

Matías Escalera Cordero

DOI: 10.4312/vh.28.1.117-131

Alcalá de Henares



## “La novela en el tranvía”: los orígenes del realismo dinámico, crítico y cervantino de Galdós

**Palabras clave:** Galdós, realismo, cuentos, fantasía, simbolismo

*... por mi insuficiencia y pocas letras y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos...* Miguel de Cervantes

*... si por una parte mi incapacidad crítica y mi instintivo des-  
pego de toda erudición me imposibilitan para explicar ante  
vosotros un asunto de puras letras, por otra, una ineludible ley  
de tradición y de costumbre ordena que estas páginas versen  
sobre la forma literaria que ha sido mi ocupación preferente, la  
novela ...* Benito Pérez Galdós

Más allá de algunas estériles polémicas periodísticas, con motivo de su frustrado centenario; intercambios de egos literarios y mediáticos, o amagos irrelevantes e impresionistas, acerca del valor o no de la obra y de la figura de don Benito. Más allá de ese planteamiento mostrenco de la cuestión —si es bueno o malo; mejor o peor que este o que aquel, discusión obsoleta e inútil donde las haya—, partiremos aquí del análisis crítico, inevitablemente sucinto, de uno de sus relatos iniciales, “La novela en el tranvía”<sup>1</sup>, el cuento de 35 páginas

<sup>1</sup> Todas las referencias al texto se harán a partir de la edición original digitalizada, localizable en la biblioteca virtual Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-en-el-tranvia--o/html/ffc17306-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-en-el-tranvia--o/html/ffc17306-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Hay una edición moderna accesible también en: Benito Pérez Galdós (1997): Cuentos Fantásticos. Madrid: Cátedra, 71-104.

que el joven Galdós publica en *La Ilustración*, en 1871, a los 28 años; poniéndolo en relación con algunas de sus obras mayores y de su concepto mismo de la novela, para proponer un acercamiento reflexivo, no tanto desde el punto de vista de una estricta crítica universitaria, que no se pretende, sino, más bien, desde el punto de vista de este novelista que ha reivindicado siempre el proyecto galdosiano de novelar el presente histórico como suyo propio y que «directa e indirectamente» comparte «las inquietudes y los anhelos» de nuestro escritor, tanto en el modo de observar de modo crítico –y satírico, a veces– «la sociedad contemporánea», con una intención y «un compromiso humanista e ilustrado para con ella», respondiendo humildemente a la convocatoria que la propia dirección de *Verba Hispanica* nos ha hecho para este número concreto de recuerdo y homenaje a don Benito el Garbancero («¡Sí, y a mucha honra!...» Replicaríamos al alimón, mi maestro, Julio Rodríguez Puértolas, y yo, si pudiésemos coincidir, una vez más, para la ocasión, pues garbanzos era justamente lo que comía el pueblo, ya que no tenía otra cosa que llevarse a la boca).

Una sencilla reflexión, por otra parte, en torno a un hecho que, en ocasiones, se ha minusvalorado, el que en la obra narrativa de Galdós, las herramientas y los abordajes narrativos no se ajustan, en absoluto, al romo y reductor modelo *realista* que los coetáneos modernistas, la Generación del 98 y, luego, más adelante, los *modernos* a cualquier precio, como Juan Benet, en los años setenta del siglo pasado, o más recientemente Javier Cercas, por ejemplo, quisieron ver o hacernos creer. Y no me refiero solo, a su última etapa, de *El caballero encantado*, sino antes a novelas como *El Amigo manso* o, antes, a este cuento y otras como *Tristana* o *Nazarín*, o *La desheredada*, o *Ángel Guerra*, por ejemplo.

Y es que, desde muy temprano, Galdós abre su escritura a elementos considerados *no realistas*, tanto de carácter fantástico o simbólico (en el sentido *simbolista* que, en su misma coyuntura histórica, el tránsito entre los dos siglos, se está abriendo paso y que va a cambiar radicalmente las bases del arte europeo occidental), como de enfoque y perspectiva, tales como la fragmentación y multiplicación de la voz narradora.

Una fragmentación y multiplicación presente ya, de un modo estructuralmente decisivo, en este temprano relato, “La novela en el tranvía”, y que, si bien es cierto, tal «diversidad de narradores responde al proceso de creación de folletines en el S.XIX, donde la autoría no interesa demasiado frente al texto» (Sánchez Fernández y Padilla Mangas, 1993: 826), es un rasgo que definirá una parte de la novela literaria del siglo XX, en la búsqueda de la desaparición

de una voz dominante y la emergencia de lo narrado, en cuanto texto/objeto complejo, múltiple y autosuficiente, en sí mismo.

Pues, como señala Alfonso J. García Osuna (2009: 291), al analizar la multiplicación de las perspectivas narradoras en el relato: «La estrategia galdosiana no se basa en el rechazo del mundo real; lo que hace es sugerir que el lenguaje crea ángulos individuales de percepción sobre el mundo cuya subjetividad no coincide con la aspiración autorial de lograr la objetividad fiel y precisa».

El monólogo interior (véase el genial arranque de *La desheredada*, de 1881, al que el propio Clarín, como crítico perspicaz, estuvo atento; escrito seis años antes de que Dujardin publicase la primera novela compuesta a partir del llamado *flujo de conciencia*); o ese «sistema de contrastes» que Sagrario Ruiz Baños (1993: 521-529) señala como un rasgo de modernidad en la novela *Ángel Guerra*, pero que valdría muy bien para muchas otras, especialmente, para las otras dos que constituirían, junto con ella, esa especie de famosísima trilogía espiritual, es decir, *Nazarín* y *Misericordia*, en las que domina una técnica de contrastes que combina la *sublimación* y el *esperpento* —*avant la lettre*—, tanto en el diseño de los personajes (Ruiz Baños, 1993: 521-529), como de los ambientes: qué decir, en este sentido, de *La de Bringas* o de *Miau*. Son técnicas de la novela y del arte que viene que don Benito utiliza con pleno sentido constructor. Sin olvidarnos de los tratamientos claramente *existencialistas* de algunas de las tramas, personajes y conflictos novelados por él —en esas mismas novelas citadas y en otras—, que es una de las fronteras que la crítica antigaldosiana considera que el escritor canario no logró atravesar y explorar satisfactoriamente.

Es en este sentido en el que “La novela en el tranvía” se convierte en una especie de epítome anticipatorio de una buena parte de la obra del autor, una historia *cervantina*, en la que se mezclan elementos de construcción típicamente realistas y no realistas, pero debidamente *verosimilizados*; mediante un multiperspectivismo polifónico, que parte, sin embargo, de una imagen o metáfora central esencialmente aristotélica: un tranvía es como la vida; dicho de otro modo, un trozo de la vida es la vida, y la novela está, por tanto, en el relato de los distintos trozos de vida que, en cada momento, el autor elige novelar (pura *mímesis* aristotélica, como se ve); el problema es que en la observación y el relato del mundo novelado intervienen múltiples voces narradoras y no todas ellas son de la misma naturaleza, ni poseen el mismo estatus ni idéntica solvencia.

Así, pues, en este relato, en realidad, un verdadero *ensayo anovelado*, tal como lo denomina Ascensión Rivas (2009: 139), pues, en él, «el problema de las

relaciones entre la realidad y la ficción [Galdós] lo analiza por medio de la acción misma», se puede decir que está ya intuido y pergeñado el proyecto realista galdosiano, de raíz cervantina, sensu estricto; radicalmente *mimético*, como la misma Ascensión Álvarez lo nombra, pero atravesado también por esa necesidad de superación de una mimesis puramente mecánica que atraviesa gran parte de sus obras.

Por todo ello, ya desde el principio, en esta pequeña historia folletinesca, tan significativa en tantos aspectos, tal como concluye Alfonso J. García Osuna (2009: 292), en su análisis de la misma:

La historia no será la de la desafortunada mujer, víctima del desalmado mayordomo, sino la del proceso según el cual el narrador construye dicha historia; es la historia del proceso narrativo que nos muestra que la manera de captar la realidad es un proceso subjetivo, como por ende debe ser la manera en que los lectores captamos las palabras en un texto... /... paradójicamente, la persecución de la realidad usando los mecanismos del lenguaje tiende a producir un caudal ilimitado y heterogéneo de lenguaje... /... [La] intención básica [de Galdós] de convertir las dificultades que presenta esta relación en una fuente de invención novelística le lleva a un cuestionamiento del realismo ingenuo, liberando su imaginación y permitiéndole alcanzar los niveles creativos que alcanzó. A pesar de, o quizás a causa de las características del realismo, Galdós toma pasos importantes e innovadores hacia una ficción auto-consciente, hacia la rescisión de la mimesis como modo consciente y aceptado de narración.

Es como si el joven Galdós intuyese, siguiendo, así, la senda trazada por Cervantes, que las técnicas realistas deben ser *dinámicas* y no deben poner objeción ninguna a disolverse, desarrollarse y transformarse, cuando sea necesario, para la exposición de los fundamentos últimos de lo real, como sucede con la Segunda Parte del *Quijote*, con respecto de la Primera Parte de la obra cervantina, si consideramos las dos partes de *Don Quijote* como una sola entidad. Y todo ello –al contrario de lo que el folletín o la novela burguesa al uso hacían, que alejaban al lector de lo real, creando ilusiones idealizadas de realidad novelada– Galdós lo consigue recurriendo a una escritura de matriz simbolista o fantástica, en ocasiones, y, por supuesto, a recursos *metaficcionales*, como hizo Cervantes, pero sin perder nunca de vista la naturaleza histórica y material (presente) de lo real mismo.

O, dicho de otro modo, tal y como lo formula Julio Rodríguez Puértolas (2000: 319) en una de sus numerosas contribuciones al estudio de Galdós y del realismo español del siglo XIX: si está claro que el Realismo hunde sus raíces en el Romanticismo, no es menos cierto (afirma, citando a Soutchkov) que, así como el Romanticismo da preeminencia al Yo como columna vertebral del hecho artístico y único mundo poetizable, el Realismo considera el mundo en su totalidad, como un sistema de interrelaciones en los que el Yo es uno más de esos elementos y resultado del conjunto de condicionamientos establecidos en él.

Por tanto, una novela moderna, desde Cervantes, no puede desprenderse de la «forma social e histórica» concreta en que se da. Y eso es así no solo para Marcelino Méndez Pelayo o Clarín, dos críticos de signos ideológicos diametralmente opuestos, a los que se remite (Rodríguez Puértolas, 2000: 320), sino para una buena parte de la crítica literaria del siglo veinte (ya se materialista o estructuralista, añadimos nosotros).

Y, si la *realidad* de la que se nutre la novela realista –de modo explícito (Stendhal) o implícito (Flaubert) – es esencialmente *histórica* en el pleno sentido del término, la novela misma, como todo producto humano, es reflejo de la historia, pero no un reflejo mecánico, sino *mediado* y rectificado por los valores estéticos e ideológicos del productor del reflejo, de aquel que pone el espejo frente al camino –el *autor*, tal como lo conocemos en nuestra tradición–, que selecciona tanto lo que va a ser reflejado como lo que no va a ser reflejado, a partir de sus opciones de clase e ideológicas, como señalan críticos tan solventes como Macheray (Rodríguez Puértolas, 2000: 322).

Lo interesante de determinar, de cualquier modo, es cómo se lleva a cabo ese proceso de trasposición, es decir, a partir de qué mediaciones ideológicas, orgánicas, en términos Lukácsianos: ya sean profesionales, estéticas, religiosas, nacionales o políticas; y de clase, lo hace. Y si la representación *subjetiva* de la realidad *objetiva* que se novela se hace a partir de la elección de actantes típicos de esa realidad, considerada esta en sus aspectos típicos, también; implicando dialéctica y estéticamente la individualidad de los sujetos con la materialidad social e histórica en que se desenvuelven (Engels / Lukács); o si, por el contrario, se eligen actantes *excepcionales* en situaciones *excepcionales*, aparentemente *deshistorizados* o desmaterializados, y por qué se opta por uno u otro camino (Rodríguez Puértolas, 2000: 323).

Para Rodríguez Puértolas (2000: 324):

... se trata, en fin, del descubrimiento de la dicotomía deshumanizadora y alienante entre esencia y existencia. Vida, acción,

aventura, expresión de la propia individualidad, dificultadas, cuando no imposibilitadas de ejercerse libremente en el marco de la novela burguesa...

Un tipo de novela, dominante en el siglo XIX, tipo Dickensiana, en los términos de crítica materialista, no es estrictamente realista, pues hurta la complejidad de lo real, en la que mundo interior y mundo exterior, material e histórico, esencia y existencia, se imbrican y se explican mutuamente.

Y eso es justamente a lo que Galdós aspira, desde muy temprano, y lo que termina alcanzando, como Clarín en su tiempo, o Cervantes, en el suyo (y esa es la raíz de su radical *cervantinismo*, por así decirlo). La novela burguesa es, al contrario que el proyecto realista crítico, un producto idealista, costumbrista y plano, pues cercena uno de los pilares sobre los que se sustenta la novela moderna, la existencia en el mundo material e histórico de los seres (idea que articula el famoso discurso del propio Galdós ante la Real Academia, en febrero de 1897):

Nada de lo cual puede hacerse, desde luego, sin romper de algún modo los esquemas del realismo decimonónico, esto es, del realismo burgués convencional establecido, fijado y ordenado por la propia manipulación de los conocidos espejos. Sin romper, en fin, la *forma* de esa novela. ¿Será preciso recordar que ello supone la ruptura del realismo burgués, por medio, por ejemplo, de los sueños, la imaginación, la fantasía, el juego entre verdad (¿qué verdad?) y mentira (¿qué mentira?), y en otro orden, por medio del monólogo interior de la corriente de la conciencia? ¿Será preciso recordar otra vez .../... *Fortunata y Jacinta* o *Misericordia* o *El caballero encantado*? (Rodríguez Puértolas, 2000: 326)

Al final, es el sujeto imaginado (personaje/actante) el crisol dialéctico en el que esencia y existencia, el adentro y el afuera se combinan y se funden (Cervantes, al principio, y Cervantes, al final).

Y eso es lo que ya se intuye en este temprano ejercicio de relato/ensayo anovelado (Rivas, 2009) que es “La novela en el tranvía”, publicado en *La ilustración de Madrid*, entre el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871, justo el año de la inauguración de la primera línea de tranvías madrileños, que atravesaba el barrio de Salamanca; y del cual, el tantas veces citado, J. F. Montesinos (1973: 117) ya nos dice que es de «curiosa factura.../... en el

campo de la ficción libre» y en el que el protagonista/narrador nos introduce en la supuesta historia del supuesto asesinato de una supuesta condesa que engaña supuestamente a su marido y a la que un supuesto brutal mayordomo ha supuestamente chantajeado. Y toda esta serie de suposiciones comienzan con un personaje secundario, un desconocido pasajero que inicia el relato de una historia que no concluye, pues se baja del tranvía sin hacerlo; a lo que siguen una serie de situaciones rocambolescas, como la casual lectura de un fragmento de una hoja de periódico, una casual conversación entre otros dos pasajeros que suben al coche, o la imaginación ensoñadora del propio narrador, ensartador/testigo de todo ello.

En medio de todo lo cual, de tantas azarosa vicisitudes y suposiciones, no importa ya si la historia es ficción o realidad; en realidad, si tenemos en cuenta que todo esto no es más que literatura, es solo ficción. Por lo que, al final, si añadimos a esto los comentarios del pasajero/narrador/ensartador acerca de los problemas del acto mismo de la lectura y de la interpretación de las historias, no tenemos otro remedio que considerar “La novela en el tranvía” como un auténtico ejercicio de metaficción; de ahí su carácter de verdadero ensayo literario. Lo importante, así, pues, en este relato fundacional, no es la historia en cuanto tal, sino la forma en la que se va narrando, los diversos modos de abordar su construcción a lo largo del mismo.

Tal como señala Wang Yuqi (2013), al analizar lo fantástico en el realismo galdosiano, Benito Pérez Galdós, no solo en las novelas y en el teatro, sino también en los cuentos, fusiona estrategias realistas y no realistas, tanto en el diseño del espacio/tiempo narrativo, como de las estrategias narrativas usadas, especialmente la forma autobiográfica, las ensoñaciones, los seres fantásticos, etc. Pues, «aunque no todos sus relatos contienen elementos fantásticos, a algunos podemos darles la definición de *cuentos fantásticos* sin vacilación...» (Wang, 2013: 2).

Desde un punto de vista de construcción del nuestro, “La novela en el tranvía”, es verdad, como señala Anna Füller (2006), que, aunque en la narración marco no existe ninguna acción importante por sí misma y solamente sirve para enmarcar la historia secundaria, «esta es muy dependiente de aquella. Es decir: la historia intercalada necesita los sucesos del marco –las personas que entran en y bajan del coche, el paquete de libros que hay en el suelo, la inglesa que se queja etc. – para que el narrador-protagonista pueda unir todas las pequeñas partes a una historia lógica, coherente y continua» (Füller, 2006: 14). Esto es, el marco reflexivo: la novela está en la realidad/tranvía, si sabemos

observarla; se amplía notoria y definitivamente con las peripecias narrativas intercaladas, para cerrar de modo taxativo y definitivo la tesis sostenida en este que hemos dado en llamar *ensayo anovelado*, siguiendo a Ascensión Rivas, que, finalmente, quedaría así: la novela está en la realidad/tranvía, si sabemos observarla, pero también si sabemos reelaborarla estética e imaginativamente. Y esta convicción del joven Galdós permanecerá, estará presente y se desarrollará a lo largo de toda su obra.

Pero pasemos a analizar detenidamente el relato en sí; ¿qué es lo que presupone desde el punto de vista de una lectura crítica?

Veamos. En primer lugar, algo esencial para el autor del relato, el joven Galdós, es que la *casualidad*, el *azar*, la *intriga* y la *expectación* creada y estimulada por la *curiosidad*, son el origen universal del relato literario, y que la *ironía* es la tonalidad dominante en el relato moderno europeo, desde el *Lazarillo* y Cervantes. Y, en segundo lugar, que la *ficción dentro de la ficción* (la lectura del trozo de folletín o el tratamiento del personaje de Mudarra) es uno de los mecanismos fundamentales de validación de lo real/ficticio en ese mismo relato moderno europeo, desde Cervantes:

Mas era imposible que la dama continuara haciendo desesperados esfuerzos para mantener su serenidad, sabiendo que Rafael había bebido el veneno. ¡Trágica y espeluznante escena! -pensaba, yo, más convencido cada vez de la realidad de aquel suceso- ¡y luego dirán que estas cosas sólo se ven en las novelas! [AL PRINCIPIO DE LA SECUENCIA VI]

Elementos que, junto con la *verosimilización* física y empírica de lo ideal/fantástico; por ejemplo...:

Lector yo de muchas y muy malas novelas, di aquel giro a la que insensiblemente iba desarrollándose en mi imaginación por las palabras de mi amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido [AL FINAL DE LA SECUENCIA III].

O también:

A medida que era más intenso aquel estado letargoso, se me figuraba que iban desapareciendo las casas, las calles, Madrid entero [AL PRINCIPIO DE LA SECUENCIA IV].

Y:

A tal extremo había llegado mi obcecación, que concluí por penetrarme de aquel suceso mitad soñado, mitad leído, y lo creí como ahora creo que es pluma esto con que escribo... /... como si todo ello no fuera elaboración enfermiza de mi propia fantasía, impresionada por sucesivas visiones y diálogos... /... El recuerdo más vivo que conservo de tan curioso lance, fue el de haber despertado del profundo letargo en que caí, verdadera borrachera moral, producida, no sé por qué, por uno de los pasajeros fenómenos de enajenación que la ciencia estudia con gran cuidado como precursores de la locura definitiva [SECUENCIA VII].

Se constituyen en fundamentos narrativos de la novela realista crítica.

Hay, como se ve y como ya hemos señalado, un aspecto de la narración especialmente tratado y desarrollado en este pequeño *ensayo anovelado*, los diversos estatus del narrador: uno, el narrador testigo (Cascajares); otro, el narrador autobiográfico (la asociación del viajero con el Mudarra del folletín); y, por último, el narrador omnisciente (en la historia soñada):

... la vi sentada junto a un velador, la mano en la mejilla, triste y meditabunda como una estatua de la melancolía. A sus pies estaba acurrucado un perrillo, que me pareció tan triste como su interesante ama... [SECUENCIA IV].

Pero donde, realmente, se concentra el concepto de la novela del joven Galdós es justamente en el fragmento, que a continuación reproducimos, de este auténtico relato/ensayo; está al inicio de la Secuencia II.

Este es el fragmento nuclear, desde nuestro punto de vista, porque en él se resume la poética novelística de Galdós, ya plenamente asumida y reflexionada desde ese momento:

Pero al fin dejé de pensar en lo que tan poco me interesaba, y recorriendo con la vista el interior del coche, examiné uno por uno a mis compañeros de viaje. ¡Cuán distintas caras y cuán diversas expresiones! Unos parecen no inquietarse ni lo más mínimo de los que van a su lado; otros pasan revista al corrillo con impertinente curiosidad; unos están alegres, otros tristes, aquél bostezo, el de más allá ríe, y a pesar de la brevedad del trayecto, no hay uno que no desee terminarlo pronto. Pues entre los

mil fastidios de la existencia, ninguno aventaja al que consiste en estar una docena de personas mirándose las caras sin decirse palabra, y contándose recíprocamente sus arrugas, sus lunares, y este o el otro accidente observado en el rostro o en la ropa.

Es singular este breve conocimiento con personas que no hemos visto y que probablemente no volveremos a ver. Al entrar, ya encontramos a alguien; otros vienen después que estamos allí; unos se marchan, quedándonos nosotros, y por último también nos vamos. Imitación es esto de la vida humana, en que el nacer y el morir son como las entradas y salidas a que me refiero, pues van renovando sin cesar en generaciones de viajeros el pequeño mundo que allí dentro vive. Entran, salen; nacen, mueren... ¡Cuántos han pasado por aquí antes que nosotros! ¡Cuántos vendrán después!

Y para que la semejanza sea más completa, también hay un mundo chico de pasiones en miniatura dentro de aquel cajón. Muchos van allí que se nos antojan excelentes personas, y nos agrada su aspecto y hasta les vemos salir con disgusto. Otros, por el contrario, nos revientan desde que les echamos la vista encima: les aborrecemos durante diez minutos; examinamos con cierto rencor sus caracteres frenológicos y sentimos verdadero gozo al verles salir. Y en tanto sigue corriendo el vehículo, remedo de la vida humana; siempre recibiendo y soltando, uniforme, incansable, majestuoso, insensible a lo que pasa en su interior; sin que le conmuevan ni poco ni mucho las mal sofocadas pasioncillas de que es mudo teatro: siempre corriendo, corriendo sobre las dos interminables paralelas de hierro, largas y resbaladizas como los siglos (SECUENCIA II).

Lo primero que habría que destacar de este fragmento crucial es, precisamente, su estructura típicamente argumentativa y ensayística, así como su directa vinculación con el título mismo del relato, “La novela en el tranvía”, que, como no se le habrá escapado al lector, posee una doble lectura clarísima, pues hay una *novela*, en efecto, que se encuentra, se gesta y se desarrolla en un tranvía, a lo largo de su trayecto, la del supuesto asesinato de la condesa; pero hay otra lectura subyacente aún más interesante, que constituye, justamente, la tesis de partida de este fragmento del relato que nos da la clave de su interpretación: el tranvía es neta imagen de la vida, y levantar la vista y observar el

tranvía, es decir, la vida, es obligación del *novelista* y el objetivo central de la *novela*. Y la vida, la realidad (en el tranvía) y sus habitantes, poseen múltiples ángulos y manifestaciones, *esenciales* y *existenciales*, en ocasiones, chocantes y de naturaleza muy diversa; sus rasgos, a veces, son explicables, pero, otras, son sencillamente *inexplicables* (*frenológicos*, se dice) y todos, no obstante, deben ser novelados, todos tienen cabida en una *novela* que pretenda ser imagen del tranvía, o, lo que es lo mismo, de la vida. Y ninguno debe ser despreciado o arrumbado: normalmente el *afuera*, las condiciones materiales, sociales, políticas e históricas, tal como hace la novela burguesa tradicional, centrándose en un adentro, descontextualizado, desmaterializado, ideal y sin anclaje real e histórico. Comparemos, si no, la España rural novelada en *Doña Perfecta* y en *Pepita Jiménez*. Nada tienen que ver.

La realidad completa, la de dentro y la de fuera, y el tiempo presente, en su compleja totalidad, como materias novelables, era, así, una idea que, tal como se puede apreciar, tras la atenta lectura de este relato, ya estaba en el joven Galdós, años antes de que lo estableciese de modo explícito su discurso en la Academia.

Por último, hay algo que resulta esencial para entender el concepto que de la novela maneja Galdós, en el umbral mismo de su trayectoria, y que explica definitivamente su posición ante la escritura.

Hacia el final del relato, el narrador –protagonista a su modo– afirma: «... ha sido preciso que transcurran meses para que las sombras vuelvan al ignorado sitio de donde surgieron volviéndome loco, y torne la realidad a dominar en mi cabeza» [FINAL DE LA SECUENCIA VII].

Y esto porque, como ya sabíamos: «... lector yo de muchas y muy malas novelas, di aquel giro a la que insensiblemente iba desarrollándose en mi imaginación por las palabras de mi amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido...» [FINAL DE LA SECUENCIA III].

Vale decir que, para él, ficción no es realidad. Y, de rechazo, que tampoco debe serlo para nosotros, pues confundir ambos niveles solo puede llevarnos a lamentables malentendidos y confusiones (Cervantes, al principio; Cervantes, al final).

De ahí los territorios tan estrictamente delimitados y separados –a lo largo de todo el relato–, de, por una parte, el narrador/ficción y, por otra, del lector/realidad. Y entender esto, aparentemente tan obvio (que no lo es), resulta imprescindible para terminar de comprender el concepto de la novela que

Galdós va concibiendo desde época muy temprana. Que la novela es un constructo artístico —artificial e ideológico— y que la estrategia *realista* de novelar, por tanto, no consiste en la pretensión de reproducción *real*, mecánica y positiva de la realidad; sino, como señala en su discurso de entrada a la Academia y en sus obras mayores —que lo dejan, en la práctica, notorio y diáfano—, el Realismo consiste en la reproducción estética, poética y literaria —con todos los protocolos propios de la literatura— de lo real/material histórico; a partir, eso sí, de la *verosimilización* estricta de los materiales narrativos usados —también la imaginación fantástica— y del *tratamiento irónico* de los mismos. Y es en este sentido en el que la poética novelística de Galdós es propiamente cervantina y distinta de la novela burguesa, idealista y acrítica, aunque de apariencia realista, que domina la mayor parte del siglo XIX, sea siguiendo la veta Dickensiana, en Europa, o Perediana (de José María Pereda) y Valeriana (de Juan Valera), en España.

En la «larga marcha hacia la novela» en España, que Joan Oleza (1998: 410) sintetiza y describe:

... los contemporáneos se habituaron a hablar, a partir de 1870, de un *Renacimiento* de la novela española, que enlazaba con el brillante momento fundacional, en el Siglo de Oro, y dejaba tras de sí una larga edad oscura.../ ... ese prolongado naufragio del género en el país que lo vio nacer a la modernidad [se dio] precisamente por la frustración del proceso de la modernidad en España y por el consiguiente fracaso del proyecto histórico que la burguesía productiva encarnaba...

En esa lenta y tardía recuperación de la senda cervantina, debida, sobre todo, como se ha dicho, al fracaso de la modernidad en nuestro país, Galdós, fue, sin duda, uno de los hitos señeros e indiscutibles.

## Bibliografía

- Füller, M.A. A. (2006): Interpretación de “La novela en el tranvía” de Benito Pérez Galdós. Múnich: GRIN Verlag, 1-16: <https://www.grin.com/document/84445>. (01-06-2020).
- García Osuna, A. J. (2011): «Novela en el tranvía: Galdós y la problematización del esquema discursivo del XIX». En: Yolanda Arencibia, Rosa María Quintana (ed.), Noveno Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 288-293.

- Montesinos, J. F. (1973): «Galdós en busca de la novela». En: Douglas M. Rogers (ed.), Benito Pérez Galdós, El escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Montesinos, J. F. (1982): «Galdós en busca de la novela». En: Francisco Rico, Historia y crítica de la literatura española. Vol. 5, Tomo 1. Barcelona: Crítica, 482-485.
- Oleza, Joan (1998): «La génesis del realismo y la novela de tesis». En: L. Romero Tobar (ed.), «El siglo XIX, II». En: V. García de la Concha (ed.), Historia de la literatura española. Madrid: Espasa Calpe, 410-435.
- Rivas Hernández, A. (2009): El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós. Salamanca: Universidad de Salamanca, 133-145.
- Rodríguez Puértolas, J. (2000): «Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego». Príncipe de Viana. Anejo, no. 18, año LVI, 318-329.
- Ruiz Baños, S. (1993): «El sistema de contrastes como rasgo de modernidad en Galdós: sublimación y esperpento en Ángel Guerra». En: Jesús Bombín Quintana (ed.), Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 521-529.
- Sánchez Fernández, A., Padilla Mangas, A. M. (1993): «Acercamiento a la narrativa corta de Benito Pérez Galdós: La novela en el tranvía». En: Jesús Bombín Quintana (ed.), Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 823-833.
- Wang, Y. (2013): Lo fantástico en el realismo de los cuentos de Galdós, Máster Universitario en Literatura Española. Universidad Complutense Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española). Tutora: Prof<sup>a</sup> Ángela Ena Bordonada, 1-54.

## **“La novela en el tranvía”: the origins of Galdós’ dynamic, critical and cervantine realism**

**Keywords:** Galdós, novel, realism, fantasy, symbolism

Starting from the analysis of the short story “La novela en el tranvía”, a reflection is proposed – not so much from the point of view of academic criticism, but, rather, from the point of view of the novelist (author) who lays claim to the Galdosian project in order to novelize the historical present as their own – around an observation that is rarely taken into account or has been undervalued. This is the observation that in Galdós’s narrative work, the tools and narrative approaches did not always fit the reductive model of the realist bourgeois novel of the 19th century, which modernist contemporaries, the Generation of 98 and later authors like Juan Benet in the 1970s, wanted to see or make us believe. This observation holds not only for Galdós’ late work such as *El caballero encantado*, but also to earlier novels such as *El amigo manso* or, from his earliest works such as the short story “La novela en el tranvía”. In fact Galdós very early incorporated non-realistic, fantastic or symbolic features into his writing.

## **Roman v tramvaju: začetki Galdósovega dinamičnega, kritiškega in Cervantesovega realizma**

**Ključne besede:** Galdós, realizem, kratke zgodbe, fantazija, simbolizem

Po bežni analizi kratke zgodbe *La novela en el tranvía* (*Roman v tramvaju*) članek ponuja razmislek – ne gre toliko za stališče akademske kritike, temveč bolj za stališče romanopisca (avtorja) – o argumentih v prid Galdósovega načrta, da v romanih zgodovinsko sedanost prikaže kot lastno. Gre za dejstvo, ki ga malokrat upoštevamo ali je sploh zanemarjeno, in sicer da se v Galdósovem pripovednem delu narativna orodja in pristopi niso vedno prilagajali omejevalnemu modelu meščanskega realističnega romana 19. stoletja, kot so želeli videti ali v kar so nas prepričevali modernistični sodobniki, predstavniki Generacije 98 in pozneje avtorji v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kot je bil Juan Benet. In ne gre samo za njegovo zadnje obdobje iz časa romana *El caballero encantado* (*Začarani vitezi*), temveč že za prejšnje romane, kot je *El amigo Manso* (*Prijatelj Manso*), ali dela na samem začetku, kot je ta kratka zgodba. Dejstvo je, da Galdós svoje ustvarjanje že zelo zgodaj odpira nerealističnim, se pravi fantastičnim in simboličnim elementom.

## Matías Escalera Cordero

Matías Escalera Cordero es profesor titular de Lengua Castellana y Literatura (Consejería de Educación de la CAM: DAT-Este, Alcalá de Henares, Madrid, España). Es autor de las novelas *Un mar invisible* (2009), *El tiempo cifrado* (2014), los relatos *Historias de este mundo* (2011), los poemarios *Grito y realidad* (2008), *Pero no islas* (2009), *Versos de invierno: para un verano sin fin* (2014); *Del amor: de los amos y del poder: de los esclavos* (2016), *Poemas del tiempo y del delirio/Poems of Time and Delirium* (2019) y *Recortes de un corazón herido: por la esperanza* (2019), la obra de teatro *El refugio* (2009) y el ensayo *Memorias de un profesor malhablado* (2013). En su vertiente crítica, ha publicado más de una veintena de artículos especializados, además de su participación en los libros *La (re)conquista de la realidad* (2007), del que fue coordinador, y *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio* (2009). Fue Secretario, y actualmente asesor internacional, de la revista de filología *Verba Hispanica*, de la Universidad de Ljubljana, en la que fue profesor.

|                     |                                                                        |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------|
| Dirección:          | Calle José Chacón, 3. 5ºC<br>28805-Alcalá de Henares, Madrid<br>España |
| Correo electrónico: | matiasescalera@hotmail.com                                             |