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: La novela en el tranvía
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

LA NOVELA EN EL TRANVÍA

EDICIÓN Y RESUMEN

Este relato galdosiano, uno de los que han recibido más atención de editores y de antólogos, fue publicado por primera vez, en dos entregas, en los números 46 y 47 de la revista *La Ilustración de Madrid*[1], los días 30 de noviembre (págs. 343 y 346-347) y 15 de diciembre de 1871 (págs. 366-367)[2].

---

1 Apareció el 12 de enero de 1870, publicándose dos veces al mes. Presumía de tener dibujos y grabados de ilustradores exclusivamente españoles así como colaboraciones de los más distinguidos literatos y artistas. Se imprimía en los talleres de *El Imparcial*, estaba dirigida por Eduardo Gasset Artime y contó con Gustavo Adolfo Bécquer como director literario. Entre sus colaboradores figuraban Isidoro Fernández Flórez, Antonio Ros de Olano, Eusebio Blasco, Roberto Robert, García Gutiérrez, Núñez de Arce, Ayala, Cánovas, y Galdós, quien publicó sus nueve "Crónica de la quincena" entre el 15 de enero y el 30 de mayo de 1872 (número 58, al parecer el último de la publicación). En el número 50 (30 de enero de 1872), Eugenio de Ochoa saluda calurosamente, en carta abierta al director, la aparición de la primera novela de Galdós, *La Fontana de Oro*. En su estudio preliminar de *Crónica de la quincena*, Shoemaker (Pérez Galdós, 1948: 3-26) hace una detallada presentación de la revista.
Tanto en el título como en el interior del texto, aparece la grafía *tramvía* para designar el vehículo. En la edición de *El Océano* (1879) se adoptará ya la grafía actual.

2 A pesar de que Galdós no la incluyera en ninguna de sus dos colecciones de relatos cortos, *La novela en el tranvía* ha sido reeditada en numerosas ocasiones, tanto en España como en el extranjero y en versión completa o reducida. Si nos limitamos a las ediciones en español, la encontramos, por ejemplo, en *El Océano* (cinco entregas, desde el 14.10. hasta el 4.11.1879), en la edición individual e ilustrada de la Biblioteca Moderna (Madrid, 1900), en el número 62 de *Madrid Cómico* (8 de diciembre de 1900), en el semanario barcelonés *La Saeta* (número 532, 31.1.1901), en *La Prensa* de Buenos Aires (12.11.1902), en la revista festiva *La hoja de parra* (número 13, 29.7.1911), en el tomo I de *La Voz de la Conseja* (Madrid, s.a., págs. 19-58, edición de Emilio Carrère).

Después de la muerte de Galdós ha seguido apareciendo en numerosas ocasiones, entra ellas: en el número 29 de *Los Novelistas,* serie de la Prensa Moderna (Madrid, 1928), en la edición preparada por Alberto Ghiraldo para Ediciones

El narrador y protagonista de la historia atraviesa la ciudad de Madrid en tranvía para devolver un paquete de libros. Durante el trayecto, un conocido suyo, el doctor Dionisio Cascajares (cuyo nombre parece aludir a su afición a los chismes), le cuenta que una condesa, angelical y tan discreta como hermosa, están siendo chantajeada por su propio mayordomo, conocedor de cierto secreto que la puede comprometer. Él pretende obtener los favores de la señora, cuyo marido ve con malos ojos a un joven que sólo procura distraer a la condesa, medio olvidada por su esposo. Cascajares baja del ómnibus dejando intrigado al narrador. Casualmente, en el periódico que envuelve sus libros lee un fragmento de folletín muy parecido a la narración del médico y que, además, parece prolongarla pero sin acabarla: el papel está roto y no puede leer más. De repente cree ver entre los pasajeros a Mudarra, el mayordomo del folletín, con sus mismos gestos, su misma piel oscura y su misma ropa. Se baja el desconocido y nuestro protagonista se adormece. Siente que el tranvía, despegándose del suelo, se traslada por el fondo del mar y por los aires.

Es ahora el propio lector del folletín quien en sueños continúa la historia interrumpida, pero se despierta justo cuando parece que la señora y el joven, don Rafael, obligados por el celoso marido, van a tomar un veneno preparado por Mudarra. Profundamente perturbado, abre los ojos y entre los pasajeros «reconoce» al joven amigo de la señora. Interpreta lo que él dice y lo que cuentan otros viajeros como perteneciente a la historia del folletín, lo cual hace que los demás lo tomen por alguien perturbado mentalmente. Al mirar a la calle, cree descubrir al mayordomo culpable de todo. Se baja precipitadamente del tranvía y a gritos hace que detengan al hombre, en realidad un honrado comerciante de ultramarinos. Tras pasar algún tiempo encerrado y haber recuperado la lucidez, el narrador decide contarnos su historia.

Ercilla (Santiago de Chile, 1936), en las *Obras Completas* de Aguilar, en *Cuentistas españoles del siglo XIX* (edición de Sainz de Robles para Aguilar, 1954, págs. 251-306), dentro de la antología de *Costumbristas españoles* de Correa Calderón (Madrid, 1951, II, págs. 535-539), en el *ABC* de Madrid (29.1.1956), en el estudio de variantes realizado por Schraibman (1964: 154-159), en la edición comentada de José de Extramiana (1979: 279-293), en una del Cabildo Insular de Gran Canaria (1994) y en las recopilaciones del Banco de Crédito Industrial (*Galdós periodista*, 1981: 146-150), de Gullón (1991: 21-54), de Izquierdo Dorta (1994: 129-157) y de Smith (1996: 71-104).

LÍNEAS, PLANOS, RITMOS

En el terreno de su configuración estructural, este relato es una lograda combinación de líneas, planos y ritmos diferentes[3]. Destaca en primer lugar una doble circularidad; por un lado, la externa: se trata de un viaje de ida y vuelta por un escenario determinado; compensado el desplazamiento con el regreso el desequilibrio queda, en cierto sentido, anulado (aunque el circuito no se cierra completamente: de hecho el viaje se termina cuando el pasajero cree descubrir a Mudarra en la calle). Por otro lado, en un circuito más amplio, tenemos el viaje espiritual; aquí se acentúa la noción de desequilibrio recuperado: la narración empieza con el protagonista en plena posesión de su espíritu, el viaje hace que la pierda y el relato acaba con la recuperación del viajero.

En segundo lugar, esa circularidad se combina con una linealidad también doble: una temporalidad física sobre la que volveremos (digamos ahora que, excepto en algún breve detalle, la diacronía del relato avanza en forma lineal) y una progresión interna continua hacia el desequilibrio mental del protagonista, dado que, según avanza el viaje, su perturbación aumenta sin pausa hasta explotar en la persecución final del falso Mudarra.

En lo relativo a los planos, el viaje funciona en dos diferentes: el recorrido material en tranvía por los distintos barrios y calles de Madrid, con sus diversas paradas, entre el habitual subir y bajar de usuarios, avanzando por un trazado preestablecido y relativamente seguro, etc. Pero también (y es el trayecto más relevante) tenemos el viaje interior ya citado del protagonista desde la cordura previa hasta la locura final (precisaremos este punto más tarde, al detenernos en ese personaje).

El ritmo narrativo también varía en el sentido de una rapidez y de una tensión crecientes. Sobre la primera: el relato se inicia con un ritmo bastante lento, primero centrado en la descripción del personaje que desencadena todo el proceso, el doctor Dionisio Cascajares (sus limitados recursos médicos y sus muy amplios en el arte de sonsacar noticias y propagarlas inmediatamente) y, después limitado a la conversación entre el médico y el narrador ante el inicial desinterés del segundo. Precisamente aquí reside buena parte del atractivo del comienzo: en la habilidad discursiva del doctor para crear la

[3] Lo dicho aquí desarrolla lo apuntado en una aproximación anterior (Peñate Rivero 1995c).

curiosidad en su oyente sugiriendo la existencia de un drama posible pero dejando en el aire su contenido. Le basta para ello con una frase (la segunda de su réplica):

> —Todo ello sería insignificante, porque la condesa es la misma virtud y no tendrá flaqueza alguna. Todo sería insignificante, digo, si no existiera un hombre abominable que sospecho ha de causar un desastre en aquella casa.
> —¿De veras? ¿Y quién es ese hombre?, pregunté con una chispa de curiosidad (cap. I).

En la primera parte de su réplica el médico aparenta restar importancia a su relación, pero sólo es una estrategia discursiva, primero, para destacar las cualidades de la señora e identificarnos con su mal y, segundo, para preparar la entrada del dato capital, introducido en su segunda frase: la presencia real de peligro y su desconocido inductor. En cuanto a la respuesta del narrador, es capital: se puede decir que aquí empieza su proceso de desestructuración mental. Si hasta este momento no había prestado atención a su interlocutor, desde ahora no cesará de interesarse por la historia, entrará en ella e incluso la va a continuar en su mente ya completamente desequilibrada. Su réplica en forma de pregunta nos indica que ya ha sido ganado por la historia y que ya está al otro lado de la cordura. Tal vez por eso interesaba la lentitud de estos primeros compases narrativos: se trataba de asentar discursivamente el origen del largo viaje interior que viene seguidamente.

En la continuación ese ritmo se va a ir acelerando de manera equilibrada y progresiva. En efecto, si abordamos el viaje en función de los actantes que se relacionan con el narrador (una vez ya captado por la historia) tanto en la ida como en la vuelta, obtendremos una división relativamente equilibrada: en ambos casos hallamos tres grupos; al ir, el falso Mudarra, el pretendido amigo de la condesa y una criada (que hablará de una muerte identificada por el narrador con la de su historia); al volver, un grupo de tres señores (comentan la muerte de una perrita aunque el narrador cree que en realidad se trata de la condesa), una pareja (que lamentan la muerte de una lavandera, con la misma reacción del protagonista) y de nuevo, el falso Mudarra, ahora interpelado en la calle.

La presencia aquí del "mayordomo" viene a cerrar el círculo y a marcar la diferencia entre el desequilibrio del personaje y el equilibrio estructural del discurso narrativo de *La novela en el tranvía.* Pero tal equilibrio se articula con la aceleración aludida, al menos en

los dos puntos siguientes. En primer término, adviértase que la distribución textual de esos encuentros no se realiza de forma homogénea: dividido el relato en siete capítulos, "Mudarra" aparece en el tercero, el joven "don Rafael" en el quinto y la criada en el sexto, con lo cual su presencia queda diluida y bastante dispersa en el viaje de ida, que ocupa cinco capítulos y medio. La vuelta se concentra, pues, en poco más de un capítulo y allí intervienen, uno tras otro y sin pausa, los tres grupos de personas citados hasta dar con el narrador posiblemente en el manicomio.

En segundo lugar, las interlocuciones marcan también una notable gradación en este sentido. Con "Mudarra", en el primer encuentro ni siquiera hay intercambio verbal; ante "don Rafael" sólo se atreve a intervenir cuando ya éste se baja del tranvía. A partir de ahora, cada vez va a ser más emprendedor: es él quien inicia la conversión con la criada aunque hablando de generalidades. En cambio con el grupo de tres caballeros, entra directamente preguntando, sin previo aviso, por las circunstancias de la muerte de la condesa. A la pareja de señores no les pregunta: ahora afirma con seguridad ("Sí señor, ha habido envenenamiento. Me consta"). Finalmente, al ver de nuevo al supuesto mayordomo, ya ni se dirige a él: grita en la calle hasta lograr que lo detengan. A todo esto, recordemos que las cuatro últimas se agrupan en los dos últimos capítulos, lo que nuevamente da idea de la aceleración del ritmo.

A propósito de las interlocuciones, conviene destacar que el relato se asienta fundamentalmente en lo que podría ser un diálogo pero que nunca se llega a concretar (con una eventual matización en el caso de Cascajares: los dos interlocutores llegaron a centrar su interés en un mismo asunto y preocuparse por los mismos personajes). Los interlocutores se sitúan en planos diferentes: los otros viajeros, en la realidad cotidiana; el narrador, en lo imaginario descontrolado. Así, cada nuevo intercambio no hace más que precisar las distancias entre los hablantes, dado que una parte de ellos se desvía más del posible lugar de encuentro, los comentarios sobre la cotidianidad. La consecuencia es doble: no se llega a un acuerdo, a realizar una tarea común, a descubrir algo juntos y el intercambio acaba bruscamente, en ruptura cuando una de las partes descalifica a la otra (como loca, en este caso)[4].

---

[4] La presencia del diálogo no sólo como ingrediente narrativo sino como problema es casi una constante del relato galdosiano, ya desde su primer texto, *Un viaje redondo*. En muchos casos surge para marcar su ausencia (*La mujer del filósofo*, *El pórtico de la gloria*) o, en general, su nivel insatisfactorio (*La con-*

Finalmente, citemos a un actante muy particular, cuyas especiales características nos hacen traerlo aquí, mejor que posteriormente junto al protagonista. Se trata de "una mujer inglesa, que tras de mi amigo intentaba subir y que sufrió, sin duda por su poca agilidad, el rechazo de su bastón" (cap. I). Así se introduce a quien luego habrá de soportar un nuevo golpe dado por Cascajares al salir del ómnibus y, sobre todo, del narrador que, una vez se cae adormecido sobre ella. Más tarde provoca que un perro al que intenta acariciar ponga las patas sobre las rodillas de la venerable señora, le inflige su presencia de nuevo en el viaje de regreso y acaba dislocándole un pie al salir a toda prisa del coche persiguiendo al supuesto mayordomo.

En oposición a la mencionada tendencia a una aceleración ascendente, este personaje parece marcar una dirección distinta: es el único viajero que hace el trayecto completo de ida y vuelta con el narrador, el único que está continuamente a su lado y el único que sufre su desconsideración e incluso sus golpes. Además, interviene periódicamente reconviniendo al narrador por sus golpes y reacciona de forma despectiva ante los despropósitos de su compañero de viaje en sus conversaciones con los demás.

Así pues, ese actante representa una línea de constancia, de estabilidad, de horizontalidad, pero no de pasividad pues reacciona ante los dislates del protagonista: es un leve factor de moderación en su comportamiento. Aunque siguen juntos hasta casi el final, se nota que la distancia entre ambos va aumentando (por las inconveniencias de su compañero). Llama igualmente la atención que es justo al separarse de ella cuando él comete su mayor desmán: acusa de asesino al honesto comerciante y acaba perdiendo no sólo el juicio sino también el conocimiento. Ese actante funciona (quizás haciendo bueno el tópico del empirismo, de la serenidad y del racionalismo británicos) como un posible factor de equilibrio, de juicio, de lo razonable, de advertencia cuando se hace algo reñido con el principio de realidad, es decir, con el sentido común (por cierto, tan poco común, según aparecía en *La conjuración de las palabras*). Pero sus repetidas intervenciones resultan ineficaces ante el acusado deterioro mental del protagonista, decididamente situado al otro lado de la razón.

---

juración de las palabras, *El espiritista*, *Un tribunal literario*, *¿Dónde está mi cabeza?*). Rara vez se da en forma armónica y plenamente dialogal, pero hay algunos buenos ejemplos: *La mula y el buey* (que textualiza las dos variantes), *Celín* y, posiblemente, aunque sólo aparezca narrativizado y no directo, en *Rompecabezas*.

DESDE LA PERSONA NARRADA

Como es sabido, el punto de vista narrativo (la posición del narrador respecto a lo contado) constituye, junto con la espacialización y la temporalización, uno de los componentes básicos de toda estructura narrativa[5]. De él vamos destacar aquí dos aspectos especialmente significativos en nuestro relato: la persona y la distancia.

En *La novela en el tranvía* el narrador aparece en primera persona y comunica una experiencia propia anterior. Esta condición homodiegética, sinónimo de veracidad narrativa, postula la credibilidad del narratario para una historia que podría considerarse como poco verosímil: impresionado por una conversación y por la lectura de un fragmento de folletín, un pasajero exige a gritos el encierro de otro por considerar que es el personaje culpable en la novela. El proceso de alteración de la personalidad descrito en el relato difícilmente podría ser conocido por otro mejor que por el protagonista. Para una mayor claridad expositiva, haremos aquí, según hemos dicho, una distinción entre el personaje viajero (persona) que ha actuado en la historia y el narrador (distancia) que la relata y la juzga desde el presente.

En principio, el protagonista se encuentra relativamente cómodo en un ámbito urbano, desarrollado, dotado de medios de transporte modernos, inmerso en la actividad de tantos viajeros que suben y bajan del tranvía, etc. Él mismo es alguien culto, con conocimientos de inglés, bien hablado, posiblemente de clase media, equilibrado e incluso algo despectivo con la incontinencia verbal del doctor Cascajares. Pero éste no es más que el punto de partida para las etapas que va a atravesar en seguida y de manera acelerada: primero empieza a interesarse por lo que oye a su confidente. Luego (al bajarse el médico), seguirá intrigado por la continuación. Después, habiendo leído el fragmento de folletín, quedará definitivamente preso en la historia. A continuación, dará el paso capital: viendo al supuesto Mudarra ("a pesar de la escasa luz de los faroles"), va a considerar verídico el relato de ficción. No parándose aquí, prolonga-

---

5 Siguiendo a Percy Lubbock *(The Craft of Fiction,* Londres, 1921), Norman Friedman (1955) sistematizó una reflexión critica sobre el punto de vista que, enriquecida posteriormente, sigue conservando todo su interés. Más tarde, Baquero Goyanes (1970-1971) aplicó el concepto a la obra de Galdós en un texto ya clásico: "Perspectivismo irónico en Galdós".

rá él mismo el folletín, imaginando una continuación que tomará por auténtica. Ya no hay distinción de niveles: lo que la imaginación crea, "es" automáticamente cierto: "[aquel suceso imaginado] se me figuraba cosa cierta y de indudable realidad" (final del cap. III).

Quedan todavía las dos etapas que marcan el clímax de la perturbación: en la primera, el personaje rechaza la confrontación de su versión con la de los demás y será considerado por ellos como loco (no admite la razón como instrumento de comprensión de la realidad). En la segunda y última transvasa, sin mayor reparo, su perturbación a la vida cotidiana, como pretendiendo armonizarlas (ya que "no hay" diferencia entre ambas). Se podría decir así que la realidad ha absorbido a la imaginación pero ha sucedido lo contrario: la imaginación ha fagocitado a la realidad ya que el viajero ha elaborado su propio mundo e interpreta lo que sucede sólo a partir de dicho mundo y lo inserta dentro de él. Su locura viene a ser convertir la realidad en fantasía y no al revés.

Pero tan considerable como ese proceso es la posición del personaje dentro del mismo. Hemos visto que casi todo parte de influjos externos muy concretos (las palabras, sabiamente administradas, de su contertulio, la lectura casual del envoltorio periodístico y quizás la lectura previa de "muchas y muy malas novelas", según confiesa el narrador al concluir el tercer capítulo). A partir de ahí el viajero ya no controla su imaginación: a la lectura sucede el sueño en el que se prolonga, con gran lujo de detalles, el texto antes leído (el narrador afirma estar viendo[6] a los actores del drama y asistiendo a su envenenamiento) y a éste sigue la confusión general de planos sufrida en su mente. Así, las siete etapas antes descritas pueden sintetizarse en tres fases anímicas: ilusión (la lectura del texto ficcional), visión (al imaginarse navegando en el ómnibus) y alucinación (convicción de que lo imaginado es real).

Lo que nos interesa destacar aquí es que nuestro viajero, si bien es un personaje (alguien individualizado por un conjunto de rasgos humanos distintivos), nos resulta un protagonista devaluado: actúa menos como agente que como paciente de la acción y se ha convertido en alguien extremadamente frágil, sin autonomía ni capacidad de juicio en relación consigo mismo y con el exterior. Este tipo de protagonista no es demasiado frecuente en los relatos galdosianos

---

6 "La condesa y su esposo cambiaron una mirada siniestra. *Vi* que entraron y salieron varios criados, *vi* que trajeron servicio de té y desaparecieron dejando solos a los tres personajes. Allí iba a pasar algo terrible" (cap. IV. Las cursivas son nuestras).

pero sí parece concentrarse en tres de este mismo año 1871 (Un *tribunal*, *El artículo* y *La novela*), vinculados todos al tema de la literatura, lo cual contribuye a darles un parentesco no sólo cronológico y temático sino también de estructura profunda: Galdós gira en torno a un mismo asunto de fondo dándole variantes formales diversas, lo cual indica la intensidad con la que el autor de "Observaciones" reflexionaba por entonces en torno a esta problemática, capital para su literatura y para las letras españolas en general.

En los tres casos, el protagonista no es tanto el personaje humano como la escritura: su estructura, su contenido, su recepción y las consecuencias de esta última. Si *Un tribunal* y *El artículo* se consagraban al origen y composición del texto desde el lado de su productor, en *La novela* estamos del lado del receptor y del efecto de lectura (efecto que comprenderemos mejor al tratar los rasgos folletinescos de la novela leída por nuestro viajero).

DESDE LA DISTANCIA NARRATIVA: EL FOLLETÍN

La duración de las peripecias se limita a unas pocas horas de un mismo día (lo cual acentúa la rapidez con la que se transforma el interior del protagonista) y la distancia temporal, aunque no precisada, es probablemente corta: "algunos meses" antes de la redacción de la historia (publicada a finales de 1871), según apunta su relator. La indicación estaría en consonancia con la realidad extratextual: fue en el año 1871 cuando se implantó en Madrid el tranvía de tracción animal, llamado "de sangre", análogo al que utilizan los personajes y sinónimo de la modernización del transporte madrileño (el eléctrico llegaría en 1898)[7].

En cambio, la distancia intelectual es nítida y profunda. Se puede hablar de disonancia e incluso de ruptura entre el pasado narrado y el presente del narrador: éste ironiza sobre sí mismo recordando lo sucedido, admite que sus lecturas le trastornaron, deja entender que renuncia a relatos como las "muchas y malas novelas", origen de su mal, y alude con meridiana claridad a la necesidad de rechazar este tipo de lecturas. Su narración viene a ser una suerte de testimonio

---

[7] Gómez de Mendoza (1988). Según Valenzuela Rubio (1989: 387), en Madrid se asiste a la "implantación de una auténtica red de transportes públicos a partir de 1871", unos transportes acordes con el aumento demográfico de la capital desde mitad de siglo (en 1871 contaba unos trescientos mil habitantes, según las cifras de Fernández García (1989: 30-34).

dirigido explícitamente a un receptor (de "cachazudo y benévolo lector" lo trata), testimonio doble: de lo fácil que es caer donde él cayó y también de que es posible salir de esa trampa. Desde ese objetivo estructura el conjunto de su relación, las secuencias que elige presentar en detalle, las que sintetiza (como toda la persecución del supuesto Mudarra, resumida en una breves líneas), las que omite (la probable estancia en un manicomio), así como el ritmo de la narración, los comentarios, el tono irónico[8] y distanciado. No se trata, pues, de un férreo control del discurso (algo tantas veces reprochado a los autores del siglo XIX) sino de una disposición de éste en función del proyecto narrativo que preside la intención del narrador: la pertinencia textual de semejante estructuración queda justificada a partir de esa perspectiva, desde la ruptura del narrador actual con el personaje narrado.

En dicha disposición del relato ocupa un lugar central el recurso a la intertextualidad como estrategia discursiva fundamental[9], manifestada en el folletín como base del conflicto que opone al protagonista con sus interlocutores. *La novela en el tranvía*, texto narrativo, incorpora a su vez diversos textos pertenecientes a la serie literaria de la novela por entregas[10]: por de pronto, el fragmento de periódico

---

8 Sobre la presencia del humor en este relato ver las observaciones de Oliver (1973).

9 Julia Kristeva (1969: 145-146) divulgó este concepto afirmando que todo texto se construye mediante la absorción y la transformación de otros que le preceden. Siguiendo su línea, una definición amplia de intertextualidad podría ser el conjunto de textos que se encuentran insertados y transpuestos en el que leemos. Posteriormente, Genette (1982) propone un acercamiento mucho más restrictivo, de presencia directa, efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita sería la cita literal pero también puede aparecer bajo formas indirectas como el plagio. Para Genette, el término englobante sería la transtextualidad (todo lo que pone a un texto en relación, explícita u oculta, con otros). La complejidad del concepto ha retenido ampliamente la atención de la crítica, que lo ha abordado bajo las perspectivas más diversas (Sanz Cabrerizo, 1995 y Piégay-Gros, 1996). En nuestro caso, importa destacar que también en su versión restrictiva conviene a nuestro texto e incluso nos vamos a centrar en ella.

10 Aunque no existe unanimidad en la crítica, con 'novela por entregas' se suele designar la narración extensa distribuida en cuadernillos de 16 páginas, vendidos con una regularidad entre semanal y mensual. En cambio, con el 'folletín' se entregaba el mismo material desde las páginas de un periódico, por lo general dentro de una sección con este nombre. El principio de base venía a ser el mismo: fidelizar la mayor cantidad posible de lectores durante el mayor tiempo posible. Tal criterio de rentabilidad solía y suele implicar unos esquemas textuales precisos, simples y repetitivos, lo que limita seriamente su posible alcance artístico.

leído por el viajero y el imaginado en su mente con todos los detalles (la entrevista de los "amantes", la intervención del marido y el envenenamiento), dos "textos" que van a orientar el conjunto de su comportamiento posterior.

Pero Galdós no se limita a insertar fragmentos de folletines para criticar su abuso: emplea, con rotundidad y eficacia, una estrategia discursiva muy precisa: la parodia, es decir, la imitación burlesca de un conjunto de textos, de uno de ellos o de alguna de sus partes o aspectos (personajes, léxico, rima, estructura, etc.). Según la hemos definido aquí, la parodia implica tres tipos de condiciones. En primer lugar, a propósito de la obra imitada: por un lado, ésta debe ser célebre o al menos conocida (la imitación deformada supone la notoriedad del objeto del que se deriva[11]). Por otro lado, la obra imitada debe ser reconocible a través de la imitadora para, de esa manera, provocar en el receptor el placer específico de la doble lectura[12]. En segundo lugar, sobre la obra parodiadora: ésta exagera los defectos, pretendidos o reales, de la primera hasta mostrar a veces su incongruencia y, además, procede por inversión: hace que el significado se oponga y supere al significante; lo que en la primera es

---

Si, además, esos textos absorbían a una buena cantidad del escaso público lector (por entonces, la población teóricamente alfabetizada apenas superaba los tres millones y medio de personas según los datos de Botrel, 1987), se comprenden las reacciones negativas suscitadas en los autores serios aunque también ellos utilizaran el mismo recurso editorial, por ejemplo, en *El Audaz* (Galdós, ese mismo año, en la *Revista de España*, entre el 13 de junio y el 28 de noviembre), en *Pepita Jiménez* (Juan Valera), en parte de *Escenas montañesas* (José M. de Pereda), etc. Cabe también recordar que los escritores del realismo español se formaron en el marco de la novela folletinesca animada, entre otras publicaciones, por las de Ortega y Frías, Ayguals de Izco, Pérez Escrich, Manuel Angelón, Julio Nombela y Fernández y González (elogiado por nuestro autor al morir en 1888: Galdós, 1923, II: 103-115).

Añadamos que, si bien los años 1850-1870 fueron los de mayor auge editorial, todavía en 1904 la prensa católica pensaba generalizar la publicación de folletines, como la prensa liberal, para compensar el atractivo de ésta (Botrel, 1996a: 198). Y acaso también sea significativo que en 1902 Galdós elija el primer capítulo de *Tormento* (donde Ido del Sagrario reproduce con fervor los esquemas de la novela folletinesca) para la antología de cuentos de Arturo Vinardell (1902: 13-22). Sobre la discusión del concepto y de su alcance, ver: Ferreras (1972, 1976 y 1979), Romero Tobar (1976), Andreu (1982), Botrel (1974 y 1993b) y Aparici y Gimeno (1996).

[11] Se puede incluso parodiar una obra admirada o respetada. En este caso, según indica Sangsue (1994: 75), la parodia es una forma de admiración indirecta, un homenaje que no se confiesa como tal.

[12] Ver las aproximaciones al concepto, no siempre coincidentes, de Hutcheon (1981), Genette (1982: 17-35), Sangsue (1994) y Madrenas (1999).

grave, en la segunda aparece ridiculizado. En tercer lugar, en torno a las modalidades: habría básicamente dos, la imitación burlesca de algo/alguien y la imitación burlesca del que imita en serio, pero sin poder lograrlo. En *La novela en el tranvía* predomina la primera, por lo cual nos detenemos en ella, pero cualquier lector galdosiano reconocerá la segunda en múltiples escritos de nuestro autor.

Para describir la parodia que Galdós hace de la novela folletinesca, sinteticemos primero sus rasgos en torno a dos categorías generales: el dualismo de los personajes y el estereotipo de las situaciones. El dualismo funciona como una característica central del universo descrito: el mundo aparece dividido entre dos tipos de personajes; unos (el héroe o la heroína) encarnan valores positivos y otros (el antihéroe), negativos. Los primeros, víctimas inocentes, estarán descritos como honrados, desprendidos, discretos, angelicales, más bien jóvenes, profundamente enamorados y, en general, hermosos. Los segundos, verdugos culpables, serán traidores a la confianza o a la amistad, infames, vengativos, crueles, abominables y de rasgos siniestros. El bueno se encarnará en la huerfanita, en el cura generoso, en la señora virtuosa y noble. El malo, en el ladrón, en el marido celoso, en el tutor degenerado, entre otras variantes. Tal esquematismo nos da unos personajes planos, fabricados de una sola pieza y de una vez por todas, sin evolución posible.

El estereotipo (ya presente en el dualismo anterior) repite mecánicamente situaciones dominadas por la violencia de los agentes negativos, el efectismo de las peripecias y el sentimentalismo melodramático. La acción se desarrolla en un espacio convencional (más bien de interiores) y en tres momentos protagonizados por tres personajes básicos: acoso a la víctima por el malvado, enfrentamiento y salvación por el héroe (lo que da un final feliz, acaso para agradecer la fidelidad de los lectores, prolongada a veces durante varios años de entregas). En las peripecias puede intervenir algún tipo de protector, ya sea personaje principal o secundario (el médico suele ser uno de los preferidos). Por lo general, el amor será el motor de las situaciones y de su evolución, un amor intenso que puede ocasionar celos, rivalidades, heroísmo y crimen.

Tanto el dualismo como el estereotipo dependen de un punto de vista situado sistemáticamente del lado de los buenos y que incluirá (aunque no siempre) un tono didáctico, impuesto a veces de manera bastante artificial por un narrador todopoderoso, que controla el ritmo narrativo, reflexiona, introduce personajes o los retoma sorpresivamente, cambia de escenario del modo más imprevisto y emplea un lenguaje extremado en calificaciones positivas o condena-

torias y, al mismo tiempo, limitado e incluso repetitivo, para clasificar más rápida y nítidamente tanto personajes como situaciones.

LA PARODIA DEL FOLLETÍN EN *LA NOVELA EN EL TRANVÍA*

Dentro de los límites que le impone su extensión, en nuestro relato se cumplen de forma bastante rigurosa los componentes mencionados, desde la celebridad del género aludido y perfectamente reconocible, hasta las exageraciones de unos límites discursivos evidentes para el lector cultivado. Incluso se podría afirmar que la brevedad del texto permite resaltar, aun más si cabe, los ingredientes que ha decidido retener, al condensarlos en muy pocas páginas.

Por ejemplo, el dualismo en la caracterización de los personajes dota a la condesa de una desventura y tristeza tales que la convierten en una auténtica "estatua de la melancolía". En cambio el mayordomo es un "hombre infame", capaz de una "infernal maquinación" (escribir una carta imitando la letra de la señora condesa por la que ésta accede a una cita culpable con el joven Rafael) para provocar la venganza del celoso marido (el envenenamiento de los inocentes). En el siguiente fragmento el narrador describe y opone directamente a los dos personajes. Corresponde a la fase de acoso por parte de Mudarra[13]: su espíritu degradado y pérfido se manifiesta en un físico animalesco y repulsivo. Sus gestos son groseros y su expresión, amenazadora y vulgar. La condesa, en cambio, digna, noble, íntegra, se muestra como un ser superior y resiste el acoso con entereza y elocuencia, dominando su terror. Por su lado, el narrador reparte elogios y diatribas a cada personaje en función de su estatuto:

> Era Mudarra un hombre como de unos cincuenta años, moreno, rechoncho y patizambo, de cabellos ásperos y en desorden, grande y colmilluda la boca y con los ojos medio ocultos tras la frondosidad de largas, negras y espesísimas cejas, los cuales ojos en aquellos instantes expresaban la más bestial e impaciente concupiscencia.

---

[13] Relacionando su comportamiento con su nombre se comprueba el sarcasmo que éste encierra: poco tendrá que ver una venganza por despecho personal con la del célebre héroe de la *Crónica general* y de la épica medieval española, luego recuperado por Lope (*El bastardo Mudarra*) y que sigue vigente en pleno siglo XIX con *El moro expósito*, del duque de Rivas y las versiones de otros románticos como García Gutiérrez, Arolas, Trueba y Cossío, etc. La distancia que media entre ambos personajes quizás corresponde, según Galdós, a la existente entre la novela folletinesca y la novela de calidad literaria.

—¡Ah, puercoespín!, exclamó con ira al ver el natural despego de la dama. ¡Qué desdicha no ser un mozalbete almidonado! Tanto repulgo sabiendo que puedo informar al señor conde... y me creerá, no lo dude usía: el señor conde tiene en mí tal confianza, que lo que yo digo es para él el mismo Evangelio... pues... y como está celoso... si yo le presento el papelito...

—¡Infame!, exclamó la condesa con noble arranque de indignación y dignidad. Yo soy inocente y mi esposo no será capaz de prestar oídos a tan viles calumnias. Y aunque fuera culpable, prefiero mil veces ser despreciada por mi marido y por todo el mundo, a comprar mi tranquilidad a ese precio. Salga Vd. de aquí al instante.

[...] El mayordomo, entonces, parecía una fiera a quien se escapa la presa que ha tenido un momento antes entre sus uñas. Dio un resoplido y después de hacer un siniestro gesto de amenaza, salió despacio con pasos muy quedos. La condesa, que permanecía trémula y sin aliento, refugiada en la extremidad del gabinete, sintió las pisadas que alejándose se perdían en la alfombra de la habitación inmediata (cap. II).

El fragmento al que pertenece esta cita es el único leído por el viajero. Pero los elementos esenciales están ya instalados: criado pérfido que pretende conseguir los favores de su señora chantajeándola, resistencia de ésta, que es digna e inocente, amenaza del criado y rechazo de la dama. La continuación no puede hacerse esperar: será la puesta en marcha de la amenaza a partir del documento que el mayordomo tiene en su posesión, con la consecuencia previsible: venganza del marido, mejor si tiene la prueba sorprendiendo juntos a los "amantes". A partir del estereotipado esquema narrativo de la novela folletinesca, nuestro protagonista no tiene la menor dificultad (es más, no lo puede evitar) en imaginar la continuación. Así lo demuestra en esta segunda cita. El conde ha sorprendido a los que cree ser amantes y planea su siniestra venganza. Ya el narrador nos había advertido de que "Allí iba a pasar algo terrible":

Sentáronse: la condesa estaba pálida como una muerta, el conde afectaba hilaridad aturdida, semejante a la embriaguez y el joven callaba, contestándole sólo con monosílabos. Sirvió el té y el conde alargó a Rafael una de las tazas, no una cualquiera sino una determinada. La condesa miró aquella taza con tal expresión de espanto, que pareció echar en ella todo su espíritu [...].

—Hace tanto tiempo que no te oigo tocar [le dice el conde]. Mira, aquella pieza de Gortzchack que se titula *Morte.* Tú la tocas admirablemente. Vamos, ponte al piano. La condesa quiso hablar, pero le era imposible articular palabra. Su marido la miró de tal modo que la infeliz cedió ante la terrible expresión de sus ojos, como la paloma fascinada por el boa

> *constrictor* [...].
> Yo continuaba extasiado, oyendo aquella música imponente y majestuosa. No podía ver el semblante de la condesa, que estaba de espaldas a mí, pero me la figuraba en tal estado de aturdimiento y pavor que llegué a pensar que el piano se tocaba solo.
> El joven estaba detrás de ella y el conde a su derecha, apoyado en el piano. De vez en cuando, ella levantaba la vista para mirarle, pero debía encontrar expresión muy horrenda en los ojos de su consorte, porque tornaba a bajar los suyos y seguía tocando. De repente, el piano cesó de sonar y la condesa dio un grito (cap. V).

El cinismo del marido, el terror de la esposa, la tensa ejecución y audición de una pieza fúnebre, la hipérbole de las comparaciones, de los términos y de la adjetivación utilizada nos muestran que estamos en la fase de máxima tensión, la de enfrentamiento (...aunque no tenga lugar del todo, por el pánico de la condesa). La última, la de salvación, no será presentada directamente en el texto, quizás para no recargarlo de forma innecesaria: el efecto paródico está logrado[14]. Ya se ha percibido el exagerado melodramatismo de la situación, la bestialidad y el cinismo de unos y la integridad de otros, la sensación de injusticia ante una refinada venganza sobre alguien inocente, así como la inequívoca situación del narrador al lado de los buenos (poco importa lo incoherente de su presencia, tolerada por el asesino, en la habitación donde se va a cometer un doble crimen).

Si bien nos hemos limitado a dos textos folletinescos (aunque el segundo sólo sea virtual: únicamente existe en la cabeza del viajero), hay que decir que el conjunto del relato está contaminado por su estructura, en particular por lo que es su núcleo central, la alimentación artificial de la intriga. Primero, la intervención de Cascajares se corta bruscamente al bajarse del tranvía sin acabar su historia y crea así el suspense en el receptor, al igual que lo hace la novela por entregas. A continuación, el fragmento leído en el periódico se interrumpe también por estar roto el papel, con lo cual la intriga crece en el lector. Después, al despertar el viajero de modo brusco, queda igualmente en el aire la continuación soñada por él. Finalmente, nuestro protagonista intentará concluir la historia (convertida para él en realidad) con la detención del supuesto mayordomo. La

---

[14] La fase de salvación quedará por lo menos aludida, ya que (según la mente del perturbado viajero) "veremos " al joven don Rafael en el tranvía contando la historia a un confidente: por consiguiente, se supone que salió con vida del percance...

parodia se consuma aquí doblemente: primero, el final no es de salvación sino de condena para él mismo y de liberación para el presunto culpable (lo cual es una forma radical de distanciarse del modelo folletinesco). Segundo, se revela al protagonista que no ha habido móvil ni crimen, no ha habido intriga ni historia, no ha habido asunto: los gigantes eran, definitivamente, molinos y los libros no son la vida sino que están en ella[15].

El narrador, hoy recuperado de sus lecturas, ridiculiza su comportamiento anterior y la novela por entregas a través de él. No se olvide que es desde el presente, posterior a la crisis, desde donde narra lo sucedido. Esa posición ha dictado la estructura de su discurso y la distancia adoptada frente a su historia. Añadamos ahora que, junto a ambos componentes hay un tercero, las cuñas irónicas o directamente críticas con las que salpica su relación, como si no pudiera impedirlo, dado lo traumático de su experiencia. Retengamos tres ejemplos:

– El texto leído en el periódico lo califica de "papelucho, folletín, sin duda, traducido de alguna de esas desatinadas novelas de Ponson du Terail, que tanto ama *La Correspondencia*, por inexplicable secreto de afinidades literarias" (principio del cap. III).
El narrador muestra su apreciable conocimiento del folletinismo, francés en este caso, conoce también el medio local especializado en su divulgación e incluso emite una opinión poco halagüeña aunando periódico y novelista. El "desatino" atribuido al primero no carece de justificación: tras el éxito logrado en 1853 con *Les coulisses du monde*, el escritor de Grenoble se convirtió en prolífico autor de novelas folletinescas a cual más extravagante y descabellada, entre las que destacan las protagonizadas por el misterioso e incombustible Rocambole.

– Estimulada por la lectura del fragmento, la imaginación del ahora narrador "vio" a Mudarra fingiendo la letra de la condesa y escribiendo al caballero una carta en la que le da una cita en su propio domicilio. El galán llega puntual y algo después el marido para pillar *in fraganti* a su leal esposa:

Esto que en la vida tiene sus más o menos, en una novela viene como

---

[15] Spires (1984: 27-32) ha tratado este texto como un ejemplo de la violación de niveles narrativos y la negación de la violación. Se puede relacionar con esta aproximación la propuesta por Sánchez Fernández y Padilla Mangas (1993).

> anillo al dedo. La dama se desmaya, el amante se turba, el marido hace una atrocidad y detrás de la cortina está el fatídico semblante del mayordomo que se goza en su endiablada venganza. Yo, que he leído muchas y muy malas novelas, di aquel giro a la que insensiblemente iba desarrollándose en mi imaginación (final del cap. III).

Esta cita contiene toda una teoría sobre la verosimilitud como componente discursivo fundamental de la ficción literaria. La novela no ha de forzar aquello que según la experiencia del lector es poco menos que imposible: tal encadenamiento de hechos, el ritmo vertiginoso de su aparición y el artificioso fatalismo que los provoca sólo existen en las malas novelas que fueron configurando la sensibilidad lectora de nuestro narrador hasta hacerle creíble lo que su imaginación le había propuesto o, peor, impuesto, como muestra el último ejemplo.

– Hacia el final del texto el narrador considera lo imaginado como una "elaboración enfermiza de mi propia fantasía, impresionada por sucesivas visiones y diálogos. En fin, para que se comprenda a qué extremo llegó mi locura, voy a referir el último incidente de aquel viaje". Tras relatar la persecución del pretendido mayordomo, termina el relato con una breve cláusula dedicando su consideración "¿a quién creeréis?, a mi compañera de viaje en aquella angustiosa expedición, a la irascible inglesa a quien disloqué un pie en el momento de salir atropelladamente del coche para perseguir al supuesto mayordomo" (fin del texto).
En este particular momento el narrador admite y afirma la realidad de su grave perturbación mental, producida por los motivos ya conocidos. Pero, además, nos indica el contenido aleccionador de su historia cara al receptor virtual ("para que se comprenda"): el rechazo de ese tipo de literatura. E incluso recuerda, con la alusión a su maltratada compañera de viaje, la necesidad de que la razón, la mesura y el equilibrio presidan la gestación y el resultado final de la obra de arte, como condición para que merezca tal nombre, algo que los textos parodiados estaban lejos de poseer.
La parodia confirma así su eficacia como estrategia discursiva: por un lado, destaca la modificación operada en un protagonista que ya no es el fanático lector de malas novelas sino alguien sereno, desengañado y lúcido. Por otro lado, tras la experiencia narrada, el texto sugiere el rechazo de esa literatura y, complementariamente, la necesidad de escribir y de leer una novelística muy distinta (tal vez más en su estructura que en su modo de distribución).

EL ESPACIO COMO CONTRAPUNTO

En un relato donde la imaginación del protagonista vuela de forma incontrolada entre la realidad y la fantasía destaca, sin embargo, lo detallado de las marcas espaciales[16]. En particular, destacan, en un texto reducido como éste, las precisiones sobre el recorrido efectuado por el vehículo. Parte de la extremidad del barrio de Salamanca (donde se hallaban las cocheras de los tranvías) para atravesar todo Madrid. Baja por la calle de Serrano (Galdós se trasladó a ella a inicios de los años setenta) y llega a Cibeles (donde se baja Cascajares). Sigue por Alcalá, Puerta del Sol, Mayor, palacio de los Consejos (ahora Capitanía General de Madrid), Palacio Real y termina en el barrio obrero de Pozas (donde hoy se encuentran unos grandes almacenes)[17]. La parada final se halla frente la iglesia del Buen Suceso: allí espera nuestro personaje a que salga de nuevo el tranvía "para regresar al otro extremo de Madrid". Además de precisarse esos lugares, se alude varias veces a las distintas paradas del coche para dejar o recibir viajeros.

De ese espacio resalta su carácter material, fijo, geométrico, dividido en diferentes secciones, definido, preciso, controlable. En su interior hay un segundo espacio de rasgos parecidos pero con uno especialmente diferenciador: su movilidad, la cual permite el acceso a las múltiples secciones del anterior, a sus gentes y a las actividades que allí tienen lugar. En cierto sentido, su función es facilitar la relación entre las diversas facetas de la vida concreta, personal y colectiva del mundo descrito[18].

---

[16] Rogers (1986) ha aportado útiles precisiones sobre las coordenadas espacio-temporales de este relato.

[17] El barrio de (Ángel de las) Pozas empezó a construirse en 1863. Se encontraba en el triángulo formado por las calles Princesa, Alberto Aguilera y Serrano Jover. Sus estrechas calles interiores formaban igualmente otro triángulo. Componían su población obreros, militares y empleados de ferrocarriles (por la proximidad de la Estación del Norte) (Montesinos, 1961). Galdós se ocupó, con simpatía y curiosidad, del barrio de Pozas y de la iglesia del Buen Suceso en su crónica para *La Nación* del 2 de abril de 1868 (Shoemaker 1972: 477-481).

[18] Incluso, nos sugiere el viajero aún lúcido, en ese segundo espacio puede verse una síntesis de la existencia: como en el tranvía, las diversas generaciones entran y salen de la vida precedidas y seguidas por otras; unos se ocupan de los demás, otros los ignoran, unos y otros se van marchando hasta que también lo hacemos nosotros. Mientras, sigue corriendo el vehículo, "remedo de la vida humana, siempre recibiendo y soltando, uniforme, incansable, majestuoso,

Sin embargo, el relato escenifica el uso pervertido de ese instrumento: de hecho, nuestro protagonista realiza un viaje de desconexión progresiva de la realidad (lo contrario de la finalidad del objeto), cuya estación final será la pretensión de absorber y de anular esa realidad concreta, palpable, dentro de una fantasía sin bridas, pasional y subjetiva. Es aquí donde interviene el ensueño de nuestro viajero, situado hacia la mitad del relato (al inicio del cap. IV), pero justo después de empezar a perder el control de su mente y antes de embarcarse en la creación imaginaria de la segunda parte de la historia folletinesca. En efecto, ese viaje ilusorio y sin transición por los cielos y las profundidades marinas adelanta lo que va a suceder y al mismo tiempo lo resume, a la manera de una puesta en abismo del conjunto del relato: la escenificación de un viaje imposible, condenado al fracaso por realizarlo un mismo actor que se dirige al mismo tiempo hacia destinos opuestos. Semejante viaje sólo puede deberse al sueño de la razón y ya sabemos lo que éste produce.

Terminemos este punto observando el carácter de propulsor de la acción contenido en este segundo espacio, y ello bajo dos aspectos. Primero: la acción depende de los personajes que entran y salen de él: sus palabras generan la materia narrada y, cuando salen, aumentan la intriga. De hecho, funcionan como una serie de entregas folletinescas y las paradas en que se bajan equivalen al final del capítulo que deja en suspenso la continuación de la historia. Además, tanto lo que dicen como la forma de expresarse parece estar contaminada por el mundo del folletín (lo cual facilita los errores continuos de nuestro viajero, al pensar que todos cuentan una misma historia, la que a él le obsesiona). El caso más flagrante y decisivo es el primero, Cascajares, que "engancha" a su interlocutor de forma definitiva expresándose como una novela por entregas, con todos sus ingredientes: ambiente, personajes, acción, intriga, punto de vista, etc.

El otro aspecto de esa actividad propulsora es la capacidad de acelerar la acción: a medida que el tranvía avanza, disminuye el tiempo de estancia de los personajes en el lugar y con ello, la posibilidad de saber, de confirmar las sospechas. Esa circunstancia es más perceptible a la vuelta, en la que se concentra la mayor parte de las conversaciones, el tiempo se hace cada vez más corto y el viaje se acerca a su fin. Nótese también lo estrecho de la relación espacio-

---

insensible, a lo que pasa en su interior, sin que le muevan ni un poco ni un mucho las mal sofocadas pasioncillas de que es mudo teatro; siempre corriendo y corriendo sobre las dos interminables paralelas de hierro, largas y resbaladizas como los siglos" (cap. II).

temporal: es la indicación de las sucesivas paradas, de los sucesivos lugares del recorrido, lo que marca la reducción imparable del tiempo y de la posibilidad de satisfacer la curiosidad angustiosa del viajero.

A PROPÓSITO DE LAS "OBSERVACIONES SOBRE LA NOVELA"

La novela en el tranvía no es sólo un relato que se levanta contra la novela por entregas utilizando la parodia como estrategia discursiva. Es ése un primer nivel de relación intertextual pero existe otro quizás todavía más significativo: se encuentran aquí, de forma explícita o implícita, buena parte de los componentes narrativos que Galdós exige para la novela española en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»[19]. De este ensayo, calificado como «uno de los documentos estéticos de la literatura española más importantes del siglo pasado»[20], recordaremos brevemente tres apartados. En relación con el primero (por qué no hay una auténtica novela en España), Galdós no acepta la explicación de un temperamento español poco capacitado para la observación, ya que no faltan ejemplos de lo contrario (Cervantes, Velázquez, etc.). Las razones admitidas son, precisamente, la moda del folletín, la imposibilidad para los autores serios de vivir de su pluma y la falta de estabilidad de la sociedad española (la novela, declara, es producto de tiempos de paz). Según afirma en el segundo apartado (posibilidades para una novela española), el país ya posee las condiciones para el desarrollo de una novelística propia: existen lectores y escritores potencialmente aptos (si unos y otros se alejan del... folletín), ya empiezan a darse la primeras manifestaciones (las *Escenas montañesas* o los *Proverbios ejemplares* que presenta en el mismo artículo) y, finalmente, el convencimiento del autor de que España siente, como toda gran sociedad, el deseo de verse representada en las obras de arte.

El tercer apartado (cómo ha de ser esa novela española) es el que más nos interesa aquí, ya que lo vamos a comparar directamente con nuestro relato. En primer lugar, sostiene Galdós que la materia novelesca no se debe buscar en la aristocracia sino en el pueblo urbano, en la clase media, auténtico representante de la sociedad y, al mismo tiempo, su sector más dinámico. En segundo lugar, el

---

[19] Recordemos la fecha histórica de su primera edición en *Revista* de *España,* 57, 13 de julio de 1870, págs. 162-172. Hemos relacionado este ensayo con la crítica cuentística de Galdós en el capítulo correspondiente.

[20] Bonet (1990: 17).

escritor debe partir de una observación atenta de la realidad para llegar a un retrato fiel de caracteres, problemas y tipos humanos. En tercer lugar, los motivos argumentales arrancarán de los hechos ordinarios de la vida cotidiana, previa selección de los personajes, objetos y detalles que mejor se han de grabar en la sensibilidad del lector; en esa observación y selección el trabajo sobre la lengua viva debe ocupar un lugar predominante. Finalmente, el objetivo del escritor ha de ser revelar la realidad, sin llegar a ordenar la acción, pero también sin rehuir el didactismo. Para ello, el humor será un ingrediente necesario.

Si relacionamos dichos principios con *La novela en el tranvía*, veremos que ésta, a pesar de ser un relato breve (once columnas de revista en la primera impresión), contiene, aunque sólo sea de forma embrionaria, los principios de la novela de costumbres galdosiana. La materia narrativa viene dada por miembros de la clase media urbana: los usuarios del tranvía (recién inaugurado) donde se desarrolla la acción son médicos, comerciantes, empleados, turistas y personas con posibilidades de tiempo libre (para la lectura o la caza). El hecho de utilizar el mismo medio de transporte constituye una forma de englobarse en un sector social más o menos preciso y extenso. La observación de la realidad y la selección de sus aspectos significativos aparece en diferentes niveles, por ejemplo: el recorrido del tranvía, con sus diversas paradas es perfectamente coherente con la realidad urbana del Madrid de esos años; el mismo tranvía es visto explícitamente por el narrador como un perfecto lugar de observación e incluso como resumen de la vida individual y social. Ese narrador, a la hora de comunicar sus experiencias al narratario, opera una reconstrucción rigurosa de su pasado y de las circunstancias de su locura, hasta llegar al presente desde el que narra.

Los motivos argumentales están sacados de una realidad tan corriente como la moda del folletín, ya comentada. La selección de personajes, de sus acciones mas significativas, de objetos y de detalles, no sólo viene impuesta por la brevedad del texto sino por su pertinencia en función de la estrategia discursiva adoptada. Dicha estrategia se revela particularmente eficaz a propósito de la lengua: los fragmentos citados, plagados de expresiones afectadas, altisonantes y desconectadas de la realidad lingüística, muestran, *a contrario,* el tipo de lenguaje que debería usar la novela de costumbres.

Por fin, el objetivo de revelar la realidad rechazando las gratuitas ensoñaciones que la desvirtúan, la presencia del humor como instrumento eficaz y el didactismo apenas velado (que es una forma de confiar en la posibilidad del progreso humano) aparecen claramen-

te en un texto que se puede leer como intento de mejorar los hábitos culturales del lector español.

LA NOVELA EN EL TRANVÍA Y LA NOVELA DE GALDÓS

El último punto que consideraremos aquí, también vinculado a la intertextualidad, es la relación entre *La novela en el tranvía* y el resto de la ficción galdosiana. Sus lectores habrán podido ir relacionando fácilmente, a lo largo de nuestra exposición, este texto con numerosos títulos del autor. Por esta razón mencionaremos sólo unos pocos casos. El primero y fundamental es la presencia de Cervantes. Que la huella cervantina es constante en nuestro autor resulta hoy un lugar común en la bibliografía galdosiana[21]. En este relato se puede observar que dicha huella es particularmente profunda, como lo muestra la locura del protagonista por leer muchas y malas novelas seguida de su cordura final, la atribución de falsa identidad a personajes (si en *El Quijote* las ovejas son un ejército, princesas las prostitutas y gigantes los molinos, aquí un comerciante honrado es un malvado asesino, héroe de ficción un joven normal y conspirador un cazador apenado por la muerte de su perra), la presencia de viajes imaginarios (el Clavileño cervantino acaso reencarnado en el tranvía volante), el sentido común de Sancho fielmente representado por la turista inglesa y el deseo de deshacer entuertos imaginarios tanto en el ingenioso hidalgo como en el justiciero lector de folletines.

La presencia de la novela folletinesca también es habitual en Galdós, ya sea para denigrarla (recuérdense sus sus frecuentes alusiones desde las páginas de *La Nación*[22], el personaje de Ido del Sagrario, autor de folletines en *Tormento* o sus fatales consecuencias sobre Isidora en *La desheredada),* ya sea para utilizar algunos de sus procedimientos (como hizo sobre todo en la primera serie de los *Episodios Nacionales)*[23]. Esa relación instrumental aparece en estos años, como hemos dicho ya. Galdós aprovechará alguna de las recetas del género: su eficacia cara al público era sin duda un atractivo demasiado tentador

---

[21] Baste mencionar aquí el estudio de Rubén Benítez (1990) dedicado exclusivamente a este tema.

[22] Lo califica de novela indigesta (22.07.1865) y de deshonra para la patria de Cervantes (25.02.1866). Afirma que el editor se aprovecha para abusar del escritor (16.02.1868), o que es una peste nacida en Francia (15.03.1868), etc.

[23] Ver Hinterhäuser (1963, especialmente págs. 337-356).

Finalmente, numerosos recursos y motivos narrativos presentes ya en *La novela en el tranvía* quedarán consagrados en las obras posteriores: la adecuación entre la persona, su habla y su nombre (preocupación de toda su obra), el viaje y su relación con la realidad (*Doña Perfecta*, *Marianela*, *Misericordia*)[24], la importancia del sueño (*La desheredada, Fortunata* y *Jacinta*, *El caballero encantado*), la oposición entre realidad y fantasía o su conexión (*Torquemada*, *Ángel Guerra*, *Realidad*), el quijotismo (*Amigo Manso*, *Nazarín*) el personaje práctico y realista (Manolo Peña, Víctor Cadalso, Leré), el charlatán (Estupiñá), el médico confidente (Augusto Miquis), la presencia continua de la ironía, la narración en primera persona, la consideración de un ámbito concreto (el tranvía, en nuestro relato; Madrid, en muchos otros) como síntesis de la sociedad española, el didactismo más o menos explícito[25], sin olvidar la complejidad estructural de las obras galdosianas más ambiciosas, complejidad que aquí se concreta en una llamativa multiplicidad de niveles: *La novela en el tranvía* es el texto de once columnas de revista que el lector tiene en sus manos; pero es también el folletín cuyo fragmento lee el narrador en el tranvía; igualmente, es la novela que éste imagina, impresionado por la lectura anterior; y así mismo se refiere, en un plano más general, al tranvía como símbolo de la existencia humana (materia literaria por excelencia) y a la lectura como una forma particular de viaje.

En resumen, este relato censura, de modo explícito, el sistema de la novela por entregas y, a través ella, la situación de la novela española en general al iniciarse la década de los años setenta del siglo XIX. En efecto, considerada desde la perspectiva intertextual que hemos adoptado, *La novela en el tranvía* puede ser entendida, en primer lugar, como una cerrada crítica a uno de los más serios obstáculos para la renovación de la novelística española. Por el mismo motivo, se encuentra en estrecha relación con las "Observaciones

---

[24] Apuntemos también que el viaje está presente, de una manera casi sistemática, en los relatos cortos de Galdós: de forma muy explícita (y limitándonos al viaje físico) en *El viaje redondo*, *La novela en el tranvía*, *La pluma en el viento*, *Verano/Theros*, *Tropiquillos* y *Rompecabezas*; y de modo menos intenso en *Aquel*, *La princesa y el granuja*, *Celín*, y *¿Dónde está mi cabeza?*

[25] Didactismo corroborado por el autor en 1912, al observar el conjunto de su obra: "Creo que la literatura debe ser enseñanza, ejemplo. Yo escribí siempre, excepto en algunos momentos de lirismo, con el propósito de marcar huella. *Doña Perfecta*, *Electra*, *La loca de la casa* son buena prueba de ello. Mis *Episodios Nacionales* indican un prurito histórico de enseñanza " (Antón del Olmet y García Carraffa, 1912: 93).

sobre la novela contemporánea en España", siendo un intento de sugerir mediante la ficción lo que éstas proponen en cuanto ensayo literario.

Con todo, la significación intertextual no se limita a la novela por entregas y al mencionado manifiesto teórico sino que alcanza al conjunto de la narrativa galdosiana, tanto en su problemática general como en sus motivos argumentales y en sus estrategias discursivas.

Si las novelas por entregas son el antimodelo a evitar, *La novela en el tranvía* deja entrever (y ésta es la última significación intertextual que destacamos) su voluntaria dependencia respecto del *Quijote* como modelo narrativo de base y, en cierto modo, revive su parodia de los malos libros de caballerías[26] a través de la efectuada sobre la novela por entregas.

Dada la fecha de este relato (octubre de 1871), se puede suponer que *La novela en el tranvía* es uno de los primeros textos de ficción donde Galdós ensaya, a pequeña escala, un programa de renovación novelística que luego iría realizando y actualizando durante más de treinta años.

De todo lo anterior se desprende la especial importancia de este breve y denso relato en la trayectoria narrativa de Galdós. Por este motivo, nos ha parecido conveniente insertarlo en dicha trayectoria, una vez que hemos comprobado su consistencia propia como texto autónomo.

---

[26] Recuérdese que Genette (1982: 165) ve la modernidad del *Quijote* en su carácter intertextual al tomar como hipotexto (y parodiar, añadiríamos nosotros) los libros de caballerías.