

■ NIVELES INTERTEXTUALES ■ DE LA NOVELA EN EL TRANVÍA

Julio Peñate Rivero

PERSONA NARRATIVA Y DISTANCIA

El punto de vista narrativo (la posición del narrador respecto a lo narrado) constituye, con la espacialización y la temporalización, uno de los tres componentes básicos de toda estructura narrativa¹. De él destacaremos en nuestra exposición dos aspectos: la persona y la distancia.

En *La novela en el tranvía* (*NET* en la continuación)² el narrador aparece en primera persona y comunica una experiencia propia anterior. Esta condición homodiegética, sinónimo de veracidad narrativa, postula la credibilidad del narratario sobre 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. Ese proceso de alteración de la personalidad difícilmente podría ser descrito por otro mejor que por el protagonista³.

¹ Siguiendo a Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, Londres, 1921), Norman Friedman sistematiza una reflexión crítica sobre el punto de vista que, enriquecida posteriormente, sigue conservando todo su interés: «Point of View. The Development of a Critical Concept», *PMLA*, vol. LXX, 1955, págs. 1160-1184. Más tarde, Mariano Baquero Goyanes aplicó el concepto a la obra de Galdós en un texto ya clásico: «Perspectivismo irónico en Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252, 1970-1971, págs. 143-160.

² El texto fue publicado por primera vez en *La Ilustración de Madrid*, número 46, 30 de noviembre (págs. 345, 346-347) y 47, 15 de diciembre (págs. 366-367) de 1871. Después de su firma, el autor indica la fecha de redacción: octubre de 1871. Dada la significación de la fecha, nos basaremos en esta primera impresión, no sin mencionar la importancia de los cambios operados en impresiones posteriores, que suelen seguir la de 1900 (Madrid, Biblioteca Moderna), la cual contiene unas doscientas cincuenta variantes.

³ El narrador, atravesando Madrid en tranvía para devolver un paquete de libros, oye al médico Cascajares que una condesa «angelical, tan discreta como hermosa», es víctima del chantaje de su mayordomo quien, «conocedor de cierto secreto que la compromete», pretende obtener sus favores, lo cual «es una infamia». Además, su marido está celoso de cierto joven que sólo intenta «distráer a la condesa». Cascajares se apea dejando intrigado al narrador. En el periódico con que ha envuelto sus libros lee un fragmento de folletín que parece prolongar el relato del médico. Obsesionado con la historia, cree ver al propio mayordomo entre los pasajeros que descienden. Medio aletarga-

La distancia temporal es imprecisa, pero probablemente breve: «algunos meses», señala el texto (publicado a finales de 1871), en consonancia con la realidad extratextual: es en 1871 cuando se implanta en Madrid el tranvía de tracción animal, llamado «de sangre»⁴. En cambio, la distancia intelectual es nítida y profunda. Se puede hablar incluso de una 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 urgencia de rechazar este tipo de literatura.

En efecto, considerada desde una perspectiva intertextual (la que vamos a adoptar aquí)⁵, *NET* puede ser entendida, en primer lugar, como una cerrada crítica⁶ a la novela por entregas, auténtica plaga de mal gusto y serio obstáculo para la renovación de la novelística española. Estos cuadernillos semanales de 16 páginas, 20-25 líneas por página, comprados a un real durante uno o dos años (lo que suponía 100 reales por una novela que, en forma de libro, costaba de 10 a 15 en los años sesenta), vendidos solos o junto con periódicos, gozaban de enorme popularidad: entre 10.000 y 15.000 ejemplares por entrega a mitad de siglo, constituyendo así la primera industria libresca en la historia de un país cuya población teóricamente alfabetizada apenas superaba por entonces los tres millones y medio de personas⁷. Durante la segunda mitad del siglo XIX cultivarían esta literatura más de ciento cincuenta escritores, entre ellos Ortega y Frías, Pérez Escrich, Nombela, Ayguals de Izco

do, siente que el tranvía se despegaba del suelo y se desliza primero por el fondo del mar y luego por los aires. Entre sueños, es ahora el propio narrador quien continúa el relato incluyendo el envenenamiento de la condesa y de su acompañante. Entre las personas que suben cree reconocer al joven amigo de la señora, interpreta las palabras de los demás como pertenecientes a su propio relato y, ya fuera de sí, hace que detengan en la calle al presunto mayordomo, en realidad un honrado comerciante. El narrador, desengañado, cuenta estos hechos después de pasar algún tiempo de reposo en el manicomio.

⁴ Antonio GÓMEZ MENDOZA, «El viaje en el Madrid de Galdós», AA.VV.: *Galdós en Madrid. Madrid en Galdós*, Comunidad de Madrid, 1988, págs. 183-202.

⁵ Siguiendo a Riffaterre, definiríamos el intertexto como el conjunto de textos que se puede relacionar con el que se lee, aquellos que vuelven a la memoria en la lectura de un pasaje determinado. MICHAEL RIFFATERRE, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, núm. 41, 1981, pág. 4. Julia Kristeva había divulgado este concepto al afirmar que todo texto se construye mediante la absorción y transformación de otros (*Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, págs. 145-146).

⁶ Crítica en la *intención del autor* y en la *intención del texto*, que corrobora eficazmente la del primero con los motivos textuales que señalaremos a continuación (distinción desarrollada por Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, págs. 33-46).

⁷ Según los datos de Jean-François BOTREL, «L'aptitude à communiquer: alphabétisation et scolarisation en Espagne de 1860 à 1920», AA. VV., *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVI^e-XIX^e siècles*, Toulouse, CNRS, 1987, págs. 105-140.

o Fernández y González, siendo éste último autor real o supuesto de unas doscientas obras⁸.

PARODIA Y NOVELA POR ENTREGAS

Galdós emplea una estrategia textual muy precisa para desarrollar esa crítica con rotundidad y eficacia: la parodia, es decir, la imitación burlesca del conjunto de una obra o de alguno de sus aspectos (léxico, rima, estructura, etc.). La parodia, según la hemos definido, implica tres tipos de condiciones. En primer lugar, a propósito de la obra parodiada: por una parte, ésta debe ser célebre (la imitación deformada supone la notoriedad del objeto del que se deriva); por otra parte, la obra imitada debe ser reconocible a través de la imitadora para, de esa manera, provocar el placer específico de la doble lectura⁹. En segundo lugar, sobre la obra parodiadora: ésta exagera los defectos de la otra hasta mostrar su incongruencia y, además, procede por inversión: hace que el significado se oponga y supere al significante; lo que en la primera es 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 *NET* predomina la primera; por eso nos detenemos en ella pero cualquier lector galdosiano reconocerá la segunda en múltiples obras de nuestro autor.

Para describir la parodia que Galdós hace de la novela por entregas, sinteticemos sus rasgos en torno a dos categorías: el dualismo en los personajes y el estereotipo en las situaciones y en la evolución de la acción. El dualismo funciona como una característica central del universo descrito: el mundo aparece dividido entre dos tipos de personajes; unos encarnan valores positivos y otros, negativos. Los primeros, víctimas inocentes, estarán descritos como honrados, desprendidos, discretos, angelicales. Los segundos, verdugos culpables, serán infames, crueles, siniestros, abominables. El bueno se encarnará en la huerfanita, en

⁸ Mayores precisiones: Leonardo ROMERO TODAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel, 1976; Alicia ANDREU, *Galdós y la novela popular*, Madrid, SGEL, 1982; Juan Ignacio FERRERAS, *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972; del mismo autor: *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus, 1976; igualmente de FERRERAS, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1982. También son de especial interés los diversos trabajos de Jean-François BOTREL, entre ellos los dos siguientes: «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo», J.-F. BOTREL y Serge SALAÜN editores: *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, págs. 111-155; «Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 516, junio de 1993, págs. 69-91.

⁹ Linda HUTCHEON, «Ironie, satire, parodie», *Poétique*, núm. 46, abril de 1981, págs. 140-155. Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982, págs. 17-35. Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique*, París, Presses Universitaires de France, 1990, págs. 1110-1111.

el cura generoso, en la señora virtuosa y noble. El malo, en el ladrón, en el marido celoso, en el tutor degenerado. Dichos personajes estarán 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, el efectismo y el melodrama. La acción se desarrolla en tres momentos protagonizados por tres personajes básicos: acoso a la víctima por el malvado, enfrentamiento y salvación por el héroe.

Tanto del dualismo como del estereotipo se desprende un punto de vista situado sistemáticamente del lado de los buenos.

LA NOVELA EN EL TRANVÍA Y LA PARODIA

En *NET* se cumplen de forma bastante rigurosa las condiciones aquí mencionadas. desde la celebridad del género aludido y perfectamente reconocible, hasta las exageraciones de unos defectos que el relato resalta aún más si cabe al condensarlos en un texto relativamente breve. 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 «infernál maquinación» (escribir una carta imitando la letra de la señora por la que ésta accede a una cita culpable con el joven Rafael) para provocar la venganza del celoso marido (el envenenamiento de los pobres inocentes). El siguiente fragmento opone a los dos personajes: en Mudarra, el mayordomo, un físico repulsivo, animalesco, acompaña a un espíritu degradado y vulgar como lo es su propio lenguaje. La condesa, en cambio, digna, noble, íntegra, se muestra como un ser superior:

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.

—¡Ah, puerco espín! 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 creará, 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 pape-
lito...

—¡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 (pág. 346).

La parodia de los estereotipos folletinescos aparece en el relato galdosiano mediante la exageración del melodramatismo, del efectismo y de la

violencia gratuita de las situaciones. Como ilustración bastará este segundo y último fragmento. El conde ha sorprendido a los que cree ser amantes y planea su siniestra venganza. Ya el narrador (personaje y sin embargo omnisciente) nos había prevenido: «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* (pág. 366).

La acción sigue también las tres fases de la novela por entregas: acoso, enfrentamiento (en el primer fragmento) y salvación. Esta última no es presentada directamente en el texto, quizás para no recargarlo de forma innecesaria: el efecto paródico ya está logrado.

Finalmente, según se aprecia en los dos fragmentos citados, el punto de vista narrativo está situado con toda claridad del lado de los buenos. Baste observar, primero, la adjetivación con que se describe al mayordomo y a la condesa (bestialidad por un lado, integridad por el otro); segundo, la sensación de injusticia que se pretende despertar en el lector ante una refinada venganza sobre personas totalmente inocentes (en el segundo fragmento).

El narrador, hoy recuperado de sus lecturas, ridiculiza su comportamiento anterior y la novela por entregas a través de él. Así la estrategia narrativa utilizada (la parodia) se revela especialmente eficaz: por un lado, muestra la modificación operada en un protagonista que ya no es un fanático lector de malas novelas sino alguien sereno, desengañado y lúcido. Por otro lado, tras el cambio, el texto sugiere el rechazo de esa literatura y, complementariamente, la necesidad de escribir y de leer otra novelística muy distinta (tal vez más en su estructura que en su modo de distribución)¹⁰.

LAS «OBSERVACIONES SOBRE LA NOVELA»

NET no es sólo un relato que se levanta contra la novela por entregas utilizando la parodia como estrategia discursiva. Es ese un primer nivel

¹⁰ Como es sabido, Galdós utilizó abundantemente ese tipo de distribución por entregas e incluso diversos recursos del folletín. Un ejemplo de ambos hechos es la publicación de *El Audaz* en la *Revista de España* entre el 13 de junio y el 28 de noviembre de 1871...

de relación intertextual pero existe otro quizás todavía más significativo: en *NET* se encuentran, de forma explícita o implícita¹¹, según los casos, buena parte de los componentes narrativos que Galdós exige para la novela española en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»¹². Este ensayo, «uno de los documentos estéticos de la literatura española más importantes del siglo pasado»¹³, se puede resumir en 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 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: hay lectores y escritores potencialmente aptos (si unos y otros se alejan del folletín), ya empiezan a darse la primeras manifestaciones (las *Escenas montañosas* o los *Proverbios ejemplares* que presenta en este 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 *NET*. 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 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 *NET*, veremos que esta, 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 novelesca viene

¹¹ Sobre esta categoría textual y analítica son de especial interés las reflexiones de Catherine KERBRAT-ORECCHIONI en *L'Implicite*, París, Armand Colin, 1986. La autora somete a crítica las aportaciones que en este campo realiza Oswald Ducret en *Le dire et le dit*, París, Minuit, 1984.

¹² *Revista de España*, núm. 57, 13 de julio de 1870, págs. 162-172.

¹³ Laureano BONET, *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1990, pág. 17.

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 (que se dedican a la lectura o a 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 por nosotros anteriormente. La selección de personajes, de sus acciones más significativas, de objetos y de detalles, no sólo viene impuesta por la brevedad del texto sino por su pertinencia en función de la estrategia paradójica 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 ensañaciones que la desvirtúan, la presencia del humor como instrumento eficaz y el didactismo apenas velado (que es una forma de confiar en la posibilidad de la mejora humana) aparecen claramente en un texto que se puede leer como intento de mejorar los hábitos culturales del lector español.

LA NOVELA EN EL TRANVÍA EN GALDÓS

El último nivel de intertextualidad que consideraremos aquí se sitúa entre *NET* y el resto de la obra 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 huella cervantina. Que la presencia de Cervantes es constante en Galdós resulta hoy un lugar común en la bibliografía galdosiana¹⁴. En *NET* se puede observar que esa huella es particularmente profunda, como lo muestran estos breves

¹⁴ Baste recordar aquí una obra dedicada exclusivamente a este tema: Rubén BENÍTEZ, *Cervantes y Galdós. (Literatura española e intertextualidad)*, Universidad de Murcia, 1990.

ejemplos: 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, en *NET* 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 reencarnado en el tranvía volante galdosiano), 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 del folletín también es habitual en Galdós, ya sea para denigrarlo (baste recordar sus frecuentes alusiones desde las páginas de *La Nación*¹⁵, el personaje de Ido del Sagrario, autor de folletines en *Tormento* o sus 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*)¹⁶. Esa relación ambigua aparece ya en estos años: al mismo tiempo que critica a la novela por entregas en *NET*, publica *El Audaz* donde recoge alguna de las recetas del género: su eficacia cara al lector era una trampa demasiado tentadora para el autor.

Finalmente, numerosos recursos y motivos narrativos presentes ya en *NET* serán consagrados en las obras posteriores: la adecuación entre la persona, su habla y su nombre (preocupación de toda su obra), el viaje como modo de conocimiento (*Doña Perfecta*, *Martaneta*, *Misericordia*), la importancia del sueño (*La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *El caballero encantado*), 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 lugar concreto (el tranvía en *NET*) como síntesis de la sociedad española, sin olvidar la complejidad estructural de las obras galdosianas más ambiciosas, complejidad que *NET* concretiza en la multiplicidad de sus niveles: *La novela en el tranvía es el texto de once columnas de revista que el lector tiene en sus manos*; es también el folletín cuyo fragmento el narrador lee en el tranvía; igualmente, la novela que éste imagina, impresionado por la lectura anterior; pero también puede referirse, en un plano más general, al tranvía como símbolo de la existencia humana (materia literaria por excelencia).

¹⁵ Lo califica de novela indigesta (22.07.1865), deshonra de la patria de Cervantes (25.02.1866), el editor abusa del escritor (16.02.1868), es una peste nacida en Francia (15.03.1868), etc.

¹⁶ Ver Hans HINTERÄUSER, *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, especialmente págs. 337-356.

CONCLUSIONES

1.^a) *NET* critica, de forma explícita, la novela por entregas y, a través de ella, la situación de la novela española en general al iniciarse la década de los años setenta del pasado siglo.

2.^a) Se encuentra *NET* en relación estrecha con las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», siendo un intento de sugerir mediante la ficción lo que las «Observaciones» proponen mediante el ensayo literario.

3.^a) La significación intertextual de *NET* no se limita a su relación con la novela por entregas y con las «Observaciones» sino que alcanza al conjunto de la narrativa galdosiana tanto en su problemática general como en sus motivos argumentales y en sus estrategias discursivas.

4.^a) Si las novelas por entregas son el antimodelo a evitar, *NET* deja entrever (y esta es la última significación intertextual que hemos destacado) su voluntaria dependencia respecto del *Quijote* como modelo narrativo y revive su parodia de los malos libros de caballerías¹⁷ a través de la efectuada sobre la novela por entregas.

5.^a) Dada la fecha de este relato (octubre de 1871), se puede suponer que *NET* es el primer texto de ficción donde Galdós ensaya, a pequeña escala, un programa de renovación novelística que luego iría realizando y actualizando durante más de treinta años.

6.^a) De todo lo anterior se desprende la especial importancia de este breve y denso relato en la trayectoria narrativa de Galdós. Sería una de las primeras manifestaciones de que su autor ya no está simplemente en busca de la novela¹⁸ sino que se muestra capaz de controlar su función, sus componentes y, al menos en parte, su estructura.

¹⁷ Recordemos que Gérard Genette ve la modernidad del *Quijote* en su carácter intertextual al tomar como hipotexto (y parodiar, añadiríamos nosotros) los libros de caballerías: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, obra citada en nota 9, pág. 165.

¹⁸ José F. MONTESINOS, «Galdós en busca de la novela», *Insula*, núm. 202, septiembre de 1963, págs.1 y 16.