capítulos, el primero y el último, que destacan la condición ficcional del texto a través del propio narrador. En *Una industria que vive de la muerte*, también tenemos ese enmarque, preliminar mediante los ejemplos y los anuncios de la narración y postliminar[14], por las consideraciones que cierran el texto. La riqueza autorreflexiva de la novela de 1882 es, como cabía esperar, muy superior a la del relato de 1865, limitada esencialmente a lo diegético y a lo epitextual (el término genetiano[15] está entendido aquí como las condiciones personales y sociales de su creación: la situación de Galdós en Madrid, la epidemia del cólera y los análisis existentes sobre ella, según el autor).

Además, el procedimiento se sitúa en dos planos diferentes: en la novela, la metaficción viene introducida por el narrador autodiegético, por su discurso, por su comportamiento y por los vacíos y las contradicciones que el lector puede fácilmente detectar en ellos. Es decir, la reflexión procede forzosamente de dentro del universo narrativo, mientras que en el cuento, es el autor, periodista redactando un amago de ensayo en la sección de "Variedades" de un diario, el que enjuicia el relato desde fuera y, además, lo hace desde dos ángulos complementarios: antes del relato, para justificar su afirmación; después de concluido, a fin de justificar el haberlo elegido como perspectiva para abordar una determinada realidad. Tal vez Galdós no sea aún consciente del procedimiento narrativo que emplea ni de su alcance discursivo. Tal vez este texto no se pueda considerar riguro-

---

[13] Dotras (1994: 68-92).

[14] Utilizamos la terminología empleada por Spang (1987), quien incluye la inserción o cotexto interliminar, el situado en el interior del texto. Aquí también podríamos citarlo, pues el relato parece arrancar varias veces pero luego se insertan observaciones, comentarios y digresiones que acaban haciendo olvidar tales arranques narrativos.

[15] Genette (1987).

samente como narrativa de metaficción, si restringimos el concepto a aquella que hace de la autocrítica el centro de su reflexión, dejando el recurso de ser tal para convertirse en la problemática fundamental del texto. Ello no impide que, conscientemente empleada o no, la metaficción se encuentre ya aquí, al menos como recurso narrativo.

De lo dicho anteriormente se deduce el particular relieve dado al narrador en este texto: en su calidad de personaje, nos hace partícipes de sus observaciones, de sus juicios, de su angustia ante un posible contagio fatal y de su intenso odio al fabricante de ataúdes. A este respecto, intentará atraerse la connivencia del lector para hacerle partícipe de sus sentimientos, en especial frente al fabricante. Supera, por consiguiente, la calidad de testigo, ya que está directamente concernido por lo que narra. Supera incluso las posibilidades de un personaje normal y se arroga las de narrador omnisciente entrando en la conciencia de otros personajes. A este propósito, la paralepsis más expresiva tiene lugar cuando el fabricante, a punto de morir, alterna las últimas órdenes dadas a sus hijas con un auténtico monólogo interior de particular intensidad: nos permite apreciar la dramática oposición entre la intuición de su derrumbe físico (indicado por las frases entre paréntesis) y la persistencia de su obsesión fatal por la riqueza toda costa[16]. Así pues, esta infracción de niveles narrativos a través de la paralepsis nos permite destacar uno de los primeros ejemplos galdosianos del monólogo interior, ejemplo de especial relieve no sólo por lo tempranero sino por la extraordinaria

---

[16] "(Este maldito dolor de estómago...) Cortad bien el terciopelo, no manchéis los galones... (De buena gana tomaba una taza de té.) Éste será el último trabajo, no os quede duda: el duque es el último caso. (Siento unas náuseas...) ¡El último caso! Adiós ganancia, prosperidad, vida. (Sentiría tener que dejar esta obra maestra.) En efecto, es una lástima la pérdida de ese excelente señor... No dirá que lo alojo mal. ¡Qué admirable obra de arte! ¡Qué terciopelo! ¡Qué raso! ¡Qué galones! Este es un ataúd verdaderamente real. Los ricos hasta en la muerte han de brillar más que nosotros. (Yo no estoy bueno, no.) ¡Quién fuera rico! (La cabeza me da vueltas, siento un mareo...) ¡Oh! Si yo fuera rico, viviría en un palacio como ese duque, moriría en un magnífico lecho y me haría enterrar en un ataúd tan suntuoso como éste... (¡Qué frío sudor corre por mi frente! ¿Qué será esto?) No crea el respetable duque que le bajará de cuatro mil reales este cómodo mueble... (Todo mi cuerpo se enfría y me abandonan las fuerzas. ¿Qué será esto?) Sí: ¡cuatro mil reales! ¡Oh cólera, cólera, a buen precio me has de pagar tu última víctima! ¡Cuatro mil reales! Es una suma regular para concluir... pero aquí acaban los días felices de mi industria. Adiós ganancia, prosperidad, vida... (Pero, ¿qué es esto? Yo me siento desfallecer...) Hijas, venid...
Cesó de clavar y cayó al suelo después de vacilar un instante".

tensión que la imbricación de los dos discursos, el interior y el exterior, permite poner de relieve.

No obstante, es cierto que nuestro narrador está recargado de una acumulación de funciones (narrador, testigo, agente de acción, depositario del sentir general, ideólogo) no todas compatibles entre sí y probablemente excesivas en un relato de dimensiones tan reducidas. No olvidemos que estamos en los inicios de la carrera de nuestro autor. En cambio, el fabricante, protagonista del relato, es un personaje de un sola pieza, demasiado plano y previsible según diría Jouve[17], negativo ya antes de aparecer, cuando aún sólo escuchamos el ruido de su martillo. Su mano es "diabólica"; su arte, "fatal"; sus martillazos, "malditos"; su condena, inevitable. Además, será castigado con una de las armas después preferidas de Galdós a lo largo de toda su carrera literaria: la ironía, manifiesta en el hecho de convertir al fabricante en la última víctima de la peste y de sepultarlo dentro de su obra maestra, aquella con la que pensaba culminar sus ganancias. En este protagonista antihéroe percibe el narrador las posibilidades de un *tipo* ("nuestro personaje puede ser cada uno de los que explotan la industria funeraria"). Galdós no las aprovechó demasiado aquí: la insistencia en la negatividad de sus rasgos hacen de este personaje una caricatura rígida más bien que un tipo humano. En las páginas de *La Nación* proseguirá Galdós con toda una serie de intentos que le llevarán a una mayor agilización en el movimiento y a un cierto equilibrio en el retrato: recordemos su "Galería de figuras de cera" o su "Manicomio social", aparecidos en los meses siguientes a la publicación de este relato.

Cuando hablamos de *tipo* a propósito de un personaje, estamos remitiendo a una de las categorías que Hamon estudia en su tipología[18], el personaje referencial, llamado así por su capacidad de aludir a dimensiones extratextuales: sociales, históricas, mitológicas, alegóricas, etc. Acabamos de señalar lo limitado de la dimensión referencial del fabricante en su aspecto social, por la excesiva rigidez de sus trazos. Se ha mencionado también su posible referencialidad mitológica[19]. Sin embargo, nos parece que el carácter profundamente antiheroico del personaje impide vincularlo con ejemplos de la

---

[17] Jouve (1992: 169); igualmente Bourneuf y Ouellet (1981: 193). Esta terminología procede de la división que Forster hace de los personajes en *planos* y *redondos*, según su nivel de elaboración y de complejidad (Forster 1983: 74-84).

[18] Hamon (1972: 86-110).

[19] Smith (1992: 48-49).

mitología clásica tan atractivos como Hefesto (el Vulcano latino) y las Moiras (las Parcas). En primer lugar, Hefesto es un dios cargado de valores resueltamente positivos[20]: dios de la salud en Lemnos; del fuego y de los herreros, venerado como dios de los incendios en Atenas; colaborador con los demás dioses en la lucha contra los gigantes; autor de innumerables obras apreciadas por sus pares (el carro de Zeus, la coraza de Hércules, el tridente de Poseidón). En segundo lugar, las peripecias de su existencia inducen más a la compasión que al rechazo (su expulsión del cielo, la infidelidad de Afrodita, de quien estaba profundamente enamorado, la afrenta sufrida a su entrada en el Olimpo, etc.). En tercer lugar, prefiriendo vivir en la caverna en lugar de en el Olimpo, se distingue del afán de lujo que obsesiona a nuestro personaje, sin olvidar la misma diferencia de sus profesiones.

En cuanto al paralelismo entre sus hijas y las Moiras o Parcas, digamos que las primeras, si bien se ocupan de tejidos en relación con la muerte, lo hacen sometidas a la férrea voluntad del carpintero. Ellas, como niñas que son todavía, preferirían jugar con sus amiguitos y se sienten desamparadas ante la muerte de su padre, sin saber qué destino les aguarda... lo contrario de las severas divinidades, que son temidas por su carácter siniestro derivado de su origen (hijas de la Noche), que personifican el destino al que nadie puede escapar y que por este motivo son respetadas por los propios dioses. Todo ello sin tener en cuenta el carácter ahistórico de la comparación: la situación de los personajes debería estar bloqueada, sin solución viable (nunca sería posible escapar del poder de las Parcas ni del de Hefesto que, como tal dios, es inmortal).

Según veremos enseguiday se percibe ya por el simple desarrollo argumental del relato (la opresión sentida por los vecinos termina desapareciendo con la muerte del protagonista), no parece ser ése el mundo descrito en el cuento ni corresponder a su posible significación. Precisamente el tratamiento del tiempo tiene un gran relieve en este relato al marcar claramente un *durante* y un *después* de la epidemia, insistiendo a lo largo de los tres últimos capítulos en la superación del mal[21]. Podíamos incluso decir que el equilibrio narrati-

---

[20] Si exceptuamos la venganza contra su madre ofreciéndole un trono de oro del cual Hera no podía levantarse, venganza en parte comprensible, puesto que Hera le había expulsado del cielo a causa de su deformidad y su cojera (Falcón Martínez, Fernández-Galiano y López Melero 1980, I: 285-286).

[21] Destacaríamos a este propósito las frases que abren los capítulos IV y V, respectivamente: "La tempestad impera en el mundo mucho menos que la calma.

vo del cuento (en cuanto a la velocidad temporal de la narración) se resiente por la prisa del narrador en mostrar el final de la epidemia: en definitiva, la presentación de sus estragos se concentra en un sólo capítulo, el tercero. Pero ese desequilibrio muestra, junto con la impericia o el descuido del autor, su confianza en la evolución favorable de la Historia, confianza que será un punto de referencia casi constante en la obra de Galdós.

ENTRE EL RUIDO Y LA MÚSICA

Dentro de los componentes peritextuales[22] de este relato, el título y el subtítulo merecen una atención especial, no por el hecho evidente de identificar la obra y de atraer la atención del lector, sino por la información que contienen a propósito del texto y las relaciones que mantienen con él. Lo chocante en el título no es la industria en sí misma: en el texto se saluda la renovación de la actividad productiva y comercial del tejedor, del ebanista, del joyero, al "compás alegre de martillos sonoros" fabricando muebles para la felicidad de sus propietarios. Lo que el título destaca es la contradicción entre la función propia de la industria (estar dedicada a favorecer la vida y a desarrollarse con ella) y su funcionamiento actual, opuesto al que le es propio, ya que se nutre de la desgracia de sus usuarios en lugar de contribuir a su bienestar. Ahora bien, según ya sabemos, esta dramática inversión es precisamente lo que el relato pone de relieve mediante la actividad del fabricante de ataúdes. Por su parte, el subtítulo alude al recurso utilizado por el autor para resaltar esa paradoja: la asociación del horror a la belleza. En efecto, lo que el relato sostiene no es la valorización del ruido hasta elevarlo al nivel de la música e identificarlo con ella sino lo contrario: el hecho de que el ruido está funcionando como música, en otros términos, de nuevo la inversión de funciones y de valores[23].

El reinado de la epidemia es corto si se le compara al reinado de la salud"; "Al siguiente día la animación y la alegría reinan en todas los talleres de la vida".

22 Genette (1987) incluye aquí el título de la obra, el de los capítulos, el epígrafe, las ilustraciones, la colección, el formato, la letra, etc., elementos de muy distinto signo: unos van necesariamente unidos al texto (el título, el epígrafe). Otros, como las ilustraciones, el resumen o la información sobre el autor, varían según la edición o pueden suprimirse. No discutiremos aquí la poca homogeneidad de la categoría; nos limitaremos a reconocer la importancia de las observaciones genetianas y nos centraremos en el interés del título.

23 Recordemos que ya *Un viaje redondo* se hace eco de serios disfuncionamientos

¿Cómo sugiere el texto el cuestionamiento de esa desnaturalización?: utilizando una de las estrategias narrativas favoritas del futuro novelista, la figura de la ironía, esto es, como señala Fontanier, diciendo lo contrario de lo que se piensa o se quiere hacer pensar[24]. Este texto se propone hacer pensar al lector utilizando la ironía como tropo argumentativo[25]. Aquí esa ironía va a consistir en tratar en términos aparentemente valorizadores una circunstancia que en realidad se pretende censurar[26].

Las marcas textuales típicas de la ironía[27] se hallan aquí presentes en dos niveles distintos: dentro de una misma frase o fragmento de discurso y entre dos o más. En el primer caso, encontramos, por una parte, la superposición de dos voces, la del locutor (aquí el narrador) y la de su enunciador o auténtico autor de la misma. El texto comienza citando indirectamente la conocida frase de Napoleón: "Un hombre célebre dijo en cierta ocasión que la música era el ruido que menos le molestaba. Aunque nos tache de profanos algún melómano, no nos atrevemos a condenar esta aserción como un desatino, porque no creemos que se perjudique a la música uniéndola al ruido ni que sea señal de poca cultura el confundir al arte divino con su salvaje compañero; mejor dicho, con su engendrador"[28]. El locutor parece así identificarse con un discurso que en realidad rechaza. Por otra parte (siempre dentro de una misma frase o fragmento), tenemos las marcas de una excesiva valoración mediante la hipérbole, expresada aquí bajo la imposibilidad de comparación:

---

en el mundo que allí se representa o alude. Aquí, en cierto sentido, el autor está prolongando esa línea temática y profundizando en ella.

24 Fontanier (1977: 145-146). Aunque trataremos la ironía en *Necrología de un prototipo*, donde se recurre a ella de forma masiva, tocamos aquí algunos puntos, dado que su presencia en el texto así lo requiere.

25 En su tratado sobre la argumentación, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1988: 279) estudian la ironía como figura argumentativa y a lo largo de su obra se apoyan masivamente en textos literarios de Corneille, Cervantes, Shakespeare, Sterne, Lewis Carroll, Proust, Montherland, Gide y muchos otros. Por su parte, tanto Benveniste (1966, I: 241-242), como Anscombre y Ducrot (1983) y Vignaux (1988: 58), sostienen el componente argumentativo de todo discurso. Lo mismo hace Adam (1987: 11) a propósito del relato. Por nuestra parte, hemos tratado este tema en un estudio anterior (Peñate 1994).

26 Kerbrat-Orecchioni (1986: 102-103).

27 Bergez, Géraud y Robrieux (1994: 125-127).

28 Un factor paratextual ya sería suficiente para hacernos dudar de la sinceridad de este párrafo: no olvidemos que en las páginas del mismo periódico, Galdós ejercía como cronista musical particularmente fino e intransigente en materia de ruidos...

"Decid, señores músicos, Palestrina, Haendel, Mendelsohn, cuándo habéis llevado la imaginación hasta ese punto. ¿Hay en vuestras cinco miserables líneas nada comparable a este *Dies irae* cantado por un martillo?" (cap. II) El asteísmo de "cinco miserables líneas" referido a semejantes compositores refuerza lo exagerado de la calificación de *Dies irae* dada a los golpes del martillo.

También entre varias frases o fragmentos se opera el cuestionamiento del discurso o de la acción. La primera variante aparece cuando, después de varios ejemplos de tan elevada exaltación romántica que casi nos hacen creer en la excelencia del ruido, sobreviene una última ilustración que resulta ser un auténtico lugar común (el zapato que deja caer la vecina de arriba). Esa "rápida e inesperada caída en la vulgar realidad"[29] no sólo mitiga el efecto de los ejemplos anteriores sino que los reduce a la categoría de tópicos literarios vacíos de contenido. El cuestionamiento de la acción surge, por ejemplo, con el irónico final del fabricante: la muerte le hace víctima de su propia voracidad; es sepultado dentro de su última obra, la más lujosa; y su sueño de ascenso social "se realiza" al ocupar el ataúd inicialmente destinado a un acaudalado duque que hoy se recupera del terrible mal.

Así, al final del texto la pregunta retórica "¿Cuándo han podido esos envanecidos músicos crear notas de tan maravilloso efecto?", reitera que la oposición entre el significado aparente y el real, lejos de ser un mero recurso es la pauta para una comprensión adecuada del relato: éste no sostiene la identidad entre ruido y música (y menos aún la superioridad del primero sobre la segunda). Al contrario, critica el funcionamiento del ruido como si fuera música, la identificación de algo repulsivo con la belleza, la utilización de un objeto o de un saber para lo contrario de lo que estaba destinado por su propia naturaleza. Censura, en definitiva, el funcionamiento enfermizo de un órgano que actúa contra natura dañando al conjunto del sistema.

Esta crítica, ¿es puramente textual?, ¿posee un alcance extensible al conjunto de la condición humana?, ¿tiene una vinculación históricamente reconocible? Algunos datos paratextuales nos facilitarán la respuesta. Al menos en dos crónicas aparecidas el mismo año 1865 en las páginas de *La Nación* utiliza Galdós una imaginería verbal directamente vinculable con nuestro relato. En su crónica del 13 de agosto desmiente que la epidemia pueda estar presente en la capital,

---

[29] Pérez Vidal (1956: 493). El artículo fue luego refundido por el autor (Pérez Vidal 1987: 206-210).

sencillamente porque ya hay bastantes plagas en ella[30] y las señala a continuación: el calor, la política, el funcionarismo, etc. Después de publicar el relato, el 31 de diciembre, hace el balance del año en un extenso artículo titulado significativamente "Las siete plagas del año 66": crisis económica, bancarrota financiera, revueltas estudiantiles, epidemia del cólera, vacuidad literaria, naufragio de la ópera, fanatismo de los neocatólicos. Es decir, Galdós parte de un hecho concreto, localizado temporal y espacialmente, y lo emplea como metáfora literaria que le permite aludir a una realidad bastante más amplia e históricamente significativa: mucha mayor trascendencia tienen las plagas señaladas que la del cólera, limitada geográfica y temporalmente[31].

La desnaturalización que supone el funcionamiento del ruido como música alude a otra mucho más trascendente: la del sometimiento de la sociedad a una enfermedad que impide su desarrollo[32].

---

30 "Todo es mentira; el cólera no está en Madrid ni piensa venir en luengos tiempos, seguro de que disfrutamos mansamente el azote de innumerables plagas y calamidades públicas tan temibles como las que trae en el bolsillo el pestilente viajero de la India" (Shoemaker 1972: 118).

31 Señalemos con tres ejemplos el abundante uso que de este recurso hace Galdós en *La Nación*: los proyectiles de los españoles contra el puerto del Callao (durante la controvertida Guerra del Pacífico, criticada más tarde por Galdós en *La vuelta al mundo en la Numancia*) son menos fatales que los *proyectiles* de los 160 miembros de la mayoría parlamentaria fiel al dictador O'Donnell (17.VI.1866). La galería de figuras de cera que el público puede visitar es muy inferior a la colosal *galería de figuras* compuesta por los habitantes de Madrid (5.I.68). El carnaval de cuaresma es muy poco en comparación con el *perpetuo carnaval* protagonizado por los neocatólicos, furibundos ultraconservadores (9.II.68).

32 Antes de la publicación del relato, Galdós se había ocupado del cólera al menos diez veces en *La Nación*, empezando por su aparición en Valencia (13.VIII.65) hasta la ceremonia de acción de gracias por su desaparición (26.XI.65). Se trata a veces de una simple cita pero en otras indica las precauciones sanitarias que se deben tomar (17.IX.65), señala su declive (15.X.65) o comenta con su motivo la paralización de la política (5.XI.65). En relación con nuestro relato importa destacar dos referencias significativas. En la del 24 de septiembre, identifica en dos ocasiones el cólera con circunstancias sociales, con la sanidad política ("los rumores de crisis y cólera, que vienen a ser cosas parecidas". Shoemaker 1972: 152) y con la sanidad espiritual ("El cólera hace algunos inocentes estraguillos pero le exceden en crueldad los periódicos epidémicos que, como *La Época* y *La Correspondencia*, se dan a matar gente sin piedad ni respeto". Shoemaker 1972: 154). En la del 15 de octubre, describe la remisión de la plaga en unos términos muy próximos a los del relato, especialmente al afirmar que "ya no escuchamos con cierta inquietud mezclada de espanto el continuo claveteo que en ciertas fábricas de cajas nos indicaban los últimos toques que la

Galdós en este texto no actúa como simple cronista de la actualidad madrileña (actualidad que ha dejado de serlo: la epidemia ya ha remitido al publicarse el relato) sino como observador de la vida española, inquieto por su funcionamiento presente y esperanzado en un cambio futuro: en el terreno sociopolítico la plaga aludida sigue siendo de actualidad (lo que justifica que la narración se refiera a ella). No obstante, si el fin de la epidemia aún no se ha producido, Galdós parece abogar por ello y confiar en que se realice. Textualmente ese optimismo se manifiesta mediante el desenlace feliz del drama aquí relatado, desenlace que no corresponde a la realidad del momento y que sólo se dejará entrever tres años más tarde con la revolución de septiembre de 1868.

La crítica de Galdós, concentrada literariamente en la figura del fabricante, comprende dos niveles, relacionados entre sí. En primer término, podemos considerar que el autor alude a la actitud de quienes no sólo pretenden adquirir fortuna rápidamente e imitar el nivel de vida de la élite económica sino también integrarse en el limitado círculo de la nobleza. El fabricante busca amasar enseguida una fortuna que le haga cambiar de posición social y envidia al noble que puede pagarse el lujo de un ataúd fuera del alcance de su propio realizador. El texto caricaturiza su comportamiento insistiendo en lo exagerado de su esfuerzo sin descanso y, sobre todo, con el sarcasmo final de sepultarlo en el ataúd inicialmente destinado a su afortunado cliente: sus ansias de identificación se lograrán precisamente en lo menos noble de ese grupo, en su muerte, en lo que tiene de degradación y de corrupción.

Semejante crítica se basa en comportamientos percibidos por Galdós en la realidad extraficcional. No es casual que algunos meses antes, desde las columnas de *La Nación*, criticara la adquisición de fortunas fáciles mediante la especulación bursátil o la adquisición semifraudulenta de jugosos contratos (30.VII.1865)[33]. Esa misma

---

mano del carpintero daba a un féretro, sones acompasados que son los últimos que resuenan quizás en aquel lúgubre recinto condenado después a un silencio eterno" (Shoemaker 1972: 169).

La reiteración de las referencias, la identificación entre cólera y enfermedad social y, sobre todo, esta última cita indican cómo el texto se fue fraguando en la mente del autor: partiendo de una impresión (la imagen del fabricante de ataúdes) producto de una experiencia concreta (la epidemia del cólera en Madrid), establece narrativamente la relación entre la epidemia y la situación de la sociedad española. La pertinencia literaria y social de este paralelismo pudo ser el estímulo que le impulsó a redactar el texto.

[33] Galdós "disculpa" a unos falsificadores acusados de confeccionar cien mil duros,

ansia de honores, títulos, rentas y ministerios vuelve a ser censurada pocos meses más tarde (1.IV.1866), casi en los mismos términos. Así pues, Galdós observa y denuncia una tendencia que empieza a tomar cuerpo en estos años y que se va a intensificar cada vez más hasta el final del siglo: Bahamonde y Martínez[34] sostienen que el ascenso e integración de una notable cantidad de burgueses en la nobleza no es anterior a 1860. El fenómeno del ennoblecimiento arranca de este período aunque "el acceso masivo de los hombres de negocios a los estratos nobiliarios" viene con la Restauración, y se acentúa en especial a partir de 1880. Tal vez en perfecta coherencia con esa realidad histórica, Galdós impide con la muerte el ascenso del protagonista, reduciéndolo a mera caricatura al permitir que el fabricante se acerque al noble tan sólo encerrado en su ataúd...

SOBRE EL ESTADO DE *LA NACIÓN*

Pero tal vez una lectura más pertinente es la de enfocar la relación entre dicho fabricante y su medio como una síntesis ficcional de una realidad histórica caracterizada por la división entre dos bloques opuestos por intereses contradictorios. El relato presenta la oposición entre los intereses del fabricante y los de sus conciudadanos: la prosperidad del primero se asienta en la precariedad e incluso en la ruina de los segundos. La oposición se resuelve con la quiebra interna del primer grupo más que por la capacidad beligerante del segundo, demasiado postrado para modificar la situación. La estructura y el desarrollo de este conflicto corresponde a lo que su autor nos muestra en el terreno extraficcional al pronunciarse explícitamente sobre la realidad de su tiempo en las páginas de *La Nación*. Podemos distinguir aquí tres apartados: el funcionamiento de la economía, la difusión de las ideas y el poder político. En relación con el primero, si bien sostiene Galdós que el siglo XIX se caracteriza por sus adelantos técnicos[35], por las nuevas redes comunicativas[36] y, en general, por

---

explicando que "estaban sin duda amostazados al ver la facilidad con que algunos han hecho en tres días fortunas colosales, mediante un cambio ministerial, coincidiendo con un alza en la Bolsa, mediante una contrata, oportunamente relacionada con un empréstito, y tuvieron la infeliz ocurrencia de improvisar una fortuna, haciendo por medios ilegales lo que otros han hecho por medios escandalosamente legales" (Shoemaker 1972: 111-112).

[34] Bahamonde Martínez (1994: 453; ver también págs. 447-464).

[35] Así en la "Revista del año 65" (*La Nación*, 11.II.1866), Galdós caracteriza al siglo XIX, medio en serio medio en broma, como "envanecido por sus progresos,

el desarrollo económico[37], al observar la situación de su país señala que el lujo y la especulación, los comportamientos lamentablemente más llamativos de las élites españolas, están suponiendo la parálisis de la economía nacional[38] y critica las medidas gubernativas para solventar la crisis financiera de principios de 1866, cuya consecuencia más concreta es la caída del poder adquisitivo y la pobreza de todos los españoles. Si España sigue por ese camino, ironiza Galdós, la riqueza territorial del año 3000 no superará los 20 reales[39].

En relación con el segundo apartado, Galdós como observador y comentarista de la vida española, necesita (y con él, el conjunto de la colectividad nacional) la libertad de expresión y de asociación para el intercambio y el progreso de ideas. En la "Revista de la semana" publicada el 12 de noviembre 1865 (tres semanas escasas antes de la aparición de *Una industria*...), al comentar la aparición de una nueva ley que impide la posibilidad de reunión, afirma que la libertad de reunión es, además de un derecho, algo instintivo en la vida de los pueblos y que dicha libertad puede servir para "expresar no la energía o la esperanza o el dolor de unos cuantos sino la turbación y el desasosiego de una sociedad entera". Por este motivo, "estas conver-

---

su vapor, su electricidad, sus monitores, sus Armstroom, su fotografía y sus cocinas económicas" (Shoemaker, 1972: 273). En otras ocasiones lo presenta como siglo del vapor y del positivismo, por ejemplo en su crónica del 10 de marzo de 1866.

36 En la crónica del 15 de marzo de 1868 cita grandes acontecimientos en este terreno, como las obras del canal de Suez, la penetración del tren en el interior de California y la construcción del túnel de los Alpes. Mientras tanto, en Madrid no hay nada que señalar.

37 Por ese motivo alude a la industria y a las comunicaciones como algo normal en la época, sugiriendo indirectamente que también debería serlo en la España de mediados del XIX (*La Nación*, 23.II.1865).

38 *La Nación*, 1.IV y 8.IV.1866. El lector galdosiano se dará perfecta cuenta de que, ya en estas tempranas fechas, está Galdós analizando un comportamiento socioeconómico que va a constituir uno de los temas preferidos de su crítica a las élites españolas a lo largo de casi toda su producción novelística. Precisamente en las páginas de *La Nación* encontramos magníficamente descrito un comportamiento vinculado a la lógica de dichas élites y a la del protagonista de *Una industria*... Don Tadeo rico rentista, mientras dice lamentar el hambre y la miseria de los pobres, tiene guardadas grandes cantidades de harina que se niega a vender por cuatro mil duros: si espera a la gran escasez que se anuncia para el año próximo, las podrá vender a doce mil. Por eso, la peor noticia que se le puede dar es que llueve, lo que acaba sucediendo ante el regocijo general (es la noticia de la semana) y la desesperación del acaudalado rentista (*La Nación*, 15.III.1868).

39 *La Nación*, 8.IV.1866 y 13.V.1866.

saciones son las que excitan el encono de los gobiernos despóticos. Para estas reuniones se ha hecho una ley y de buena gana se prepararía para los que en ella intervienen un eslabón en la cadena penal o un sótano purificador en la cárcel de la villa"[40]. A evitar ese mismo peligro contribuye una legislación particularmente restrictiva para los medios de comunicación (cuya manifestación más evidente es una censura que en ocasiones limita las crónicas de Galdós a comentarios sobre el tiempo[41]), el encarcelamiento de periodistas así como la censura literaria, severamente fustigada por él a propósito de las trabas puestas por la administración al drama *Juan Lorenzo*, de García Gutiérrez[42].

En el plano del poder político, las críticas, directas o alusivas, dichas con gravedad o utilizando el sarcasmo, dirigidas a los políticos o al funcionamiento de las instituciones, son casi continuas en las revistas dedicadas a la actualidad social: el gobierno aparece situado en el limbo político, sordo a la opinión pública, carente de cualquier otra planificación que no sea la de la propia continuidad, empeñado en que si él va bien, el país también[43]. Las elecciones, a las que sólo una minoría tiene acceso, no merecen llamarse tales, ya que en ellas el voto es sistemáticamente manipulado según el interés de los gobernantes[44]. La acción gubernativa de los vicalvaristas (de O'Don-

---

40 Shoemaker (1972: 206).

41 "Al llegar aquí no sabemos cómo continuar, porque las reuniones políticas no nos dan materia para proseguir, si no recurrimos a exponer respecto a ellas varias ideas que el lápiz inexorable del fiscal tendría buen cuidado de interceptar a la mirada del público. [...] Pero nos queda el recurso de mirar al cielo que, más variable que la tierra, siempre tiene en su vasta bóveda alguna curiosidad susceptible de prestar materia a un párrafo de digresiones chismográficas" (Shoemaker 1972: 208).

42 *La Nación*, 5.XI.1865. Galdós comenta que bajo O'Donnell la represión a la prensa no acabará "sino cuando en España no haya un periodista que no masque el amargo pan del Saladero". Los tiempos no mejorarían demasiado hasta la revolución de 1868: una de las primeras medidas de Narváez, sucesor de O'Donnell en el gobierno entre 1866 y 1868, habría de ser el cierre de la prensa de la oposición. Un antiguo periodista, González Bravo, "se llevaría la palma de la persecución a la prensa con la ley de 7 de marzo de 1867, que rigió hasta que la Revolución de Septiembre estableció la más amplia libertad de imprenta de que ha gozado España" (Seoane 1992: 243).

43 Limitándonos sólo al año 1865, son ilustrativas las alusiones y comentarios en las revistas de *La Nación* de los días 23 de febrero, 23 de abril, 11 de mayo, 1 de junio, 23 de julio, 13 de agosto y 21 de septiembre.

44 Al aproximarse las elecciones, emite Galdós, entre otras acotaciones, la siguiente: "Ya en el ministerio de la Gobernación se ocupan en preparar las trampas y resortes que en el interior de esas falaces urnas truecan lo blanco o

nell, tratado varias veces de dictador, y de sus ministros) se resume en desprestigio internacional para España y en desbarajuste interior[45]. Así, el estado actual del país tiene muy poco que ver con aquel admirable proyecto de modernización, tan primorosamente elaborado por los egregios varones de las Cortes de Cádiz: la diferencia entre el ideal de 1812 y la realidad presente haría enrojecer al español de 1865[46]. No obstante, Galdós se niega a renunciar a la posibilidad de una mejora futura y manifiesta su confianza en que ésta llegue. Así lo expresa en un artículo sobre la limpieza de Madrid, texto que comienza siendo descriptivo y se reviste progresivamente de cierta carga alegórica a través de la cual la capital de España parece representar al conjunto del país y aludir, mediante su saneamiento futuro, a la renovación higiénica de la sociedad española[47].

[*sic*] negro y hacen pasar por voluntad nacional lo que es capricho particular" (*La Nación*, 5.XI.1865, Shoemaker 1972: 197). Y una vez que han pasado, añade: "[...] hemos tenido también elecciones y éstas indican doscientos o trescientos españoles felices, que no es poco en una nación que tiene diez y seis millones de habitantes. ¡Trescientos hombres felices! ¿Habéis meditado bien lo que esta suma de felicidades significa en una nación desgraciada?" (*La Nación*, 10.XII.1865, Shoemaker 1972: 237).

Obsérvese que *Una industria...* se publica justo entre ambas revistas, por lo que es imaginable la influencia que este acontecimiento (y lo que él ponía de manifiesto) pudo ejercer en la escritura del relato.

45 Los ataques se van intensificando durante los primeros meses de 1866, según se lee en *La Nación* del 20 de mayo y del 10 y 17 de junio. Este último es especialmente virulento contra el sistema gubernativo, la política exterior del gobierno, el arreglo electoral, la falta de libertad, el cierre de universidades y el desastre hacendístico. El 21 de junio queda suspendido el periódico, por lo que se interrumpe la colaboración de Galdós hasta un año y medio después (2 de enero de 1868).

46 En su vibrante artículo para *La Nación* del 19 de marzo de 1865, aniversario de la Constitución de Cádiz describe cómo encontrarían hoy a España aquellos parlamentarios admirables: "La libertad que asentaron sobre tan robustos cimientos la verían vilipendiada: el sistema constitucional objeto de un afán más solícito, manchado de impureza; la administración tan sabiamente organizada, devorada por el desconcierto y la anarquía; la prensa, en ignominioso calvario; las torpes y reaccionarias influencias, en impuro pedestal; y hasta la misma dignidad del Parlamento, de aquel Parlamento que cuando ellos lo llenaban era obedecido por la Regencia, acatado por los generales y los gabinetes extranjeros y reverenciado por el pueblo, arrastrando una existencia tristísima, separado del sentir de la Nación, maltratado por los ministerios y sirviendo de campo a escandalosas escenas, a tempestades de tal género que su calificación es imposible, que sólo puede devorarse en el hondo del alma el dolor y la vergüenza de haberlas presenciado" (Shoemaker 1972: 44).

47 En este artículo, del 21 de noviembre de 1865 (por consiguiente, publicado sólo once días antes de *Una industria...*), después de señalar la coquetería de

El punto común entre los tres aspectos descritos (económico, ideológico y político) es la oposición de intereses entre el conjunto del país y unas élites que, beneficiándose de la postración actual de España, impiden su renovación. En su revista, ya citada, del 12 de noviembre de 1865, al comentar las reuniones que en el circo Price tienen los jóvenes progresistas y demócratas, les manifiesta su apoyo porque ellas "remueven los piedras fundamentales de un edificio corroído"[48]. Es decir, Galdós no sólo afirma la oposición entre el resto del país y dichas élites, sino que indica la degradación interna del sector que se beneficia de la situación actual: esa visión corresponde a la presentada en el relato puesto que es el comportamiento del propio fabricante el que le lleva a su desaparición y no la reacción de sus vecinos.

---

la ciudad que se adorna a pesar de la suciedad existente en su interior, afirma esperar una transformación futura: "Pero un día vendrá en que mirándose a sí misma en vez de mirar a su alrededor, conozca la necesidad de destruir esos focos de infección que perjudican su salud inundando la atmósfera de miasmas deletéreos" (Shoemaker 1972: 148-149).

Esta forma de ver su tiempo y circunstancia está ya arraigada en la axiología de nuestro escritor (y no le abandonará hasta el final de su obra), como lo indican dos críticas teatrales donde se expresa Galdós en el mismo sentido. En la del 3 de diciembre de 1865 fustiga la obra de Emilio Girardin *El suplicio de la mujer*, entre otros motivos, por su insistencia monocorde en lo repugnante de la sociedad actual: "Pero aun confiamos, a pesar de las jeremiadas de los pesimistas, que la sociedad no es tan mala. Al lado del vicio se encuentra siempre la virtud [...] y precisamente ha de causarnos repugnancia y hastío este cuadro, que humilla nuestra naturaleza, que degrada a la mujer, deshonra al hombre e insulta a la sociedad entera" (pág. 229).

En esa misma línea de pensamiento opuesta a visiones catastrofistas, en las que el futuro de la sociedad aparece cerrado, está su rechazo a la tragedia como género literario en total disonancia con la sociedad actual. Al criticar *La muerte de César*, Ventura de la Vega (*La Nación*, 4.III.1866), afirma: "[...] cada época tiene su género literario que le es peculiar y este género expresa sus costumbres, la diversa manifestación de sus pasiones. La tragedia clásica no es el género de nuestra época, que la ha fundido en la comedia para crear el drama, que en su mezcla de elevado y vulgar, pasión y travesura, es trasunto fiel del carácter de nuestra época" (Shoemaker 1972: 291).

48 Shoemaker (1972: 208). Una líneas antes explicita Galdós a qué corresponde su noción de *joven* en el terreno de las ideas: "Llamamos jóvenes a los que no profesan doctrinas caducas". Con esta etiqueta tan amplia viene, de nuevo, a dividir el país en dos sectores, uno, minoritario pero dominante, defensor de esas ideas caducas; otro, mayoritario, "que se anima con la vida de lo presente, que se anima con las ideas de nuestra época, con las conquistas hechas a la ignorancia pasada" (pág. 207). No importa aquí si es o no correcta esa visión de la realidad; lo que sí importa es que así la presenta su autor.

Comprobamos así que el relato de ficción guarda una correspondencia tan estrecha con los paratextos no ficcionales de Galdós (desde el simple comentario de paso a la revista con cierto tono ensayístico) que su comprensión y explicación depende, en buena medida, de la atención prestada a sus colaboraciones periodísticas. Estas últimas nos muestran que *Una industria...* no está construida con elementos textuales de cuya significación el autor sería sólo más o menos consciente[49]. Muy al contrario, esos componentes obedecen a una observación muy atenta de la realidad, a la gran claridad de pensamiento de su autor y a su decidida opción por una profunda transformación de la sociedad española, sin por ello perder la propia alma[50]. Bajo dos formas expresivas de naturaleza y factura diferentes subyace una coherencia, una madurez y un vigor intelectual que van a constituir la mejor garantía para el futuro literario del entonces joven escritor. Quizás la diferencia fundamental entre el relato y las revistas se halle en la extrema densidad de significación que este texto, como cuento que es, encierra en sus breves páginas: podríamos decir que el conjunto de sus críticas, impresiones y ensayos de 1865-1866 se encuentran reunidos y sintetizados en las páginas de *Una industria que vive de la muerte*.

¿ROMANTICISMO O REALISMO?

Montesinos no duda en calificar este texto de "fantasía romántica"[51]. Por su parte, Pérez Vidal había lanzado la tesis de tal afilia-

---

[49] Según la formulación de Umberto Eco (1992: 33-46), en la hermenéutica textual relativa al problema de la intención cabe distinguir entre la *intentio auctoris* y la *intentio operis*, pudiendo ser ambas parcial o totalmente diferentes. En nuestro caso, a partir de lo dicho hasta ahora, parece más que plausible la coincidencia general de ambas, producto de la conciencia especialmente aguda que el autor tenía de la situación del país en semejante coyuntura histórica.

[50] Según podrá comprobar el lector, compartimos la valoración que hace Jacques Beyrie (1980, I: 196-197) sobre este momento de la vida de Galdós.

[51] Montesinos (1968: 38). Los propósitos del gran galdosista no están exentos de cierta ambigüedad: si primero sostiene que "la médula anecdótica que contiene es muy tenue y todo el resto es una impresión costumbrista de los días macabros de la epidemia de aquel otoño, boceto hecho a la manera de Mesonero", líneas más abajo afirma: "En realidad, a pesar de los resabios de costumbrismo a lo Mesonero, se trata de una fantasía romántica en que lo digresivo es de esencia". Si hay costumbrismo a lo Mesonero no es desde luego en la descripción de la epidemia: ni la forma ni el tono, bastante dramático, del texto corresponden al desenfado habitual del costumbrista madrileño (tal vez por ese

ción en sus estudios de 1956 y 1957 y la repite en el de 1987, precisando incluso la paternidad hoffmaniana del relato[52]. La crítica posterior ha venido siguiendo esa misma línea[53]. Sin embargo, nos parece necesario distinguir y precisar algunos puntos partiendo precisamente de Pérez Vidal. Después de recordar el artículo de *La Nación* (15.X.1865) donde Galdós describe el ambiente del cólera en términos semejantes a los del cuento, se pregunta: "Si ya la realidad era romántica, ¿cómo iba a determinar un cuento realista?"[54] La respuesta se encuentra, precisamente, en los términos en que está planteada la pregunta: el posible realismo del cuento se halla en su fidelidad a la realidad, que era desgraciadamente romántica, vinculando este adjetivo, como lo hace Pérez Vidal, a lo fúnebre (noche, féretro, ruidos) del ambiente descrito.

Para dar cuenta de semejante situación, el recurso quizás más pertinente es utilizar la forma de escritura que ha representado a una realidad histórica percibida por el escritor como esencialmente funesta para su país, según hemos visto más arriba. En ese intento de adaptación de la forma literaria al medio descrito, el código romántico es un recurso no una afiliación. El texto mismo lo prueba: toda la tensión del relato estriba en la oposición entre la opresión de lo romántico enfermizo y funerario y las ansias de vida sentidas por los vecinos del fabricante, reprimidas por el cólera y su cortejo musical. Por otro lado, el desenlace del relato proclama con alivio la superación de ese momento, que sólo persiste en las mentes de los ciudadanos como un mal recuerdo; desenlace, por consiguiente, muy poco romántico (en el sentido que este término recibe en el texto). Finalmente, recordemos la introducción del relato a la que aludimos anteriormente: Galdós tuerce el cuello a la exaltación romántica simplemente dejando caer el prosaico zapato de la vecina de arriba,

---

motivo corrige Montesinos la caracterización en la segunda frase...).

52 Pérez Vidal (1956: 18-19; 1957: 50; 1987: 206-207). Digamos, de paso que, por el camino de las posibles vinculaciones, podríamos encontrar también a Pushkin, entre cuyos *Relatos de Belkin* (1830) se encuentra *El fabricante de ataúdes*, de título evocador y con algunas conexiones llamativas: el carácter del fabricante, su avaricia, presencia de hijas a las que riñe, proyecto de riqueza a través de la muerte de los demás, ambiente fantástico en la fase final del relato, etc. (Pushkin 1971: 134-142).

53 Oliver (1971: 61-62), Peñate (1989: 63), Smith (1992: 50), Izquierdo Dorta (1994: 30).

54 Pérez Vidal (1956: 490). En la página siguiente relaciona este cuento con los de Hoffmann titulados *Martín el tonelero* y *El consejero Krespel*.

ruido suficientemente banal y cotidiano como para desmontar los tópicos más socorridos de dicha escuela[55].

A lo largo de este relato Galdós demuestra ansiar la superación del romanticismo en el sentido de que anhela la superación de las condiciones históricas en las que ese movimiento literario, en su variante española, tiene su asiento y su justificación: un país dominado por unas élites económicas y una estructura política históricamente caducas (que debería estar ya en ruinas) y opuestas a que el país ingrese definitivamente en ese siglo positivista y de progreso que ya señorea por Europa. En esta misma línea conviene precisar o recordar que el realismo galdosiano, en cuanto percepción del mundo y de la tarea literaria, se perfila bastante claramente en estos meses, por lo que quizás convenga adelantar fechas sobre la adopción de esta escuela por Galdós. *La Nación* proporciona suficientes ejemplos de la orientación galdosiana hacia derroteros intelectuales y estéticos muy diferentes de los románticos. Así, en su revista del 9 de julio de 1865 opone el comportamiento de la aristocracia de la nobleza, "arrimada a las colas reales [de la Corte]", y el de la aristocracia de las letras. Esta última aparece investida de una función de renovación intelectual acorde con los nuevos tiempos: "Dedicada al estudio, emprende una gran lucha con lo antiguo para crear la escuela, reflejo de nuestro siglo, y dar esplendor a la literatura moderna"[56]. El 22 del mismo mes, comentando *Auroras*, de Fernández Neda, pone como ejemplo a la literatura alemana, cuya forma está supeditada a un centro de gravedad que es el pensamiento alimentado por un fin moral[57]. Lo contrario sucede en la española, donde la savia parece tener menos importancia que el ramaje exterior.

No extrañará entonces que, en su crítica del 18 de marzo de 1866 a las *Fábulas religiosas y morales* de Felipe Jacinto Sala, destaque la solidez de su pensamiento expresada con sencillez, concisión y galanura. La realidad circundante debe ser ese centro de preocupaciones del escritor, indica Galdós en un tono desenfadado

---

[55] No olvidemos que, en un texto tan tempranero como "El sol " (1861), Galdós ya se levantaba contra la exaltación romántica y recomendaba a los poetas de la escuela: "Pues bien, mientras tienen lugar estas maravillas allá arriba, echad una mirada por el rabo del ojo y veréis lo que pasa en la tierra" (Berkowitz 1933: 112).

[56] Shoemaker (1972: 90).

[57] Pérez Vidal (1994) ha rastreado la presencia de los "maestros alemanes" en las etapas iniciales de Galdós, incluyendo una breve referencia a *Una industria que vive de la muerte* (págs. 300-301).

que recuerda su reflexión escolar dedicada al astro rey[58]. Por ello envidia la situación privilegiada de una veleta o la capacidad del diablo Cojuelo para tener una visión global de la realidad madrileña ("Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid, ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha"[59]), a fin de dar cuenta de ella en el texto ficcional y no meramente cronístico. En la página siguiente, no sin cierta ironía, recomienda a los novelistas amantes de la truculencia y de los colores subidos el uso de semejante plataforma de observación. Ella les permitirá ver cómo discurre la realidad y no cómo la transmite la delirante exageración de sus textos. Esa plataforma se ha de entender como una nueva perspectiva de observación y de composición de la obra literaria, perspectiva que podemos deducir a partir de los criterios de calidad artística utilizados por Galdós para valorar las obras por él reseñadas durante estos meses. Entre tales criterios, repetidos con escasas variantes (lo que sugiere hasta qué punto se va afinando la poética de Galdós), destacan el relieve dado a la seriedad del contenido, incluso cuando el tono de la obra pueda parecer ligero (como indica en sus comentarios a *El desdén con el desdén)*, la importancia de la estructura del texto, tanto en su desarrollo temático como en la verosimilitud de las situaciones, la necesidad de huir del efectismo tanto en la acción como en las soluciones (la acción del *Hernani,* afirma, es tan violenta e inverosímil que no puede sostenerse en la representación). Lo mismo cabe decir de la truculencia: Galdós parece oponerla a la dignidad del arte cuando sostiene que hay llagas que el arte no debe mostrar. También señala la especial atención con que se debe dibujar la densidad de los caracteres, la importancia de la viveza de los diálogos, la corrección lingüística, el tono de equilibrio del conjunto, evitando los extremos: "Lo más grave tiene siempre algo cómico", nos dice en su revista del 1 abril de 1866. Y hasta sugiere con cierto humor la actualidad de varios asuntos sociales y literarios como la murmuración y la búsqueda de honores.

---

58 (*La Nación*, 12.XI.1865:) "Señores poetas: ¿por qué habéis dedicado tanto himno al sol, tantas estrofas a la luz del cielo, tantas apologías a los *rayons et les ombres*, tantas tiradas al vivificante calor? ¡Y entretanto, no habéis tenido un miserable ditirambo para los aparatos de calefacción!" (Shoemaker 1972: 208-209).

59 *La Nación*, 29 de octubre de 1865 (Shoemaker 1972: 189). Notemos la presencia indirecta de *Un viaje redondo* en esta evocación de la obra de Vélez de Guevara.

Estas valoraciones de Galdós se hallan en notas a relatos, a textos poéticos, a comedias y dramas, a óperas y zarzuelas, e incluso a obras pictóricas[60]. Es decir, que este material, a pesar de su carácter fragmentario y disperso, permite apreciar cómo la poética de Galdós se basa en una serie de principios comunes que luego él aplica al dominio artístico objeto de su atención y que dan unidad y coherencia al conjunto de sus críticas y comentarios. El rasgo aquí decisivo, en relación con nuestra problemática, es que la visión estética proyectada por estos comentarios ya no tiene nada de romántica: como observa atinadamente Pérez Vidal, "el autor ya contempla este mundo desde fuera"[61].

---

[60] He aquí una muestra de las notas críticas, realizadas por Galdós en 1865 y 1866, en las que se apoyan nuestra observaciones: *Auroras*, de Fernández Neda (22.VII.1865); *Los lirios del olvido*, de Puente y Brañas (10.IX.1865); *Hernani*, de Hugo/Verdi (24.IX.1865); *El desdén con el desdén*, de Moreto (6.X.1865); *El suplicio de una mujer*, de Girardin (3.XII.1865); *El abogado de pobres*, de Bretón (11.II.1866); *Cantares*, de Paláu (25.II.1866); *La muerte de César*, de V. de la Vega (4.III.1866); *Dulces cadenas*, de San Juan (4.III.1866); *Fábulas religiosas y morales*, de Sala (18.III.1866); *Herir a la sombra*, de Hurtado y Núñez de Arce (25.III.1866); un cuadro de Teniers (1.IV.66); *Justicia... y no por mi casa*, de Retes y *La familia*, de Rubí (29.IV.1866). En la mayoría de los casos, se trata de una o varias frases de comentario; por ese motivo, es su insistencia lo que las hace representativas del pensamiento del autor.

[61] Pérez Vidal (1956: 489).