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: Aquel
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: 16.07.2025

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

AQUEL

EDICIÓN Y RESUMEN

Aquel se imprimió en las páginas 266-274 del segundo tomo de *Los españoles de ogaño*, colección de cuadros costumbristas, editado, como el primero, en 1872 por Victoriano Suárez[1]. En el prólogo, esta colección se presenta como la continuación directa de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843):

> [el lector encontrará en este libro] los infinitos tipos que en este último tercio del siglo XIX pululan por España y que estaban deseando verse reunidos en un par de tomos, como hace algunos años se vieron *Los españoles pintados por sí mismos*, obra que con más propiedad debe llamarse hoy *Los españoles de antaño*. Todos los tipos que no pudieron incluirse en esta última obra, ocupan un señalado lugar en la presente, de modo que sin pensarlo los autores de *Los españoles de ogaño* no han hecho otra cosa que escribir una segunda parte de *Los españoles pintados por sí mismos*[2].

A lo largo de los dos tomos se recogen 86 tipos, 10 de ellos femeninos, por lo general relativos a profesiones u oficios (el sastre, el mozo de café), estatutos sociales (el pobre vergonzante, el señorito, el solterón), comportamientos externos (el matón, el amigo íntimo, el viejo verde), algunos gentilicios (el inglés, el catalán), pero todos sin excepción designan directamente en el título el tipo al que se refieren en el texto, todos menos *Aquel*: aunque, según leemos al final del artículo, podría haberse titulado *El Vago*, Galdós es el único autor[3] que prefiere designar su colaboración con un término pertene-

---

1 Posteriormente ha sido recogido por Correa Calderón (1951, II: 535-539) y por Izquierdo Dorta (1994: 187-194).

2 *Los españoles de ogaño*, tomo I, "Prólogo" (1872: 5-6).

3 Recordemos que en la colección figuran colaboradores como los siguientes: Alcalde Valladares, Sepúlveda, Frontaura, Augusto Ferrán, Eduardo de Palacio, Lustonó, Moreno Godino, entre otros. Algunos, como los dos primeros, publican en los dos tomos.

ciente al plano literario del texto en lugar de con el vocablo que lo identifique con el universo social: *aquel* es la denominación que recibe *El Vago* en la trama textual y no en la vida real. El título parece sugerir ya un cierto nivel de elaboración literaria: la posible intriga sobre la identidad de tal tipo[4], intriga que se confirmará durante la lectura y que alude al especial estatuto de este texto en el conjunto de nuestra investigación. Pero veamos primero de qué se trata.

La anécdota argumental es bastante sencilla: presente de forma obsesiva en nuestra existencia, ya que lo encontramos en cualquier manifestación social de nuestra vida, *aquel* (cursivas en el texto) es un ente tan misterioso como inquietante. El texto nos lo prueba, en un primer tiempo, describiendo, con seis ejemplos, lugares o actos donde aparece de forma inevitable: un entierro, un baile de máscaras, un desfile militar, un mitin político, una detención policial y una boda (además nos menciona otros tres: el café, una función teatral y un viaje en coche); e insiste sobre lo mismo en un segundo tiempo, haciéndonos seguir a ese particular ente por Madrid y sus alrededores inmediatos. Asistimos con *aquel* al cambio de guardia de palacio, entramos en un café, vamos a un entierro, callejeamos por la Puerta del Sol, vemos un bautizo, escuchamos los debates parlamentarios, una interpretación musical por un ciego, nos acercamos al zoo, acudimos a un accidente de circulación, a la recuperación de un ahogado en el estanque del Retiro, presenciamos la elevación de un globo, siempre con la inútil esperanza de descubrir su identidad: *aquel* termina desapareciendo en un anónimo edificio que puede ser su casa, sin dejar rastro que permita adivinar quién es realmente.

SOBRE LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO

Por su situación dentro de una obra dedicada a artículos costumbristas, *Aquel* debería aparecer como un componente más del conjunto, pero ya hemos aludido a las libertades de nuestro autor con esta modalidad literaria y el mismo título, rompiendo con la uniformidad del resto de la colección, alienta nuestra desconfianza. En realidad, las cosas son bastante más matizadas, razón por la cual tratamos aquí

---

[4] Chamberlin (1961: 62): "It is the only one presented in the form of a riddle. Unlike the other sketches, where the *tipo* is usually defined quite early in the presentation, often in the opening paragraph, Galdós' *tipo* remains unidentified until the very last word of the sketch".

este trabajo: *Aquel* contiene, al menos a primera vista, una serie de rasgos ficcionales que, si bien no lo integran sin más en el marco del cuento literario, lo sitúan por lo menos en sus próximos aledaños y vuelven muy estimulante la tarea de analizar sus posibles relaciones con el objeto de nuestra investigación, tarea a la que dedicamos las líneas siguientes, sometiendo el texto a las mismas coordenadas analíticas que los anteriores y siguientes de nuestro estudio.

Aquel se abre con un introducción de tres páginas, relativamente larga para un total de ocho, de tal manera que casi constituye una primera parte. En esa introducción se nos presenta una serie de ejemplos de ocasiones en que inevitablemente nos encontramos con *aquel*. Como hemos dicho, se trata sólo de *ejemplos* puestos por el narrador (utiliza esa misma palabra), ejemplos en los cuales podemos imaginarnos que no se trata siempre del mismo individuo sino de la suma de los desconocidos que hallamos en esas u otras ocasiones. La introducción se cierra resumiendo lo anterior y afirmando la omnipresencia de *aquel*, la dificultad de conocerlo y la multitud de pareceres, casi tantos como personas, sobre su identidad. Estructuralmente es decisivo que la reflexión se sitúe en este preciso lugar, por razones que explicaremos en seguida.

Viene a continuación la que llamaremos segunda parte, el seguimiento de *aquel* por el narrador (y nosotros con él) a través de Madrid, emitiendo dicho narrador la certeza de la profesión o de la identidad de *aquel* y modificándola sistemáticamente con el siguiente paso del desconocido: primero lo toma por un cesante, después por un inspector de muertos, luego por vigilante de nacimientos, etc., hasta perderlo finalmente de vista. El narrador concluye con la imposibilidad de conocer a *aquel*, pero al mismo tiempo advierte que el texto debería haberse titulado *El Vago*. Retomemos ahora algunos elementos del discurso textual que nos ayuden a comprender mejor la entidad de estas páginas y a evitar que *Aquel* sea para nosotros lo que *aquel* parece ser para el narrador.

A primera vista, el texto carece de real intriga: en efecto, toda la parte anterior al comienzo del seguimiento (de la acción) nos dice que el ente es irreconocible, que no se puede saber quién es, que todo el mundo tiene opiniones distintas al respecto. En dos momentos particularmente estratégicos se nos afirma explícitamente dicha imposibilidad: en las primeras frases del texto leemos: "¿Quién es *aquel*? ¡Enigma indescifrable! Tengo para mí que todos los seres de la creación ignoran quién es *aquel*". A continuación nos muestra la dificultad de identificar al desconocido en función del lugar hacia el que se dirija: "Por ejemplo, si entra en una oficina, sabremos que es

empleado; si se cuela en la Universidad, tendremos la certidumbre de que es estudiante; si penetra en la Iglesia, no hay remedio sino que es secretario de alguna archicofradía; si se mete en la bolsa, tate que es hombre de negocios [...]". Como *aquel* cambia continuamente de sitio, van cayendo una a una todas las hipótesis para dar lugar a otra nueva. Repitiéndose una y otra vez los errores del narrador, crece el misterio en torno al desconocido. después de presentar los ejemplos antes citados, prueba de la ubicuidad del ente, precisa que "nadie sabe cómo se llama, ni quién es, ni qué hace, ni de qué vive". Por fin, de la multiplicidad de opiniones en torno a él, concluye, cerrando la introducción: "De lo cual se deduce que nuestro hombre es todo el mundo". Por consiguiente, se *podría* afirmar que no hay intriga, pues se nos ha dicho y repetido antes que no existe posibilidad de resolver el misterio. El último párrafo del relato no viene más que a insistir en lo dicho:

> ¿Y estamos condenados a no saber nunca quién es *aquel*, quién es el hombre que encontramos en todas partes por la mañana y por la noche, sombra de nuestro cuerpo, especie de sempiterno acreedor que está reclamando sin cesar una deuda inmortal? Sí. *Aquel* ha sido, es y continuará siendo, indescifrable (pág. 274).

Sin embargo, a pesar de todas esas prevenciones, el narrador se decide a realizar «una indagación concienzuda» y a seguir, como un auténtico detective («como soga tras el caldero»), al desconocido por las calles de Madrid. El seguimiento será tan concienzudo que cuesta creer que lo haya hecho sólo para probarnos la imposibilidad de identificar al desconocido: suponemos que alguna esperanza tiene el narrador para realizar su investigación con tanta insistencia.

En efecto, tenemos a continuación una búsqueda plena de peripecias, cada una llevando a una identificación posible que se desvanece en la peripecia o acto siguiente del desconocido: ni cesante ni cata-muertos ni periodista ni filósofo ni zoólogo ni astrónomo. La última esperanza, seguirlo hasta su casa y ver si hay alguna placa o algo que dé una pista definitiva, también se desvanece y, al desaparecer el desconocido, se borran tras él sus huellas. En definitiva, sí parece haber intriga, un suspense que capta enseguida al lector, y le incita a descubrir la persona del desconocido olvidando todas las advertencias iniciales del narrador, el cual nos cuenta la historia después de haber realizado él mismo el seguimiento anterior y nos ha advertido del resultado.

Se impone ahora una reflexión sobre el evanescente desconocido. Por una parte, *aquel*, siendo perseguido por el narrador (al referirse a él lo llama *persona* y *personaje*) se convierte en alguien individualizado, diferenciable del resto de la creación e incluso se nos da de él una breve descripción: "Es un hombre de mediana estatura, de mediana edad, de mediana decencia: todo mediano. Anda solo; no pasa junto a otra persona sin mirarla bien y por su parte parece cuidarse poco de que le miren bien o mal". Realiza una amplia serie de gestos (caminar, pagar un café, tomar nota, ayudar a otros, consultar un reloj, etc.) que igualmente contribuyen a individualizarlo como personaje y a familiarizarnos con él (e incluso, según la sensibilidad del lector, a encariñarse con el personaje por su amabilidad o a rechazarlo por su impertinencia). En este sentido, no dar otro nombre que *aquel* al personaje, se justifica simplemente porque lo ignoramos y también contribuye a diferenciarlo de los demás (gramaticalmente de *éste* y de *ése*, de sus femeninos y de sus plurales; y no olvidemos la vieja función del pronombre: reemplazar al nombre) y a señalar su posición distante respecto al narrador, que nunca parece estar a su lado.

Por otra parte, obsérvese que en la conclusión final antes citada, el narrador deja el caso particular del "individuo" que seguíamos y hemos perdido de vista, y vuelve a la generalidad ("el hombre que encontramos en todas partes por la mañana y por la noche"), a *aquel* considerado como ente más abstracto y global, suma y resumen de la multiplicidad de desconocidos que cruzamos diariamente en la calle y que somos también para ellos. Nos encontramos, pues, en este plano, con una perspectiva distinta y sugerida previamente en el texto: se nos invita a admitir la imposibilidad ontológica de que *aquel* pueda ser identificado. El motivo resulta ahora evidente: desde el momento en que *aquel* dejara de ser desconocido, dejaría de ser *aquel*, cesaría de existir como tal. Pasaría a formar parte de los seres conocidos, familiares, con los rasgos (el nombre en primer lugar) que nos permiten distinguirlos del resto y también formar serie con él: uno más entre los demás.

Pero aquí, nos viene a decir el narrador, ese individuo no nos interesa como tal sino, estrictamente, como representante de una categoría, como *tipo* representativo: en cuanto se individualice dejará de funcionar como tal tipo. No es extraño que se nos desvanezca tras los muros de una casa: el escenario privilegiado del tipo es la calle, lo exterior, la esfera pública, mucho más que lo privado (aunque sin

excluirlo), lo personal, lo íntimo y familiar[5]. Habíamos visto en *La mujer del filósofo* que el ámbito del hogar facilitaba la manifestación de doña Cruz como individuo y resaltaba más la negatividad de su marido al ignorar las potencialidades de ese medio y actuar en él casi como un desconocido, como un tipo, para su mujer. No es extraño que *La mujer del filósofo* pueda considerarse sin mayor dificultad como cuento literario, lo que no es el caso de *Aquel.*

Siendo *aquel* una clase general, no puede reducirse a un sólo personaje. En concreto, nuestro desconocido está condenado a ser visto desde fuera, nunca podremos conocer su interior, su personalidad, su trayectoria vital. Además, este ente parece interesar fundamentalmente en cuanto selección y acentuación de una serie de rasgos o de comportamientos existentes en el mundo aludido en el texto. Pero si esto es así, nos acercamos a lo que en ciencias humanas se llama un *tipo ideal*, caracterizado por esa selección y acentuación de rasgos para dar una imagen precisa de una idea, de un comportamiento en nuestro caso[6]. En otros términos, estamos hablando de un concepto y no de un personaje, el cual es el protagonista normal del espacio ficcional. El mismo narrador, finalizando la introducción, se refiere a *aquel* como "un hombre que siempre estamos viendo y nunca conocemos, el tipo de los tipos", sin acceso a la categoría de personaje concreto. Comparte así con el tipo costumbrista el hecho de que le sobra carácter genérico y le falta entidad individual para constituirse en personaje. En rigor, no tiene cabida en el universo de la ficción narrativa, ya que éste se compone, normalmente, de personajes concretos y no de categorías abstractas, cuyo ámbito propio sería el del ensayo, el del tratado filosófico o el de la teoría científica.

Pero aún tenemos que hablar de alguien no menos esencial en el relato de ficción, el narrador («el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos», según Bal[7]). Aquí no se trata de un mero

---

5 La identidad del tipo se encuentra esencialmente en su articulación cotidiana con los demás. Pongamos como ejemplo la misma colección donde aparece *Aquel*: la inmensa mayoría de los tipos presentes en los dos volúmenes de la publicación se refieren a profesiones (pianista, fotógrafo, vendedor, abogado, librero, tabernero) o a comportamientos (la parroquiana de café, el matón, el señorito de pueblo, el viejo verde) que interesan sobretodo en su faceta externa, tanto por la relación que implican con la colectividad como por el escenario, fundamentalmente público, en el que se les observa.

6 Ver Loubet del Bayle (1978: 148) y Rocher (1968b: 127-128).

7 Bal (1987: 126) se sitúa en la línea de autores que han insistido en la imposibilidad del relato sin narrador; así, por ejemplo, Genette (1983: 68) siguiendo a Barthes y Todorov y oponiéndose a Banfield.

testigo o un depositario de una historia contada o escrita por otros sino de un auténtico personaje ficcional. Del narrador conocemos al menos algo de su interior (su obsesión por descubrir la identidad del desconocido), estamos todo el tiempo (de lectura) con él, percibimos sus prisas, sus errores, su actitud y su conclusión final: por lo tanto, nos resulta alguien mucho más concreto y próximo, más personaje, que *aquel*. Acaso exagerando un poco, diríamos que el narrador, de tanto buscar a su personaje termina reemplazándolo. De hecho es con él (con su punto de visión) con quien visitamos toda una serie de lugares públicos de Madrid, tenemos acceso al comportamiento externo de *aquel*, contemplamos una gran cantidad de actos de la más diversa especie y vemos que el narrador también es un desconocido para los demás, al menos para el ente al que sigue: ambos son igualmente misteriosos el uno para el otro. En otros términos, el narrador, por su actividad de observación siguiendo los pasos de *aquel*, también acaba funcionando como un *aquel* para los demás.

Incluso podríamos hablar de la presencia aludida de alguna tensión entre el narrador y su observado, que no termina de dejarse identificar, que no nos permite estar en consonancia (adoptando la visión del personaje) ni en disonancia (oponiéndose a ella) con él, dado que, de hecho, sigue siendo un desconocido para el narrador, cuyo punto de vista permanece exterior hasta el final y, además, alejado.

Ahora bien, todo esto presupone que el narrador cumple "realmente" (dentro de la realidad convencional del mundo de ficción) la acción de seguir al otro. Y podemos sospechar que no es así, después de ver que toda la introducción no nos presenta acciones concretas sino ejemplos, suposiciones de acciones posibles ("Supongamos", "Pongamos el ejemplo de que", "Más ejemplos"). En cuanto a la segunda parte, de mayor consistencia narrativa, también caben algunas reticencias: llama la atención que el observador se convierta en observado simplemente porque el narrador diga "hagamos personalmente una investigación concienzuda y fijémonos bien en él". La frase siguiente nos aclara algo más el alcance de esta invitación ("Miradle, ¡oh curiosos lectores!, asistiendo con solícita puntualidad al relevo de la guardia") si la ponemos en relación con otra posterior a propósito de la visita al Congreso: "Subamos tras él, si no con el cuerpo, con la imaginación". Es decir, desde dentro del texto se nos invita a imaginar, a suponer esa visita, más que a realizarla o a creer en su realidad (peculiar, ficcional, por supuesto) y, como la visita, el resto del recorrido.

Añádase a esto la existencia de un esquema de actos muy semejante en la introducción y en el apartado siguiente: en ambos se describe cierto número de situaciones (seis en cada caso). A continuación se citan unas pocas más en forma de resumen[8]; y también en los dos casos se concluye insistiendo en la imposibilidad de conocer la identidad de *aquel*. Es como si la segunda parte fuese una variación musical de la primera, concentrándose en uno de los tantos desconocidos mencionados en los ejemplos de la introducción: a modo de examen y desarrollo de un ejemplo concreto, sin pretender que el lector los considere como una auténtica realidad textual.

Así pues, tenemos dos condiciones necesarias aunque insuficientes para la ficción: un eje espacial (Madrid y sus alrededores) y un eje diacrónico (algo menos de un día). En cambio el estatuto de la acción permanece vacilante: no podemos afirmar que haya realización concreta más bien que hipótesis o sugerencia de tal realización. En otras palabras, la intriga primero parece no existir, lueo sí y finalmente se confirma pero en un plano inesperado; sería el de la pregunta siguiente: ¿estamos ante un relato ficcional o no? En cuanto a los actantes, la situación es también muy matizada: partimos de un personaje, *aquel*, que tenía incluso el rango de protagonista de la acción pero luego notamos que su consistencia es también dudosa: no queda claro si se trata de un mismo actante, de varios con la misma característica encontrados en diversos sitios o de una entidad abstracta, imaginada, como suma y condensación de una serie de características diseminadas entre diversos personajes.

Por otro lado, el narrador supera su función primordial de transmisor de una información para actuar, en apariencia al menos, como el personaje observado y afirmarse, de hecho, como protagonista de la historia: buena parte de lo que dice del otro se le puede aplicar a él mismo, dado que lo sigue con fervor casi profesional y de él (del narrador) tenemos una visión más amplia puesto que conocemos lo que hace y lo que dice: su relación de los "hechos" y su percepción de ellos. Esta interiorización del narrador nos lo individualiza (narra hechos, tiene una visión sobre ellos, cuenta con un tono personal, humorístico: lo sentimos como un ser humano) y, por

---

[8] Los seis ejemplos de la introducción: entierro, baile, desfile, mitin, detención, boda. Los seis momentos fuertes del recorrido: relevo de la guardia, paseo por la Puerta del Sol, almuerzo en el café, entierro, bautizo, asistencia al Congreso. Los citados brevemente, en la introducción: café, teatro, viaje; en el recorrido, música del ciego, accidente, ahogado del Retiro, casa de las fieras, contemplación del vuelo de un globo.

consiguiente, impide que lo tratemos como un mero tipo abstracto. Pero, si hemos entrecomillado "hechos" es para recordar que no hay constancia absoluta de ellos en el plano de la narración (¿han sido realizados o sólo aludidos?), con la consecuencia imaginable: si no hay hechos es difícil que haya historia y si no la hay, el personaje deja de existir como tal.

Notemos todavía que al final se nos sugiere un título posible para el texto, *El Vago* (quizás no en el sentido de holgazán o perezoso [*vacuus*] sino en el de persona que anda de un lado para otro sin detenerse en ninguno [*vagus*])[9]. Ello habría significado la oficialización de nuestro ente como tipo costumbrista. Lo importante aquí es que ese criterio no ha prevalecido y se ha privilegiado o, al menos tenido en cuenta, el carácter particular del texto, lo cual es para Galdós una forma de marcar distancias respecto a las demás colaboraciones y de afirmar la especificidad y la complejidad de la suya.

En definitiva, la "puesta en forma narrativa", como dirían Adam y Revaz[10], queda por confirmar hasta el final: nunca podremos estar seguros de que lo leído por el receptor virtual sucedió en el mundo de la ficción o sólo fue algo imaginado como una mera posibilidad (un borrador de historia) por su hipotético narrador.

Así pues, el interés de este texto, en el marco de nuestra investigación estriba en la peculiaridad de su estructura, peculiaridad que podemos formular diciendo que *Aquel* contiene una tensión entre dos planos. Según el primero, se le podría considerar como cuento, al menos en lo que hemos llamado la "segunda parte", el seguimiento de *aquel*, por esa intriga enmarcada en un lugar y tiempo determinados y por los personajes, especialmente el narrador que, con la intensidad

---

9 En este aspecto es muy posible que el tipo aquí presentado correspondiera a alguien en la realidad extratextual, por ejemplo, al propio Galdós. Recorriendo las páginas de su conferencia titulada "Madrid", leída en nombre del autor por Serafín Álvarez Quintero el 28 de marzo de 1915 en el Ateneo de Madrid, casi se puede tener la impresión de que Galdós guardó presente *Aquel* para componer dicha conferencia: no sólo encontramos en ambos textos notables coincidencias de lugar y de tiempo (cambio de guardia, iglesia, paseo, Retiro, acabar al final del día, etc.) y el mismo tono de tranquilo vagar por las calles, sino incluso algún fragmento bastante próximo: en la conferencia se menciona "el estudio y reconocimiento visual de las calles, callejuelas, angosturas, costanillas, plazuelas, y rincones de esta urbe madrileña" y en *Aquel* se nos habla igualmente de "cien calles, plazuelas, costanillas y recobecos [de la misma urbe] (Pérez Vidal 1957: 177). Esta conferencia abría el ciclo dedicado a ciudades españoles con el título de *Guía Espiritual de España*, organizado por el Ateneo madrileño para inaugurar la Sección de Literatura.

10 Adam y Revaz (1996:67).

de su presencia, viene a convertirse en uno de los soportes de la posible ficcionalidad del texto. En un segundo plano, tenemos la impresión de que el texto, aunque la bordea, no llegar a entrar plenamente en la categoría de cuento literario por no tener muy afirmados sus componentes básicos: un protagonista que puede quedarse más bien en tipo abstracto, unas acciones que tal vez no pasen de suposiciones, un escenario espaciotemporal donde los personajes, como diría Montesinos, se complacen más en "mostrar el modo de *estar* que el modo de *ser*"[11].

AQUEL Y EL COSTUMBRISMO

Llegados aquí, aparece más claro el particular interés de este texto en el marco de nuestra investigación. Para resumirlo en dos palabras: tal vez sea aquí donde Galdós haya aproximado y confrontado más las características de dos géneros tan próximos, de fronteras tan porosas como el cuento literario y el artículo costumbrista.

En relación precisamente con el costumbrismo, resaltaremos tres puntos en los que insiste el texto galdosiano: primero, la alusión irónica a la superficialidad de juicio, tan frecuente en el cuadro de costumbres, a través de la seguridad con que el narrador afirma haber averiguado la identidad del desconocido, seguridad sistemáticamente desmentida con cada nuevo acto de *aquel*, lo cual no impide que el narrador, impenitente, insista de nuevo en el acto siguiente y, además, es un punto de apoyo para marcar la diferencia entre narrador (ironizado) y autor extratextual.

Segundo, el tratamiento desviado del tipo: tenemos, como suele ser el caso en el cuadro costumbrista, un tipo urbano, posiblemente de clase media, según sugiere el narrador ("un hombre de mediana estatura, de mediana edad, de mediana decencia: todo mediano") pero no es necesariamente un ejemplar del casticismo madrileño sino un "metatipo", un observador de ese casticismo, entre otras cosas de la vida urbana de Madrid (la mayor parte de sus observaciones pueden realizarse en cualquier gran capital). Cobra aquí sentido la expresión del final de la introducción, "tipo de tipos": el observador atento de la realidad exterior de la vida urbana, quizás no de forma puramente diletante (a este propósito, el texto alude a un rasgo preautobiográfico del Galdós futuro diputado: el narrador supone que el desconocido

[11] Montesinos (1972: 61).

pasa en el Congreso "las horas muertas, atendiendo a cuanto se dice, tomando apuntes para sus futuras obras").

Tercer punto: el delinear con una enorme sutileza, sin afirmarlo explícitamente, utilizando sólo el tratamiento discursivo del texto, la diferencia de niveles entre tipo costumbrista y personaje de ficción. Los dos parecen casi antitéticos: si el tipo adquiere consistencia de personaje individualizado, deja de ser tipo; si el personaje es todos los personajes de su categoría cesando de ser él mismo, se convierte en tipo costumbrista. Galdós indica diferencias y también preferencias, en función de su visión de la literatura: la apuesta del creador es llegar a conjugar los dos niveles teniendo al personaje como punto de referencia sustancial.

En resumen, al poner este texto y los anteriores en relación con el marco costumbrista, hemos podido apreciar cómo nuestro autor respeta los elementos formales del género pero sólo en sus grandes líneas, sin someterse rigurosamente a sus premisas: los títulos de *La mujer del filósofo* y *Aquel* ya servían de advertencia sobre la servidumbre más que relativa, del autor a las convenciones del cuadro costumbrista, impresión que la estructura de los textos confirmaba sobradamente. Pero además, ponía de relieve para quien le interesaba y pudiera verlo, los límites del género, tanto en el terreno ficcional y textual en general como en algo quizás mucho más grave (dadas las frecuentes pretensiones moralizadoras del costumbrismo): en el de su competencia para juzgar a la sociedad presente, sobre todo cuando, como era lo habitual en buena parte de los grandes autores costumbristas, se hacía a la luz de épocas pasadas con una perspectiva habitualmente favorable para ellas.