

ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA CORTA DE BENITO PEREZ GALDOS *LA NOVELA EN EL TRANVIA*

Ascensión Sánchez Fernández
Ana Padilla Mangas

El planteamiento de la obra literaria como “divertimento, juguete, ensayo de aficionado”¹, según explica el propio Galdós en el prólogo de su obra, puede haber sido el motivo de los pocos estudios que estos cuentos han suscitado, quizás también ahogados por la intensa y extensa producción literaria de Galdós.

La novela en el tranvía la incluye el autor dentro de las narraciones cortas que denomina “cuentos”. Fue publicada por primera vez en *La Ilustración de Madrid*, entre el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871. Montesinos² cita otra edición muy rara, Madrid, A. Pérez, 1900, en 16º, 88 págs. (Biblioteca Moderna V.), e incluso hubo una traducción alemana.

En relación con esa obra afirma el crítico antes citado: “Es curiosa la factura, ya muy galdosiana, de esta obrita tal vez la mejor entre las primeras tentativas del autor en el campo de la ficción libre”³.

El intento de analizar esta narración corta debe partir necesariamente del relieve asumido por el título, ya que a través de él se condensa un conjunto de sentidos del texto literario que le hace desempeñar un papel importante como elemento marcado, para introducir al lector, desde el inicio, en la esencia de la narración.

El criterio que sigue B. Pérez Galdós para titular su narración *La novela en el tranvía*, obedece a la estrategia de designar por un lado, un espacio en cuyo contexto va a tener lugar la historia y por otro, el objeto primordial de la misma que es la creación de una “novela corta”. Es, pues, una prolepsis narrativa.

La estructura externa de *La novela...* se organiza en dieciocho partes bien explicitadas por el narrador y sometidas a un montaje asimétrico de secuencias. Son frecuentes la unión entre dos partes, la interrupción de la historia para dar lugar a formas de expresión doctrinal, digresiones acerca de la creación literaria y descripciones extensas, producto del mundo onírico, sin conexiones temáticas o ideológicas con el resto de la narración.

La novela en el tranvía obedece en su estructura a la denominada novela-marco, es decir, una narración principal encierra otra secundaria estableciéndose muy diversas relaciones que analizamos a continuación.

El marco (véase organigrama) nivel A ocupa XVII capítulos, ya que el X se integra en la historia intercalada, teniendo una organización horizontal que está en función del tiempo cronológico y el espacio.

El trayecto de un tranvía conduce y da unidad estructural al marco. La narración durará el tiempo que transcurra desde la salida del barrio de Salamanca (I) hasta el barrio de Pozas (XIII) pasando por Alcalá (IV), Puerta del Sol (VI), calle Mayor (VII) y Plaza Mayor (XI) que corresponde al nivel A₁ y la vuelta hasta la llegada al punto de partida, con implicaciones temáticas y funcionales diferentes, producen el nivel A₂.

Este viaje lo lleva a cabo un personaje que es el narrador del marco. En él adopta un nivel autodiegético a través del que se enuncia el discurso como modalidad de la narración, según la cual el mismo narrador que comienza el discurso vivió la historia como protagonista.

En el primer capítulo el narrador-protagonista nos introduce en el espacio urbano (barrio de Salamanca) y en el espacio cerrado (tranvía) donde se va a desarrollar la historia. Aquí se produce la presentación de dos personajes (Dionisio Cascajares de la Vallina y La Inglesa) y un objeto (paquete de libros) que tendrán una funcionalidad operante en el transcurso de la narración. Iniciado el diálogo entre los dos amigos (II) Dionisio cuenta, ante el desinterés de su interlocutor, la tragedia de una Condesa (B₁-1), conocida de él, que está dominada por un malvado mayordomo que cree haber descubierto unas supuestas relaciones ilícitas, y un marido extremadamente celoso. La bajada de Dionisio del tranvía interrumpe la historia dejando al narrador pensando en la incógnita Condesa (III) a la vez que observa a los compañeros de viaje y establece un paralelismo entre nacimiento-muerte, subida y bajada del tranvía, reflexionando sobre el mundo de pasiones en miniatura que en él existen. La caída del paquete de libros que llevaba, le devuelve a la realidad (IV), pero al detenerse en el papel que los envuelve se encuentra con un "folletín" que asombrosamente continúa la historia de la Condesa (B₁-2), quedando interrumpida en un punto culminante de la narración ante el creciente interés del viajero (V) por conocer el final de la historia de tan desdichada Condesa. Ya obsesionado, identifica a uno de los compañeros de viaje (VI) como el cruel mayordomo y esto le lleva a actuar como autor del "folletín" (VII) y crea un fatídico final (B₁-3).

La monotonía del ruido del tranvía le produce un estado de somnolencia que rompe la linealidad de la narración y le conduce a un mundo onírico (VIII). Dormido, reanuda el relato que ahora ocupa dos capítulos (IX-X).

Esta somnolencia, que le lleva al mundo submarino y a los espacios aéreos (posible influencia de Julio Verne) sirve de puente entre la relativa objetividad (Dionisio, revista...) de la historia contada y la subjetividad casi patológica de la secuencia siguiente.

La importancia de esta secuencia es funcional, y de un papel relevante en la organización del texto, pues genera situaciones, conflictos y personajes inverosímiles, frente a la realidad posible que hasta aquí se ha desarrollado. Las visiones y sueños del personaje sirven, como comenta G. Gullón⁴ para atenuar el realismo de la acción.

A partir de aquí —y hasta el capítulo XVII— el viajero, ya totalmente obsesionado por la historia de la Condesa, va en las distintas secuencias identificando los personajes de dicha historia con los personajes reales del tranvía, cuyos diálogos asimila dentro de la ficción.

En la secuencia B₁-4 y Cap. X nos describe a la Condesa acompañada de su perro, la situación conflictiva en la que observa al supuesto amante y el hipotético desenlace fatídico

producido por el grito de la heroína. Todas estas situaciones provocadas por distintos elementos: perro, joven y grito, generan las secuencias siguientes (B_2 -a-b-c-d), ya que la repetición de un motivo constituye un procedimiento de composición rico en posibilidades, incorporando de esta manera la ficción a la realidad. Dada la índole de las secuencias enmarcadas (lo ve en un sueño) el narrador actúa o finge actuar como mero transmisor de las imágenes que ve, de ahí que no sorprende la limitación en cuanto a su dominio de la narración. El “no vió” el desenlace de la historia que le va a obsesionar.

La realidad para él se hará patente cuando sea conducido a la comisaría por haber hecho detener a un hombre en el que creyó reconocer al malvado Mudarra (XVII).

El último capítulo tiene una función informativa. Cambia el espacio y el tiempo (“en su despacho”, “meses después”), el viajero-narrador, ya desde una perspectiva objetiva, concluye: “Ha sido preciso que transcurran algunos meses para que las sombras vuelvan al ignorado sitio de donde surgieron, volviéndome loco, y torne la realidad a dominar en mi cabeza...”⁵.

La narración marco, como decíamos, encierra una historia secundaria que ocupa cinco secuencias (B_1) y cuatro “posibilidades” (B_2) que están en función del nivel B produciéndose una combinación de procesos sintácticos: por un lado, encontramos una sintaxis narrativa del tipo que Todorov llamó “encaje”, o historia insertada en otra. Por otro lado, se comprueba una ordenación del tipo de “alternativa”, por el hecho de interrumpirse la narración de la historia principal para dar lugar a la historia corta y viceversa. Ahora bien, esta definición de Todorov no se ajusta totalmente a nuestro texto, pues la historia-marco no tiene suficiente entidad narrativa. En ella no existe acción ni desenlace, su existencia está en función de la historia insertada, sólo sirve para enmarcarla; pero, por otro lado, tiene una fuerte dependencia de ésta (n^2 insertados), ya que el grado de motivación que ejerce sobre el marco no nos la puede presentar como un relato totalmente autónomo. La trayectoria anímica del personaje-narrador corre paralela al desarrollo de la narración insertada, existiendo, pues, unos nexos entre ambos planos narrativos.

En el ámbito del tratamiento del tiempo narrativo (no el tiempo cronológico) la “duración temporal” utiliza un ritmo de gran intensidad en contar la historia, y da lugar a un discurso narrativo en el que es igual el tiempo del discurso al tiempo de la historia.

El tiempo de la historia principal se interrumpe para contar algo que no está en relación con el presente de la misma, pero tampoco existe analepsis o prolepsis temporales, sino que la historia insertada está ocurriendo, se está desarrollando temporalmente a la vez que se narra. Esta relación de simultaneidad cronológica nos conduce al complejo proceso que es la creación literaria, pero, antes de abordar este tema, apremia analizar cómo se organiza y qué características conforman la historia insertada.

Esta narración (ver organigrama nivel B) abarca cinco secuencias perfectamente delimitadas que narran la historia de una desgraciada Condesa. El discurso obedece al código impuesto por el folletín en el que hay que observar: el narrador, los personajes, el tema y el receptor de la historia, o narratario.

Comenzando por el primer punto, la historia es contada por narradores de muy diversa índole. La inicia don Dionisio, personaje de la historia marco, como suceso real del que él tiene conocimiento directo. La fantasía, pues, no parte de la nada sino de hechos reales que dan

verosimilitud a lo narrado. Al igual que en el folletín, se interrumpe la historia en un momento crucial cargado de indicios que intrigan sin remedio al lector: "Un antiguo mayordomo, muy querido del Conde, y que se ha propuesto martirizar a aquella infeliz... Parece que se ha apoderado de cierto secreto que la compromete y con este arma pretende..., ¡qué se yo!... ¡Es una infamia!... Pero calle, estamos en la Cibeles... Adiós, mi amigo, adiós"⁶.

El segundo narrador se manifiesta de forma anónima en una hoja de periódico que envuelve unos libros; los ojos del viajero (nivel A) se detienen y llenos de asombro y curiosidad descubren que la historia iniciada por su amigo continúa "in media res" en el trozo de folletín.

El tercer narrador es el mismo viajero del marco que, si en las anteriores secuencias era el narratorio del discurso se convierte en ésta en autor, debido, por un lado, a la imaginación; por otro, a la vista de un extraño cuya descripción coincide con el mayordomo. "Yo, que he leído muchas y malas novelas, di aquel giro a la que, insensiblemente, iba desarrollándose en mi imaginación por las palabras de un amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido"⁷.

El cuarto narrador es también el mismo viajero, pero esta vez el "folletín" es producto del sueño (A,-IX,X); al igual que en las anteriores ocasiones se interrumpe bruscamente. Dos elementos pertenecientes a los dos niveles señalados provocan la detención de la historia: el grito de la Condesa (nivel B) y el golpe que recibe de una compañera de viaje (La Inglesa) a la que estaba molestando (nivel A).

A partir de aquí la historia lineal del "folletín" no avanza, el viajero se convierte en narrador definitivamente; ahora bien, el impulso lo provoca la obsesión enfermiza por conocer el desenlace, que ya preveía fatal por los indicios anteriores. De ahí que proyecte sobre la realidad exterior un abanico de posibilidades que concluyan la historia inacabada.

La diversidad de los narradores responde al proceso de creación de folletines en el s. XIX, donde la autoría no interesa demasiado frente al texto. Al respecto comenta Y.F. Botrel⁸ cómo los editores al anunciar las obras de su fondo casi siempre prescinden del nombre del autor, quedándose la obra caracterizada por su único título y su precio. Los propios autores de novelas, a menudo, no se consideran a sí mismos como autores sino como obreros de la literatura. De este modo, la iniciativa no siempre pertenecía al escritor sino que el escritor-contratista emprende, según un proyecto suyo, una obra cuya realización confía a un técnico: el escritor obrero; a veces el editor, incluso, daba al autor el título y para darnos idea de la ingerencia del editor vemos cómo en el contrato aparece una cláusula según la cual la novela podía ser continuada por otro autor en caso de que fallara el autor principal.

Unidos la autoría al ritmo de producción provocan las incoherencias, imperfecciones o disparates que han llegado a caracterizar a la literatura de tipo folletinesco.

Este matiz folletinesco está marcado en *La novela en el tranvía*, no sólo por las interrupciones y ritmos disjuntos de la narración, sino que también pueden señalar el ritmo paralelo del proceso creativo y publicación de la entrega. De ahí, que en la historia insertada, el narrador, que está creando en su imaginación el "folletín" ofrezca, partiendo de un arquetipo novelesco, una historia no sólo con distintos narradores, sino también con multitud de novelas posibles: hechos que podrían ser contados, coincidiendo esto con la opinión de Casaldueño⁹ de que una novela no tiene principio ni desenlace, es un trozo de vida.

En relación a los personajes de la historia insertada, todos ellos están contruidos en torno a una sola idea o cualidad, es decir, responden en terminología de Foster a "personajes planos", siguiendo una técnica caracteriológica que se desenvuelve en la bipolaridad arquetípica propia del folletín.

La presentación de los personajes se hace a través de un narrador extradiegético pues interesa más la acción que el propio personaje, potenciando una dramatización exterior de gran eficacia para presentar un conflicto.

La acción viene provocada por el actante (mayordomo Mudarra) que desea poseer a la virtuosa Condesa que, a su vez, es la fuerza oponente frente a su marido el Conde, cuya función es la de adyuvante del actante, el cual se sirve de Rafael (amigo de la Condesa) para sus malignos fines.

La descripción física responde a la bipolaridad, ya apuntada del "folletín", centrándose el narrador en la prosopografía minuciosa de los protagonistas (Mudarra y Condesa) frente a las vagas impresiones de los dos personajes restantes.

La descripción del mayordomo comienza con una etopeya a pinceladas: "...es un infame; le creo capaz de los mayores crímenes..." Bien claro indica su rostro que de allí no puede salir cosa buena... un hombre abominable... La presencia de Mudarra, el insolente mayordomo, que olvidando su bajo origen, atreviéndose a poner los ojos en cosa tan alta..."¹⁰. La prosopografía corre paralela a la etopeya y utiliza medios caricaturescos y deformantes a través de un proceso zoomórfico: "Era Mudarra un hombre como de unos cincuenta años, moreno, rechoncho y patizambo, de cabellos ásperos y en orden, grande y colmilluda la boca. Sus ojos, medio ocultos tras la frondosidad de largas, negras y espesísimas cejas, en aquellos instantes expresaban la más bestial e impaciente concupiscencia"¹¹. "El mayordomo entonces era como una fiera a quien se escapa la presa que ha tenido un momento antes entre sus uñas..."¹².

El mismo proceso, de etopeya a prosopografía, lo va a seguir en la Condesa. La caracterización de este personaje responde al arquetipo de mujer que se apoya fundamentalmente en su capacidad de sufrimiento, resignación, y en definitiva de amar que la hacen sumisa, tímida, modesta, dulce, candorosa y presta a las lágrimas. "La Condesa es la misma virtud... aquella infeliz, cuanto sensible, señora... Ella es inocente, ella es un ángel..."¹³. "Era de alta estatura, rubia, con grandes y expresivos ojos, nariz fina y casi, casi grande, de forma muy correcta y perfectamente engendrada por las dos curvas de sus hermosas y azuladas cejas. Estaba peinada sin afectación".

La caracterización de los respectivos adyuvantes corre paralela a la de los protagonistas; el conde es a Mudarra, como D. Rafael a la Condesa; ambos están descritos con breves pinceladas; el primero es un "hombre que... pasa la vida entregado al juego y a toda clase de entretenimientos ilícitos"; el segundo es "joven de muy buen porte", ... "incauto joven". El narrador no necesita ampliar ambas descripciones porque prolongan las ya enunciadas del actante y oponente, la bipolarización es patente; bondad y maldad, extremosos y simples, contrastes absolutos entre personajes débiles y amables (Condesa-Rafael) y monstruos de maldad (Mudarra-Conde).

Cabe destacar entre estos personajes folletinescos a la Condesa que responde al tipo de mujer virtuosa, tipo que según Alicia G. Andreu¹⁴ Galdós rechaza; primero, porque ni el

arquetipo ni el código de mujer virtuosa puede ser la solución a la problemática de la sociedad española, segundo, tampoco se integra en dicha realidad, y en tercer lugar, carece del elemento de verosimilitud del que no puede prescindir un personaje de ficción. El arquetipo comienza con la misma denominación genérica, La Condesa, (sólo una vez aparece su nombre –Antonia–). Símbolo de mujer llena de virtudes, frente a las protagonistas femeninas de Galdós que son personajes antitéticos de dicho arquetipo.

Galdós trata con La Condesa de presentar a un personaje símbolo del folletín, de la pura ficción, para someterlo a un proceso de caracterización a través de la ironía y la sátira.

La historia insertada no sólo se adecúa al folletín en la creación bipolarizada y extrema de los personajes, sino también en la temática, acción y forma de expresión. Así cabe destacar la mezcla de lo histórico y lo sentimental con un trasfondo social. La venganza provocada por el desprecio del ser deseado desencadena unas acciones y reacciones que unen folletín y melodrama, buscando la tensión emotiva del lector. De hecho “la prueba del acierto del autor se mide en lágrimas o suspiros en indignación o deliquio del lector (rara la risa, y más la sonrisa)¹⁵. La obra está pensada para un destinatario concreto, de ahí que para excitar la curiosidad y tensión emotiva de los lectores, se utilicen, con profusión, frases interrogativas o exclamativas como medio de expresión del estado de ánimo de un determinado personaje. Al igual que se detecta también como rasgo formal el predominio del diálogo sobre la narración y descripción como recurso destinado a crear, sostener y satisfacer la curiosidad del lector.

“De repente se abre la puerta, dando paso a un hombre. La Condesa dió un grito de sorpresa y se levantó muy agitada.

¿Qué es esto? –dijo– Rafael... ¡Usted! ¡Qué atrevimiento! ¿Cómo ha entrado usted aquí?

– Señora –contestó el que había entrado, joven de muy buen porte–. ¿No me esperaba usted? He recibido una carta suya...

– ¡Una carta mía! –exclamó agitada la Condesa–. Yo no he escrito carta ninguna. ¿Y para qué había de escribirla?

– Señora, vea usted– repuso el joven, sacando la carta mostrándosela; es su letra, su misma letra.

– ¡Dios mío! ¡Qué infernal maquinación! –dijo la dama con desesperación– Yo no he escrito esa carta. ¡Ah! Es un lazo que me tienden...

– Señora, cálmese usted... Yo siento mucho...

– Sí; lo comprendo todo... Ese hombre infame. Ya sospecho cuál habrá sido su idea. Salga usted al instante... Pero ya es tarde; ya siento la voz de mi marido”¹⁶.

El estilo corto, muy espaciado, con muchos blancos, letra grande, etc... nos informa también del público receptor, público poco acostumbrado a la lectura, algunos recientemente alfabetizados y que se encuentran en la infancia de la misma.

Según Botrel¹⁷ el medio (la entrega) hace que se rompa el círculo letrado y tradicional de la creación literaria, con su consiguiente recepción minoritaria, haciendo que sea más amplio el universo lector, coincidiendo con el acceso de capas sociales masivas a los privilegios del anterior estado de la sociedad. Por este motivo el autor utiliza como anzuelo el título de las obras, que deben ser sumamente llamativos para provocar las reacciones que a él le interesan.

Así en la novela *Tormento* el editor dice a Ido del Sagrario, autor de folletines: "Quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad"¹⁸, con lo cual el éxito de público lo tenía asegurado.

El receptor inmediato de esta historia insertada o narratorio, es el personaje narrador de la historia marco, el cual en un proceso ascendente provocado por la curiosidad y la excitación de su imaginación, vive la novela propia, y en este sentido, es o quiere ser autor de ella.

En el proceso caracterizador del viajero destaca su exaltación imaginativa.

Pertenece este personaje a una de las clasificaciones que hace G. Gullón refiriéndose al imaginar de las creaciones galdosianas, aunque en nuestra obrita es todavía conato o germen de postulados que desarrollará ampliamente en su novelística posterior. De esta forma, el viaje no sólo es parte de la obra sino generador de la misma o de accidentes esenciales que en ella ocurren (véase a-b-c-d. nivel B).²

El personaje narrador, probable antecedente de Ido de Sagrario (de hecho aparece innominado frente al resonante nombre del "autor" de *Tormento*) crea el "folletín" para ajustarse a lo que según él puede ocurrir en la realidad: "¡Trágica y espeluznante escena!, pensaba yo, cada vez más convencido de la realidad de aquel suceso; ¡y luego dirán que estas cosas sólo se ven en las novelas!".

La fantasía del viajero se acentúa progresivamente desde la historia contada por el amigo hasta la aparición del personaje, cuyo físico coincide con el descrito de Mudarra (cap. VI). Por tanto, partiendo de un incidente dramático esta exaltación se basa en hechos que les dan verosimilitud.

La actitud sobreexcitada la mantiene durante todo el trayecto de ida y vuelta, hasta el último capítulo, en el que se hunde en la realidad marcando el derrotero fatal a que conduce toda desviación imaginativa.

El resto de los personajes pertenecientes al marco existen en función de la historia insertada, desde Dionisio Cascajares de la Vallina que comienza a contar la historia, hasta el último matrimonio que sube al tranvía, pasando por la joven con el perro, los dos hombres que hablan etc... son existencias literarias con una función muy específica; excitar la imaginación del narrador y dar consistencia y verosimilitud a la novela que se va forjando en su fantasía.

Un personaje curioso es La Inglesa que, si en un principio no llama la atención del lector, conforme avanza la narración, se afianzará por la constante presencia en todo el recorrido del tranvía, llamando la atención el hecho de que en toda la historia marco es el único personaje con una descripción prosopográfica, quizás con el intento de individualizarla y significarla frente a los otros personajes, a la vez que sirve de contrapunto, por su frialdad y distanciamiento del personaje-narrador, sobreexcitado e intrigado por la lectura del "folletín".

De hecho, Galdós hace notar en sus obras el gusto por el folletín que imperaba en su tiempo, apoyándose esto en el hecho de que antes de 1870 se habían traducido y publicado en España numerosas ediciones de Dumas, Féral, Sue, Sauliê, Pousor du Terrail, sin contar con la producción propia de Mariano Vallejo, M.^a Pilar Sinués, Ayguals de Izco y Fernández y González.

El mismo Pérez Galdós se muestra en su juventud como gran devorador de folletines románticos y posrománticos, confesando en alguna ocasión, como señala Montesinos²⁰ que aquellas lecturas "influyeron en su vocación" y, así, el mismo autor cree destacar la sombra del folletín en las dos primeras series de *Episodios Nacionales* y en *La desheredada* publicada por entregas. También sus dos novelas primeras *La sombra* y *El audaz* las publicó por entregas en *La Revista de España*.

Ynduráin²¹ cita, en relación con la opinión de Galdós sobre el folletín, los artículos publicados entre 1865 y 1866 en *Crónica de Madrid* donde "imagina una escena callejera, con sedición y matanza, "esto es bellísimo: no idearía una situación más melodramática el mismo Eugenio Sue". Por otra parte, Galdós habla de la "novela de impresiones y movimientos" cuya lectura ejerce una influencia tan marcada en la juventud del día, reflejándose en la educación, a la vez que muestra su preocupación por la proliferación del folletín ya que, según él, éste estragaba el gusto del público y le impedía comprender cosas buenas.

Guiado por esta preocupación satiriza el folletín en algunas de sus obras, como en *La novela en el tranvía*, cuando dice: "...y la escena leída en aquel papelucho, folletín, sin duda, traducido de alguna de esas desatinadas novelas de Ponson du Terrail o de Montepin. Será tontería, dije para mí, pero es lo cierto que ya me inspira interés esa señora Condesa, víctima de la barbarie de un mayordomo impasible, cual no existe sino en la trastornada cabeza de algún novelista nacido para aterrar a la gente sencilla. ¿Y qué haría el maldito para vengarse? Capaz sería de imaginar cualquier atrocidad de esas que ponen fin a un capítulo de sensación..."²².

De esta manera, el personaje-narrador, creado por Galdós, va identificándose gradualmente con el autor del folletín y convirtiéndose él mismo en una "trastornada cabeza".

Montesinos²³ señala también cómo algunas obras de Galdós, sobre todo de su primera época son sátiras de folletines, y a propósito de ello, cita un artículo del autor de 1866 en el que satiriza, bajo el nombre de novela "realista" el folletín por entregas: "¡La novela!, denos novelas históricas y sociales, novelas intencionadas..., novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas... Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir...; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor, si hay tisis regeneradora, ¡magnífico! si hay patíbulo, ¡soberbio!...Realidad, realidad...Queremos ver el mundo tal cual es; la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa..."

Para el propio Galdós el lector es parte de sus novelas, incluyéndose en ellas, interesándose por los acontecimientos y formándose un juicio de cuanto los personajes dicen o hacen. Los recursos utilizados por el autor son las continuas llamadas de atención y las alusiones que a él se hacen: "júzguese por esto si la compañía de tan hermoso animal..." "Considera, lector, lo que es el humano pensamiento".

Tanto el tema del folletín como los personajes, tienen en la obra un tratamiento irónico, que le sirve para poner en evidencia las exageraciones de las cosas y también para expresar mediante la ironía la caricatura del personaje.

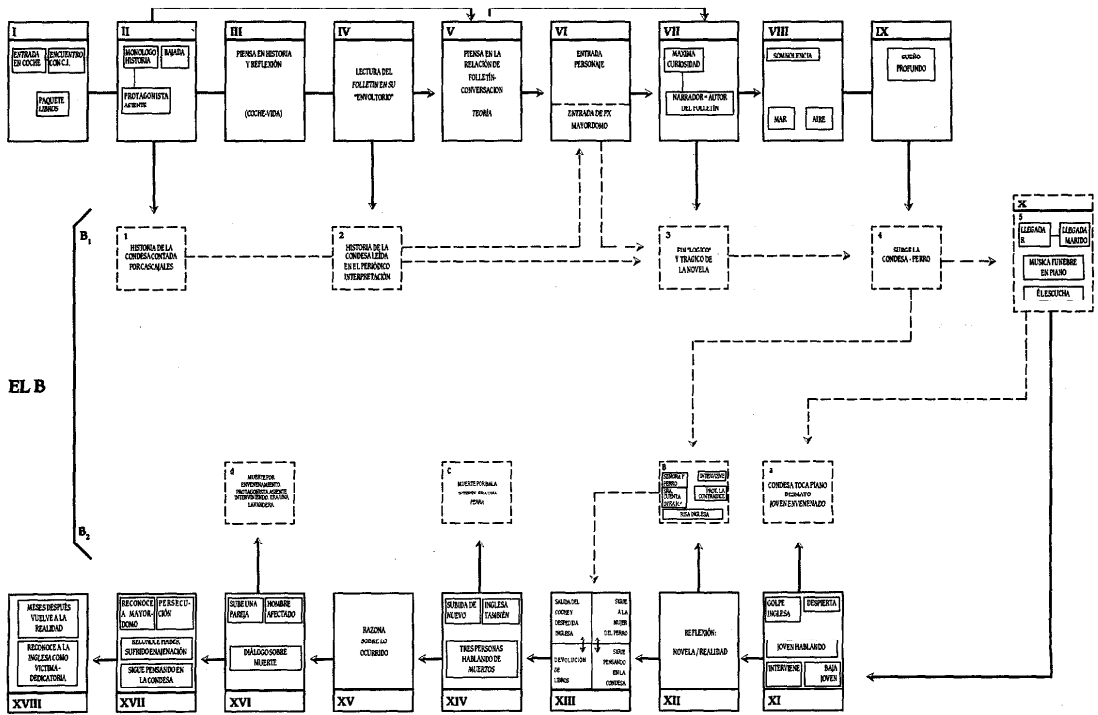
A través de la ironía galdosiana nos encontramos con un personaje que, al igual que Ido del Sagrario "representa exactamente el público cándido, ingenuo, que no sólo consume ávidamente este tipo de novela, sino que cree al pie de la letra lo que lee..."²⁴.

La ironía en *La novela en el tranvía* tiene un fin distorsionador (piénsese en Quevedo-Goya) de una realidad, pero no sólo denuncia una determinada literatura, la folletinesca, sino que se rie; risa que actúa como elemento liberador para aniquilar, de alguna manera, la realidad.

El viajero-narrador en el último capítulo se rie de sí mismo recordando su locura y acepta a la "irascible inglesa" cuya actitud en el tranvía le había resultado insoportable.

Finalmente, hemos de señalar que la obra es un divertido juego de composición, donde todo está esbozado y donde parece que nada se concluye. En este juego de elaboración podríamos ver, cómo la primera parte responde a técnicas más realistas, dando paso después al folletín, para concluir con un asomo de novela fantástica.

La novela en el tranvía responde, en conclusión, a un esbozo de novela a desarrollar en obras posteriores, como podría ser el caso de José Ido del Sagrario, autor de folletín, de la novela *Tormento*.



Notas

- ¹ Pérez Galdós, Benito.: *o. c.*, Madrid, Aguilar.
- ² Montesinos, J. F.: "Galdós en busca de la novela". A. A. V. V. *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1973, pág. 116.
- ³ *Ibidem*, pág. 117.
- ⁴ Gullón, G.: *La novela como acto imaginativo*. Madrid, Taurus, 1983.
- ⁵ Pérez Galdós, B.: "La novela en el tranvía". *o. c.* T. IV. Madrid, Aguilar, 1975, pág. 106.
- ⁶ *Ibidem*, pág. 96.
- ⁷ *Ibidem*, pág. 99.
- ⁸ Botrel, J. F.: "La novela por entregas: unidad de creación y de consumo", A. A. V. V. *Creación y público en la Literatura Española*. Madrid, Castalia. 1974.
- ⁹ Casaldueiro, J.: *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos, 4 ed. 1974, pág. 77.
- ¹⁰ Pérez Galdós, B.: *Op. cit.*
- ¹¹ *Ibidem*, pág. 97.
- ¹² *Ibidem*, pág. 98.
- ¹³ *Ibidem*, pág. 100.
- ¹⁴ Andreu, Alicia G.: "La relación íntima de Galdós con la literatura popular", en *Actas del segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular, 1979.
- ¹⁵ Yndurain, F.: *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid, Cuadernos Taurus, 1970, pág. 59.
- ¹⁶ Pérez Galdós, B.: *Op. cit.*, pág. 101.
- ¹⁷ Botrel, J. F.: *Art. cit.*
- ¹⁸ Pérez Galdós, B.: *Op. cit.*
- ¹⁹ Gullón, G.: *Op. cit.*
- ²⁰ Montesinos, J. F.: *Op. cit.*, pág. 114.
- ²¹ Yndurain, F.: *Op. cit.*, pág. 70.
- ²² Pérez Galdós, B.: *Op. cit.*, pág. 98.
- ²³ Montesinos, J. F.: *Op. cit.*, pág. 115.
- ²⁴ Andreu, A. G.: *Art. cit.*, pág. 27.