

**GALDÓS, EL PERIODISMO Y LA ESCRITURA.  
REFLEXIONES A PARTIR DEL CUENTO  
“EL ARTÍCULO DE FONDO”**

**GALDÓS, PRESS AND WRITING.  
REFLECTIONS AROUND THE SHORT STORY  
“EL ARTÍCULO DE FONDO”**

Assunta Polizzi  
Università di Palermo

RESUMEN

Galdós iba experimentando en su formación y en su primera etapa de producción el espacio narrativo de la prensa. El cuento “El artículo de fondo” se publica en 1871 en la *Revista de España*, en 1879, con tres entregas, en *El Océano* y vuelve a aparecer en 1889 en una colección de textos de narrativa breve que acompañan su *Torquemada en la hoguera*. Este estudio intenta enfocar, por un lado, las variantes de autor introducidas, sobre todo en la última edición, con el fin de evaluar el proceso de maduración de la escritura galdosiana; por otro lado, teniendo en cuenta la consistencia esencialmente heterotextual del cuento, se propone ponerla en relación con el tejido narrativo pluritextual, que el macrotexto del periódico emblemáticamente refleja.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, discurso periodístico, narrativa breve.

ABSTRACT

Galdós was experiencing in his formation and in his first stage of production the narrative space of the press. The short story “El artículo de fondo” was published in 1871 in *Revista de España*, in 1879, in three installments in *El Océano* and reappears in 1889 in a collection of brief narrative texts that accompany his *Torquemada en la hoguera*. This study tries to focus, on the one hand, the variants introduced by the author, especially in the last edition, in order to evaluate the process of maturation of galdosian writing. On the other hand, taking into account the essentially heterotextual consistency of this short story, it try to put it in relation to the pluritextual narrative texture, which the newspaper macrotexts emblematically reflects.

KEYWORDS: Benito Pérez Galdós, journalistic discourse, short story.

Galdós da a conocer por primera vez el cuento “El artículo de fondo” en 1871 en la publicación periódica *Revista de España* (XIX, 3, 427-440). Al cabo de uno años lo vuelve a editar en tres entregas en la revista madrileña *El Océano. Periódico político ilustrado*: n° 89 del 21 de julio, 1879 (capítulos I-II); n° 90 del 22 de junio, 1879 (capítulo III) y n° 92 del 25 de junio, 1879 (capítulo IV). Bastante años después, lo incluirá en una colección de textos de narrativa breve que acompaña su *Torquemada en la hoguera* (Madrid, La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1889), advirtiéndolo a su amigo Clarín en una carta que las «antiguallas» (Smith, Rubio Jiménez: 2005-2006, 168) que presentaba el volumen, sacadas del olvido por voluntad ajena al autor, no merecían la pena de una lectura. Este sincero rigor del escritor

canario al evaluar los escritos de su juventud se repite, más bien en forma de *captatio benevolentiae*, en el prólogo de esta edición en volumen:

Reproduzco en este tomo, a continuación de la novela *Torquemada en la hoguera*, recientemente escrita, varias composiciones hace tiempo publicadas, y que no me atrevo a clasificar ahora, pues, no pudiendo en rigor de verdad llamarlas novelas, no sé qué nombre darles. Algunas podrían nombrarse cuentos, más que por su brevedad, por el sello de infancia que sus páginas llevan; otras son como ensayos narrativos o descriptivos, con un desarrollo artificioso que oculta la escasez de asunto real; en otras resulta una tendencia crítica, que hoy parece falsa, pero que sin duda respondía, aunque vagamente, a ideas o preocupaciones del tiempo en que fueron escritas, y en todas ellas el estudio de la realidad apenas se manifiesta en contados pasajes, como tentativa realizada con desconfianza y timidez (Pérez Galdós: 1889, 1).

Así como fue costumbre entre los escritores a caballo entre los siglos XIX y XX, también la producción galdosiana de narrativa breve acompaña de manera constante la publicación de las novelas, las de la *Primera época* y buena parte de las *Españolas contemporáneas*, como vehículo paralelo al gran ‘empeño’ de la escritura realista/naturalista, con su propio canal editorial representado por la prensa periódica, a su vez con su variado y amplio público de lectores. Sin embargo, para Galdós, a menudo el espacio contraído del relato, su ritmo en la narración marcando con rigor los necesarios movimientos en la aparición de los personajes, así como de cada elemento informativo que luego cobrará sentido, ofrecen un adecuado cobijo a sus reflexiones metaliterarias. Esta praxis fictivo-ensayística, si se me permite el término en cierto sentido oximórico, se realiza proficuamente en el cuento gracias al tono decididamente más irónico que Galdós elige, además de la dimensión fantástica en la cual a menudo los sumerge. Ambos estos recursos más fácilmente informan textos destinados a lectores ‘desocupados’, los que el periódico estaba cultivando a través del folletín, por ejemplo, o, por lo menos, que se acercaban a la ficción literaria con el mismo enfoque con el cual hojeaban y leían noticias, anuncios, crónicas, además de disfrutar con el placer visual de las ilustraciones. De hecho, la prensa «acogía también crónicas de acontecimientos extraordinarios de la vida cotidiana» (Eberenz: 1989, 22), de los cuales, a veces, el mismo Galdós se había alimentado trasponiéndolas en novelas. De esta forma, el discurso periodístico va formando a los lectores según determinadas estructuras narrativas que se hacen reflejo de una *Weltanschauung* y que, a su vez, forman a los escritores que van a narrarla de forma literaria.

Un artículo de prensa suele presentar un asunto atractivo y novedoso, organizado en tres partes: información sobre los aspectos más aparentes y llamativos, indagación acerca de los datos del segundo plano e interpretación del conjunto. Esta subdivisión de la materia lleva al lector de lo sencillo a lo complejo, de la superficie al fondo del tema: ‘ver’ y ‘entender’ son, por tanto, las etapas esenciales del quehacer del periodista. La transposición de este modo de proceder a la narración

proporciona, en nuestra opinión, la clave de toda una serie de fenómenos estructurales (...). El relato analítico, por ejemplo, recibe su explicación más convincente; si el mundo es visto como enigma, la indagación se convierte en tarea primordial del escritor (Eberenz: 1989, 256).

Galdós iba experimentando en su formación, y en su primera etapa de producción, precisamente el espacio de escritura de la prensa, instalado en lo sustancial de la narración diversificada por registros y dispositivos informativos —verbales y visuales— estrechamente anclados en la actualidad y en lo influyente de la firma especializada de artículos y rúbricas. De hecho, Galdós tempranamente experimenta su relación con la prensa, ya a partir de su adolescencia canaria, en la preparación del periódico manuscrito *La Antorcha* y, en 1862, publicando en *El Ómnibus*, un pequeño poema y siete artículos bajo los seudónimos de “Yo” y “Pascual”. En Madrid, será entre los colaboradores de varias publicaciones periódicas como *Revista del Movimiento intelectual de Europa*, *Las Novedades* y, más tarde, de *Las Cortes*, con una rúbrica parlamentaria, *El Debate*, *La Revista de España*, *La Ilustración de Madrid*, *La Guirnalda*, *El Océano*, además de firmar artículos para *La Prensa de Buenos Aires*. (Arencibia: 2013). A menudo también Galdós utilizará el medio periodístico para dar a conocer su obra de ficción, sobre todo sus cuentos, o entregas de sus novelas.

La relación osmótica entre literatura y periodismo se establece ya al comienzo de la actividad editorial de las publicaciones periódicas y en las diferentes áreas geográfico-culturales: los escritores firmaban secciones del periódico o desarrollaban, al amparo de la oportunidad que el periódico les proporcionaba, su aprendizaje a la escritura. Es precisamente en el siglo XIX cuando el periódico se convierte en un macro-texto multi-discursivo, en el cual van a confluír diferentes géneros textuales y visuales como reflejos de diferentes intereses amalgamados todos por la tensión informativa de la noticia, a su vez vinculada con la esencialidad verbal y con la actualidad. Entre los géneros más adscribibles a lo narrativo/literario, la escritura periodística va consolidando a lo largo del siglo precisamente los que espontáneamente nacían de la descripción y de su instalación en el presente del autor, así como del lector, como gacetillas, artículos de costumbre, fondos, correspondencias, etc. Al mismo tiempo, la prensa se apodera sobre todo de la novela, que convierte en forma parcelada en el folletín, intuyendo su potencial de fidelización de lectores/compradores del periódico y afinando los recursos retóricos sistémicos del género. De ahí que se irá cada vez más ampliando la oferta de literatura en el periódico con la presencia esparcida o en rúbricas dedicadas a poesía, cuento, hasta crítica, además de hacerse estructural la presencia de reseñas e información variada sobre la actualidad teatral. Los efectos de tal ‘convivencia’ se ponen en relación con una proficua hibridez u osmosis, según hemos dicho, ya que, comenta Alonso

(2009, 67), aunque nacidos en ámbito literario o periodístico «los géneros se invadían recíprocamente produciendo textos donde la actualidad se fundía con una nueva retórica funcional para llegar a nuevos públicos». Alonso, en su extenso estudio, además profundiza útilmente en este tema, en el momento en que se hace relevante subrayar la influencia de lo ecléctico y aglutinador que el espacio textual del periódico en la formación del joven escritor Galdós:

Pero por debajo de la evidente pluralidad temática de dichas *Revistas*, había también una pluralidad tipológica, que importa tomar en consideración porque constituye un indicador instrumental de las variadas opciones que este género polivalente ofrecía a Galdós en aquellos años de formación. Estos tipos, que podían alternarse, pero también combinarse en un mismo artículo, se definían, a) por su alcance, universales, nacionales o locales; b) por su campo de atención, generalistas o extensivas, y particulares o restrictivas; c) por su actitud ante la materia informativa, objetivas o evasivas, d) por su modelización expresiva descriptivas, narrativas o anecdóticas y líricas, y e) por el procedimiento de examen, analíticas o sintéticas (Alonso: 2009, 69).

De hecho, la prensa era «un medio de gran transcendencia —sostiene Davies (2009, 511)— en cuanto que servía para enlazar la cultura en su sentido más amplio con la literatura. Y para el escritor, especialmente el novato, servía como estímulo existencial, proporcionándole recursos con que vivir, dándole a la vez publicidad para sus obras y un cauce para comunicarse con el público lector».

En las zonas intersticiales de ambos espacios textuales, el de la literatura y el de la prensa, se produce un mutuo y proficuo enriquecimiento de recursos retóricos, de modalidades de construcción del discurso y de perspectivas narrativas. Sin embargo, las divergencias entre los dos ámbitos, la literatura y el periodismo, son las que requieren distinciones. Éstas llegan, luego, a definir los mecanismos comunicativos subyacentes a los textos, al mismo tiempo que revelan las potencialidades que su encuentro vuelca en géneros híbridos, extremadamente fértiles para la experimentación. Así, a menudo, las fronteras entre las dos vertientes de la narración de la realidad se hacen umbral. Clotilde Bertoni (2013) intenta enfocar precisamente el limen entre la praxis de escritura literaria y la periodística, el cual marca una relación imponderablemente íntima, aunque, al mismo tiempo, patentemente antinómica:

Un insieme di fattori (...) destina (se si vuole condanna) la letteratura e il giornalismo a una costante intimità: intimità agitata e faticosa, complicata da una quantità di divergenze, anzi di antinomie. La letteratura ambisce alla durata, il giornalismo è intrinsecamente effimero (...); la prima ha il suo statuto costitutivo nella menzogna —intesa come rielaborazione della realtà, fabbricazione di mondi alternativi— il secondo ha nella veridicità la sua giustificazione principale; la prima passa per processi creativi autonomi, il secondo per un vasto gioco di squadra; la prima dà voce a oscillazioni, contraddizioni, istanze represses, il secondo (neutrale o fazioso che sia) è tenuto a seguire una linea definita; la prima —malgrado varie conversioni, ibridazioni e mercificazioni— appartiene al dominio dell'arte, il secondo resta compreso in quello della comunicazione mediatica. Infine, se entrambi sono

canali d'espressione decisivi (infatti entrambi colpiti dalla censura e imbavagliati dai regimi totalitari) la prima ha un'autorevolezza profonda ma imponderabile; mentre il secondo è un vero e proprio potere, quarto potere in continua frizione con gli altri, a volte loro complice e succube, a volte capace di fronteggiarli e controbilanciarli. Quello costituito da letteratura e giornalismo è dunque un binomio serrato e vitale quanto frastagliato e spigoloso (...) (Bertoni: 2013, 6).

Hay que tener en consideración que la narrativa breve, de variada adscripción genérica entre artículo de costumbre, cuento satírico o alegórico, relato odepórico o ensayístico, en esa época tiene su propio canal divulgativo editorial en la prensa, componiendo «la red hidrográfica que constituyó el río del cuento del XIX, lo que además apelaba a un modo específico de difusión, el periódico, y a la necesaria creación de un *Autor* personalizado y reconocible por un lector asiduo: lo que a menudo se refugia en el nombre de *cronista*» (Mainer: 2004, XX). De ahí que no puede pasar desapercibida la posible red de influencias que el sistema comunicativo, en el cual se colocan, puede activar o provocar en la escritura ensayístico-ficcional de Galdós.

Por otro lado, hay que recordar que a menudo el escritor canario escoge el relato como lugar proficuo para la reflexión metaliteraria (Polizzi: 1999; Rivas Hernández: 2010), y que «a Galdós le obsesiona desde muy tempranamente la entropía de los lenguajes literarios, su acabamiento, correlato imprescindible de la necesidad de explorar nuevas vías» (Mainer: 2004, XXIX). Se trata de una «tendencia crítica», citada en el mismo prólogo del cuento que nos proponemos analizar (en la edición de 1889), que a menudo se manifiesta ya a partir del título textualmente autorreferencial: *El artículo de fondo*, como también *La novela en el tranvía*, *La conjuración de las palabras*, *Una historia que parece cuento*, *Un tribunal literario*, etc.

De ahí, la hipótesis de este estudio que intenta enfocar el cuento *El artículo de fondo* en su vertiente de laboratorio de escritura al mismo tiempo que reflexión metatextual. De hecho, más allá de la incontrovertible y ya destacada por la crítica (Ayala Aracil: 2005) parodia del periodista costumbrista o serial que el cuento elige como tema<sup>1</sup>, se intentarán analizar las estrategias de trasvase de la realidad en el texto, una realidad que una vez más y en la visión naturalista, siempre se revela multifacética, y que necesita —para ser narrada— la yuxtaposición de piezas verbales, de géneros, de perspectivas singulares, según los rasgos del discurso periodístico y del periódico como sistema textual complejo.

---

<sup>1</sup> «Galdós, con no poco gracejo y humor, parodia en este relato la actividad del redactor de periódico. El autor pretende desmitificar la figura del influyente escritor público del momento, un hombre que se erige en una especie de oráculo que orienta la opinión pública y cuyas palabras e ideas son tomadas como artículos de fe por lo menos avispados o avezados lectores» (Ayala Aracil: 2005, 523).

Otro aspecto relevante, que en el estudio del relato *El artículo de fondo* ha llamado nuestra atención, ha sido el proceso genético de las diferentes ediciones del texto, todas bajo la supuesta supervisión editorial de Galdós.

Las dos primeras ediciones de *El artículo de fondo* no presentan variantes significativas, excepto las que se registra al comienzo del tercer capítulo («El cual era en extremo pesado» Pérez Galdós: 1871, 433; «Era éste en extremo pesado» Pérez Galdós: 22.06.1879, s. p.), probablemente porque la entrega necesitaba un *incipit* con proposición principal, en cambio de una relativa, aunque se mantenga el deíctico ‘éste’ para hacer patente la relación con el final de la entrega del número anterior del periódico. En la tercera edición, en cambio, Galdós tuvo que empeñarse en la revisión —por lo menos del cuento que aquí nos interesa— si consideramos las variantes introducidas, las elisiones y las ampliaciones que, ya sólo a través de una rápida *collatio* y a partir del *incipit*, se pueden evaluar. Siguiendo esta pista, no mencionada en los escasos estudios que la crítica galdosiana ha dedicado a *El artículo de fondo* y que hemos podido consultar, por un lado, este estudio intenta destacar las variantes textuales que efectúa el autor en las diferentes ediciones del relato, para reflexionar acerca del laboratorio de escritura que ellas dejan vislumbrar. Este proceso de naturaleza más filológica —filología de autor suele definirse este ámbito de análisis crítica— desarrolla una manera nueva de considerar los textos, ya que la crítica de las variantes considera que lo poético de una obra no es un dato fijado en un determinado tiempo y en un espacio cultural, sino un ‘acercamiento in fieri’ a su significación poética, puesto que es el resultado de todos los textos que lo han precedido o que lo siguen, incluso de diferente naturaleza. El caso que aquí nos ocupa, en esta fase de nuestra investigación, se centra esencialmente en la tipología editorial de los pre-textos o post-textos<sup>2</sup> del relato galdosiano, dependiendo del punto de vista temporal desde el cual nos referimos a las tres ediciones individualizadas. De hecho, la identificación y el consiguiente análisis de las variantes de autor, concentradas esencialmente en la tercera edición del cuento, proporcionan la posibilidad de una serie de reflexiones analíticas acerca de la elaboración textual de la escritura galdosiana en el tiempo, enfocando la atención en el recorrido genético o evolutivo de la obra en su movimiento de variantes.

Por otro lado, enfocando la consistencia esencialmente heterotextual del cuento, se ha ido hilvanando una serie de reflexiones acerca del interés de Galdós por los procesos de construcción del texto, del tejido narrativo pluritextual, conjunto de piezas da variada

---

<sup>2</sup> Con este término, me refiero a un concepto de la Crítica genética que así llama las ediciones con variantes de autor de un texto con valor significativo, al mismo tiempo que los pre-textos serán los manuscritos, y cada aportación textual privada o pública acerca de una determinada obra.

naturaleza verbal y genérica, que el macrotexto del periódico emblemáticamente refleja. En este caso, nos centramos en la edición de 1889, según lo que aconseja la filología textual respecto al hecho de tomar en consideración la última edición fijada por el autor. Además, esta edición, tan ampliamente revisionada por Galdós, se presenta como un verdadero taller de escritura precisamente gracias al complejo proceso de re-escritura.

Para recordar brevemente la sinopsis, apuntamos que, con un comienzo en medias res, el lector se encuentra leyendo el mismo ‘artículo de fondo’ que está escribiendo un periodista sobre un tema de política no definido y más bien difuminado entre los tonos algo ‘indignados’ de una retórica vacía y prolija, hasta inconcluyente. La escritura del artículo encuentra una pausa, causada por la fuerza imaginativa del periodista, con aptitud más bien de escritor, el cual deja viajar su imaginación por voz de un narrador omnisciente, el cual describe —de forma ecrástica— las visiones del protagonista. Refiriéndose precisamente al abrirse de la actividad periodística a la ‘tentación’ de la escritura creativo-literaria y viceversa Mainer (2004, XXXI) observa que «en *El artículo de fondo* [se] describe cómo las circunstancias externas de la escritura invaden la intención literaria y la pueden llevar por caminos imprevisibles; en rigor, reflexiona sobre el valor (y la tentación) de la digresión y sobre la influencia de lo personal en la escritura». Sin embargo, irrumpe en el escenario de la casa/despacho del periodista un hombre/monstruo, trabajador de la imprenta que viene a por el artículo, todavía inacabado. Se vuelve, por lo tanto, a la escritura/lectura del artículo de fondo, hasta que no se asoma al escenario el amigo del periodista —el ‘sepultero’ «tan lúgubre en su carácter y en sus costumbres» (Pérez Galdós: 1889, 128)— para informarle de las últimas melodramáticas noticias acerca de las bodas forzosa de la amada Juanita con un rico pretendiente. La desesperación se apodera de nuestro periodista, mientras que las cuartillas siguen abandonadas en la mesa. Sin embargo, la llegada de una inesperada carta de Juanita, decidida a seguir con su amor articulista, vuelve a animarle. A la extrema petición del mozo de la imprenta, el periodista puede acabar su artículo de fondo, con tonos mucho más conciliadores respecto al tema político o pseudo-político tratado.

Respecto al primer punto de este estudio, la *collatio* entre las dos primeras ediciones y la tercera pone de relieve una serie de intervenciones por parte de Galdós mayormente con tendencia reductiva de la consistencia textual. En todo caso, así como en acuerdo con la evolución de la escritura galdosiana, pueden evaluarse una serie de recursos relacionados con «la palabra hablada» (Gilman: 1961), es decir el registro coloquial, el cual se convierte —en el largo proceso de la producción de Galdós a través de géneros narrativos y dramáticos— en una marca de su estilo (Polizzi: 2015). Entre los recursos en este sentido más relevantes que la

re-escritura de *El artículo de fondo* revela desde una perspectiva de la filología de autor — recursos adscribibles sin duda a una mayor madurez de la escritura galdosiana— es posible subrayar la intensificación con efectos de énfasis, la mayor concentración discursiva, la agilidad dialogal en los turnos de palabra, además de una patente actualización incoativa con efectos mimético-teatrales en la descripción a través del uso —por ejemplo— del presente verbal en cambio del imperfecto. Veamos unos ejemplos a partir del *incipit*.

La edición de 1889 de *El artículo de fondo* se abre, de hecho, con una intensificación enfática, que —sostiene la pragmatolingüística— es utilizada por el hablante (en nuestro caso una forma especial de narrador/escribiente) para transmitir su propia opinión, provocar interés o, más sutilmente, persuadir (Briz: 1998), es decir que «el hablante, movido por el deseo de hacer más expresiva la comunicación, tiende con cierta frecuencia a realzar ciertos elementos de la misma y/o a intensificarlo» (Herrero: 1991, 40). El *incipit* del relato, que va a coincidir también con el artículo de crónica política que está escribiendo el protagonista, presenta —en la edición de 1889— un interesante caso de intensificación enfática remarcada por la reiteración exclamativa del mismo imperativo fosilizado («basta»), en la misma posición inicial de frases muy breves y estructuralmente semejantes. El efecto que produce el nuevo arranque del cuento revela, por un lado, la familiaridad de la escritura de Galdós con la potencialidad expresiva del discurso coloquial en la narración, por el otro, se hace eco de la intensificación persuasiva de la retórica parlamentaria, que aquí es capaz de introducir al personaje protagonista y con una forma de discurso indirecto libre, en este caso escrito, y en definitiva en *medias res*.

Largo tiempo hemos estado en expectativa, creyendo que los hechos, tan claros ya en la mente de todo el mundo, se presentarían en toda su gravedad á los ojos del insensato poder, que dirige los negocios públicos (Pérez Galdós: 1871, 427)<sup>3</sup>.

Basta ya de contemplaciones. Basta de contubernios. Basta de flaquezas. Ha sonado la hora de las energías. Creíamos que los hechos, tan claros ya en la mente de todo el mundo, se presentarían al fin en su espantosa gravedad a los ojos del insensato poder, que dirige los negocios públicos (Pérez Galdós: 1889, 115).

La comparación entre los siguientes pasajes, en cambio, da prueba de la concentración proficua del material narrativo que, de forma más ágil, exalta la fuerza perlocutiva del discurso político-periodístico:

Esperábamos llenos de fê, con el ánsia de los que sienten honda pena al encontrar motivos de censura; esperábamos callando, sin dejar de conocer los diarios y cada vez más graves errores de gobierno. Era

<sup>3</sup> Las comillas están en los textos. Se mantiene la grafía del texto original.



nuestro disimulo algo censurable, porque deseosos de dar prestigio á los poderes públicos, nos esforzábamos en conservar el débil y ya moribundo fuego de una popularidad que alguna vez tuvo y que al fin ha perdido por completo. Hemos esperado hasta lo último, hasta que la cosa no tenía remedio. Hemos callado, mientras el callar no fue una falta gravísima. Ya no hay esperanza. Es preciso no ocultar la verdad al país, y nosotros creeríamos faltar al primero de nuestros deberes, si un momento más permaneciéramos en esta actitud (Pérez Galdós: 1871, 427)<sup>4</sup>.

Esperábamos inquietos, ante los grandes males que afligen a la patria; esperábamos callando, sin dejar de conocer los diarios y cada vez más graves errores de este insensato Gobierno. Hemos esperado hasta lo último, hasta que los escándalos han sido intolerables. Hemos callado, mientras el callar no fue gravísima falta. Ya no hay esperanza. Es preciso no ocultar la verdad al país, y nosotros faltaríamos al primero de nuestros deberes, si un momento más permaneciéremos en esta actitud (Pérez Galdós: 1889, 115-116).

En los intercambios dialogales es precisamente donde mejor se puede evaluar un grado más afinado de mimesis y, en el caso que reproducimos, se engendra una mayor y proficua hibridación entre el diálogo de los personajes y las referencias al género del melodrama con un extraordinario efecto paródico:

- ¡Pero Juanita, Juanita! —exclamó el escritor, mirando al techo. Juanita no puede ceder a las despóticas exigencias de su madre.

- Juanita te quiere; pero si su madre se empeña... Yo creo que de esta vez te quedas con tres palmos de narices. Cuando todas las contrariedades estaban allanadas, viene ese antiguo pretendiente, que si no agrada á la hija, agrada á la madre, y esto basta. Juanita cederá y ese caballero aumentará su ya enorme riqueza pecuaria...

- ¡Pero Juanita!... yo no puedo creer. Ella se resistirá; ella está decidida a no tener más esposo que yo (Pérez Galdós: 1871, 434).

- ¡Pero Juanita, Juanita! —exclamó el escritor, mirando al techo. — Juanita no puede ceder a las despóticas exigencias de esa tarasca de su madre.

- La *ragazza* te quiere; pero si su madre se empeña en que no, y que no... Yo creo que de esta vez te quedas con tres palmos de narices. Cuando todas las contrariedades estaban allanadas, viene ese antiguo pretendiente, que, si no agrada a la hija, agrada a la mamá, y esto basta. *¡Poverino!*

- ¡Quita allá!... yo no lo puedo creer. La chica se resistirá; ha jurado no tener más esposo que yo (Pérez Galdós: 1889, 130).

Otro efecto que Galdós introduce en la última edición de *El artículo de fondo* se pone en relación con el discurso mimético-teatral, el cual, en este caso, es capaz de ‘escenificar’ la descripción de las visiones del periodista, como sujeto escribiente anclado en la actualidad política y transitoria del periódico, al mismo tiempo que sujeto imaginativo volcado al pasado de las imágenes góticas que produce su fantasía en una pausa de la redacción del artículo. El uso del tiempo presente produce el efecto del dibujarse *in fieri* de un escenario, o telón de fondo, de una dimensión suspendida entre el recuerdo y la imaginación. La actividad ecfástica, de esa forma, da vitalidad y movimiento a cada detalle de la ‘catedral gótica’ en la que se traslada el sujeto emisor y el destinatario lector, como ‘representándose’ delante de él.

---

<sup>4</sup> Las comillas están en los textos.

La imaginación del pobre autor, después de correr de aquí para allá (...) se concretó al fin (...) surgieron las líneas, las sombras y luces de una inmensa catedral gótica. Crecían sus haces de columnas, teñidas de un suave matiz oscuro (...). Descendían del techo, como si estuvieran suspendidas de elásticas y casi invisibles cuerdas, lámparas de oro (...). Mil figuras iban destacándose en la pared (...). Las estatuas aplastadas sobre los muros se multiplicaban, aparecían en filas (...). Alternaban con ellas seres simbólicos creados por la estatuaria cristiana, (...). Veíanse en las paredes blasones de brillantes colores (...) (Pérez Galdós: 1871, 428-429).

La imaginación del menguado escritor, después de correr de aquí para allá (...) se concretó al fin (...) surgen las líneas; las sombras y luces de la inmensa catedral gótica. Crecen sus haces de columnas, teñidas de suave matiz pardo (...). Descienden del techo, cual, si estuvieran suspendidas de elásticas y casi invisibles cuerdas, lámparas de oro (...). Mil figuras van destacándose en la pared (...). Las estatuas aplastadas sobre los muros se multiplican, aparecen en filas (...). Alternan con ellas los seres simbólicos creados por la estatuaria cristiana, (...). Vense en las paredes blasones de brillantes tintas (...) (Pérez Galdós: 1889, 118-119).

Respecto al segundo aspecto de esta reflexión, el que se refiere a la heterogeneidad o yuxtaposición textual que básicamente estructura el cuento, es posible reconocer un sistema de niveles narrativos que acompañan diferentes tipologías textuales, emisiones del discurso y dispositivos narrativos.

El *incipit* en *medias res* del relato, con función incoativa especular, es decir respecto a la acción de escribir el artículo al mismo tiempo que la acción de leerlo por parte del lector, parece ofrecer protagonismo a una voz narrativa, aunque ‘escribiente’, la del periodista anónimo. El mismo texto del artículo se presenta como un fragmento de un escrito ya encaminado, sin que se aclare el tema que trata, y más bien se reconoce un tono de crítica, de reprobación política, con mucha probabilidad adscribible a uno de los tantos artículos de fondo que se publicaban en las revistas. Recuperemos una vez más el *incipit*:

Basta de contemplaciones. Basta de contubernios. Basta de flaquezas. Ha sonado la hora de las energías. Creíamos que los hechos, tan claros ya en la mente de todo el mundo, se presentarían al fin en su espantosa gravedad a los ojos del insensato poder, que dirige los negocios públicos. Juzgando que toda obcecación, por grande que sea, ha de tener su límite, creíamos que el Gobierno no podría resistir a la evidencia de su descrédito (...). Ya no hay esperanza. Es preciso no ocultar la verdad al país, y nosotros faltaríamos al primero de nuestros deberes, si un momento más permaneciéramos en esta actitud. Nuestro patriotismo nos impele a obrar de este modo; y como sabemos que la opinión pública es la única... (Pérez Galdós: 1889, 115)<sup>5</sup>.

Sin embargo, a partir del segundo párrafo, aparece la figura de un narrador omnisciente que, con una instancia discursiva autoritaria, convierte todo lo anteriormente leído en una actividad narrativa más cercana a un uso del estilo indirecto libre llevado a la extrema. Es aquí donde se revela, en realidad, el primer nivel de la narración, si adelantamos la convicción de encontrarnos frente a una estructura a ‘caja china’ con *mise en abîme* de voces y tipologías textuales. Al hacerse patente esta voz de narrador también se activan las coordenadas

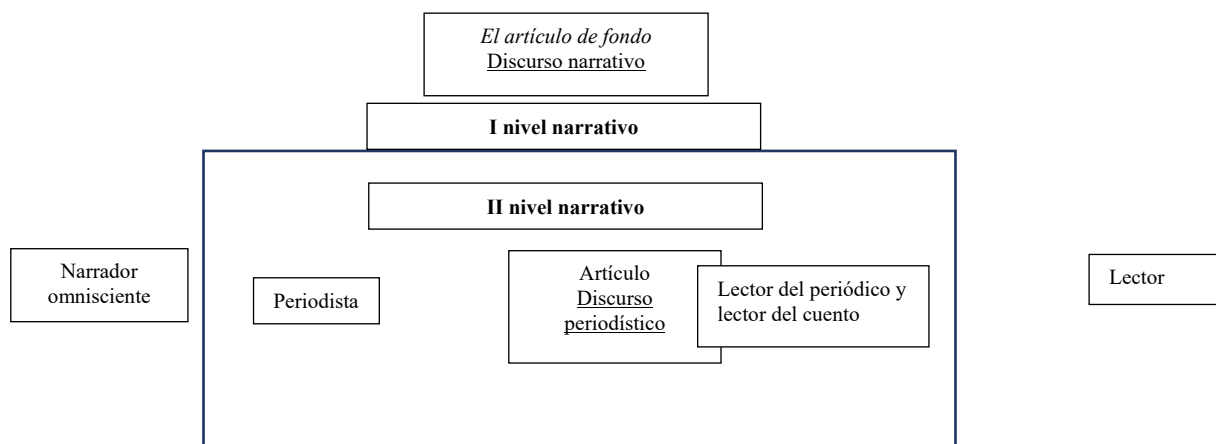
---

<sup>5</sup> Las comillas están en el texto.

metaficcionales que hilvanan y sustentan el relato entero, ya a partir del título autorreferencial. Leamos el pasaje:

Al llegar aquí, el autor del artículo se paró. La inspiración, si así puede decirse, se le había concluido; y como si el esfuerzo hecho para crear los párrafos que anteceden produjera fatiga en su imaginación, se detuvo, con ánimo de proseguir, cuando las varias ideas, que repentinamente y en tropel vinieron a su imaginación, se disiparon (Pérez Galdós: 1889, 116).

De esta forma, se establece un macro-nivel narrativo con un narrador omnisciente como emisor y el lector externo como destinatario, dentro del cual se sitúa el segundo nivel con la figura del periodista como emisor del discurso periodístico dirigido, en primera instancia, al público lector del periódico, aunque, metanarrativamente, el mismo lector del relato recibe. El esquema que sigue intenta reproducir visualmente el sistema de niveles evaluados, su colocación y relación mutua, al mismo tiempo que marca la tipología discursiva empleada:



Dentro del segundo nivel narrativo, van colocándose, o ensartándose, unos ulteriores espacios de narración como abriéndose unos escenarios en los que forzosamente el periodista se encuentra asimilado a un actor o comparsa. De hecho, la narración va encaminándose hacia una atmosfera cada vez más alusiva a la teatralidad, como si la diégesis activase una serie de referencias teatrales relacionables con la constante desmaterialización de la realidad en su trasvase en la escritura. El primer escenario se refiere a la aparición del trabajador de la imprenta que viene a reclamar el artículo al periodista:

Hallábase el menguado autor como en éxtasis, (...) cuando un ruido de pasos primero, y la inusitada aparición de un hombre después, le trajeron bruscamente a la realidad (...). El ser que tenía delante era un monstruo, un vestiglo. (...) El monstruo miró al autor de un modo que le hizo temblar; alargó la mano pronunciando palabras que aterraron al infeliz, (...). Estremecióse en su asiento, erizósele el

cabello y miró con angustia y bañado en sudor frío las incorrectas líneas del interrumpido articulejo (Pérez Galdós: 1889, 122).

Se pone en marcha, desde luego, una descripción deshumanizadora de la actividad laboral del obrero de la máquina de la imprenta. El discurso narrativo, que en la descripción de las visiones góticas se acercaba a la categoría todoroviana de lo maravilloso (Todorov: 1970), ahora se abre incluso a lo fantástico, en un espacio en el cual el hombre y el mecanismo mecánico conviven simbióticamente: el hombre/monstruo padece una forma de deshumanización; la máquina se antropomorfiza. Esta hibridez monstruosa se convierte, sin embargo, en la cuna del milagro de la fijación de palabras en la página, de su divulgación, del sistema mismo que controlaba la celebración de la cultura.

Aquel vestiglo, o en otros términos, pedazo de bárbaro, venía cubierto de sudor, como si hubiese hecho una larga y precipitada carrera; y lo mismo su cara que su andrajosa y mugrienta ropa parecían teñidas de un ligero barniz oscuro: la tinta manaba de sus poros. (...). Enteramente igual que un ciclope, si no tuviera dos ojos, era el tal una de las más poderosas palabras de la civilización moderna, porque había recibido de la Providencia la alta misión de mover el manubrio de una máquina de imprimir, que daba a luz diariamente millones de millones de palabras. Viviendo la mayor parte del día en el sótano donde la máquina civilizadora funciona aquel hombre se había identificado con ella; formaba parte de su mecanismo; y la armazón ingeniosa, pero inerte, obra pura de las matemáticas, se convertía en ser inteligente cuando al impulso del monstruo movía sus ruedas, ejes y cilindros como si fueran órganos animados por recóndita vida (Pérez Galdós: 1889, 122-123).

A la tipología genérica del melodrama se dedica el siguiente escenario narrativo. La relación de don Benito con el universo músico-teatral es bien conocida (Sobejano: 1976; Rubio: 1981), no sólo por su estreno en la misma actividad periodística como reseñista de espectáculos de ópera en *La Nación* de Madrid (Entenza de Solare: 1983; Schlueter: 2016), sino, sobre todo, por la presencia de tal universo en su obra, en diferentes modalidades, funciones y efectos. En *El artículo de fondo* el discurso melodramático encuentra su introducción a través de la aparición de un amigo del periodista, a su vez presentado con rasgos típicos de personaje malvado de melodrama:

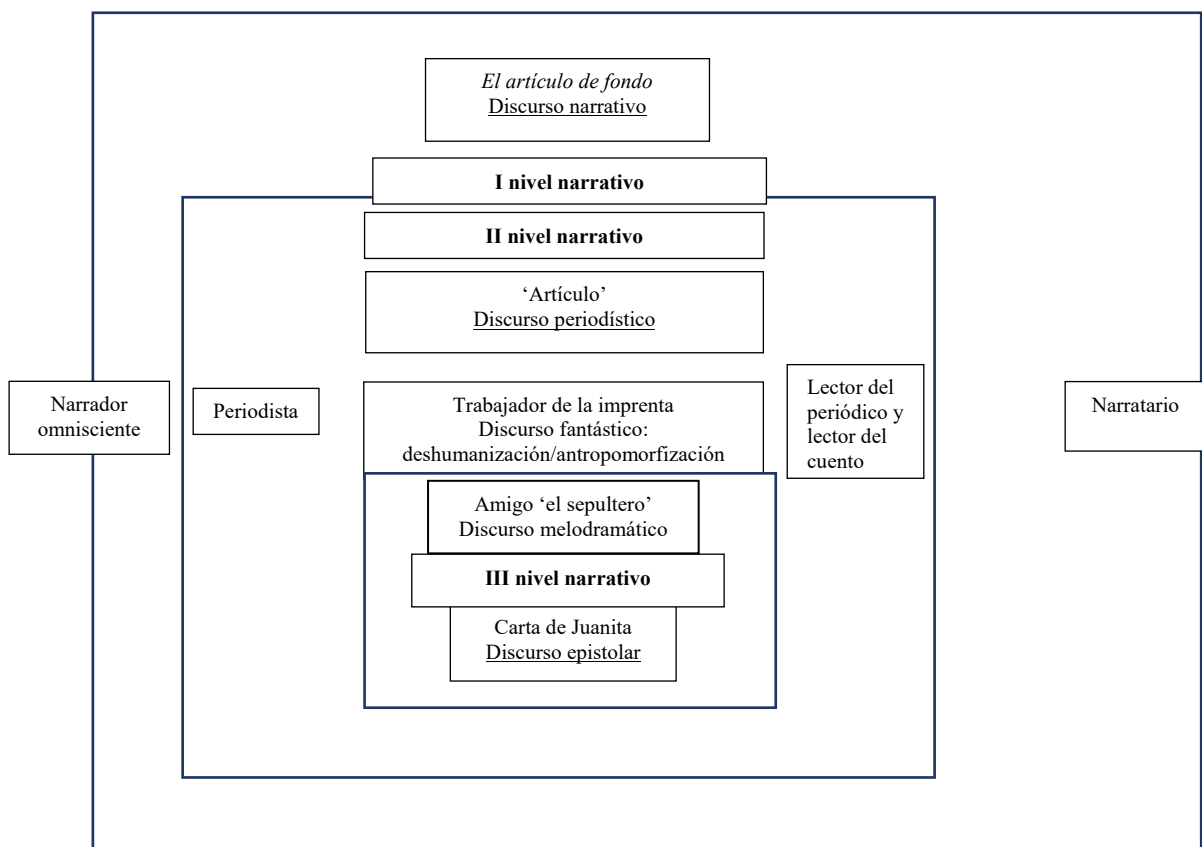
(...) tenía un mirar tan parecido a la estupefacción inalterable de las estatuas (...). Hablaba en voz baja y en tono cavernoso, lo que no dejaba de estar en armonía con la amarillez de su semblante y con los cabellos largos que a entrambos lados de la cabeza caían. Era además tan lúgubre en su carácter y en sus costumbres, que no faltaba razón a los que habían dado en llamarle el *sepultero*» (Pérez Galdós: 1889, 127-128).

El narrador recuerda la pasión por la ópera compartida por los dos, hasta que nos cuenta que era su costumbre entonar juntos romanzas o introducir en sus diálogos algún recitativo.

De hecho, así lo hacen en el relato y el discurso narrativo se sumerge en el melodramático llegando a extremos de teatralización paródica:

- Si yo pudiera... Le mie nozze colei meglio e affretare.
- Io dentr'oggi á finir vo questo affare... que me comprometería a arreglar el asunto empleando ciertos medios...? (...)
- No es nada de eso. Tú has de ser el principal actor en esta trama que preparo... (...)
- ¡Se busca! ¿E dove sciagurato? Pero explícame tus planes (...).
- Ven, ven... eccola! Por la calle pasa la ragazza con doña Lorenza y el futuro marquesito. ¡Oh terribil momento! (Pérez Galdós: 1889, 134-138).

Llegamos así a la última tipología textual injertada en el nivel narrativo/dramático del melodrama, el discurso epistolar: nuestro joven periodista, ya totalmente desanimado y hasta desesperado, tanto que ha completamente abandonado la escritura del artículo de fondo, recibe una carta de su amada Juanita, la cual sigue declarando su amor al escritor. Este final feliz del texto teatral que se ha ido representando vuelve a dar vigor al periodista que consigue, así, reanudar la escritura de su artículo y hasta reflejar en él un tono conciliador y optimista en sus comentarios políticos. El esquema siguiente intenta visualizar esta parte conclusiva del análisis junto a la síntesis general del relato:



Por lo tanto, la estructura a caja china de *El artículo de fondo*, en la cual van injertándose niveles narrativos junto a discursos adscribibles a géneros y modos diferentes, aunque conectados en el espacio narrativo del cuento, hace patente un sistema de interrelaciones que Galdós experimenta también en otros textos y sobre todo en relación con la metanarración. El cuento *La novela en el tranvía*, por ejemplo, enseña una estructura similar respecto a la red de niveles narrativos que se corresponden con yuxtaposición de discursos, modos y géneros, a la vez que cumple con una actitud reflexiva del autor sobre el quehacer de la escritura de ficción y la realidad. En *El artículo de fondo*, el eje central del discurso narrativo está construido con sus polos canónicos del narrador omnisciente y el narratario. De forma especular, o más bien como proceso de *mise en abîme*, la voz del periodista escribiendo su artículo refleja la actividad de escritura del autor, en la cual participan la presión de la realidad al mismo tiempo que la tensión imaginativa de lo fantástico, interviniendo en el escenario representativo de la misma con formas y colores de otras realidades. Así, el discurso de la retórica periodística-parlamentaria del artículo se rompe contra el edificio de la catedral gótica con su relativo discurso de lo maravilloso. Este da pie a una hibridación fantástica de los contornos de la realidad que se está narrando en el primer nivel y en la casa-escenario van asomándose personajes monstruosos animalizados y máquinas antropomorfizadas, así como auténticas caricaturas teatrales, casi como evocadas por la fuerza de la imaginación literaria de este prototipo de escritor amasando realidad histórica e imaginación. La representación melodramática proporciona su discurso inverosímil fundado en la exasperación de acontecimientos sentimentales expresados a través de la música, como en un juego de proyecciones dialogales estereotipadas —incluso en el uso del italiano— que de la ópera fue la lengua con la que se alimentaron los españoles de esa época. Finalmente, el discurso epistolar va a reanudar los niveles narrativos, al mismo tiempo que presenta el último anillo que intenta mantener en conexión lo real y lo fictivo, como ulterior etapa de un viaje entre discursos y géneros, en el cual el lector ha ido experimentando —con igual actitud receptiva— la contaminación literaria de la construcción narrativa del mundo.

A modo de conclusión, la *collatio* de los post-textos del relato *El artículo de fondo* ha enseñado un relevante número de variantes de autor que inciden en diferentes niveles del texto relacionados con la mayor familiaridad y control de Galdós con respecto al sistema del discurso coloquial, a la palabra hablada, enseñando un verdadero taller de escritura. En segundo término, la yuxtaposición de piezas discursivas dentro del relato, por un lado, revela lo que Galdós estaba aprendiendo del macrotexto multifacético del periódico —gracias a su formación de escritor/periodista— por el otro lado este mismo complejo sistema textual va a

reflejar la poética galdosiana acerca de una realidad multiperspéctica, multidiscursiva, y al mismo tiempo que inclusiva de todos los posibles géneros capaces de desvelarla a través de la palabra literaria.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, C., “Imágenes de Galdós en la prensa entre dos siglos”, ARENCIBIA, Y., ESCOBAR, M. del P., QUINTANA, R. M. (eds.), *Galdós y el siglo XX*, Las Palmas de G.C., Ediciones del Cabildo Insular, 2009, pp. 66-116.

AYALA ARACIL, M. de los Á, «“El artículo de fondo”: una parodia del escritor público», ARENCIBIA, Y., ESCOBAR, M. del P., QUINTANA, R. M. (eds.), *Galdós y el siglo XX*, Las Palmas de G.C., Ediciones del Cabildo Insular, 2009, pp. 520-527.

ARENCIBIA, Y., “Fundamentos de Galdós. Los cuentos”, *Actas del X Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de G. C., Ediciones del Cabildo Insular de G. C., 2013, pp. 110-118.

BERTONI, C., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2013.

BRIZ, A., *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 1998.

DAVIES, R., “Galdós y la prensa: hacia una revisión crítica de la mina inagotable”, ARENCIBIA, Y., ESCOBAR, M. del P., QUINTANA, R. M., *Galdós y el siglo XX*, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo Insular de G.C., 2009, pp. 509-519.

EBERENZ R., *Semiótica y morfología del cuento naturalista*, Madrid, Gredos, 1989.

ENTENZA DE SOLARE, B., “Al margen de *Miau*”, *Bulletin Hispanique*, 85, 1, 1983, pp. 105-126.

GILMAN, S., “La palabra hablada y *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp. 542-560.

HERRERO, G., “Procedimientos de intensificación-ponderación en el español coloquial”, *España actual*, 56, 1991, pp. 39-51.

MAINER, J.C., “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa, 2004, pp. XI-LXXXIII.

PÉREZ GALDÓS, B., “El artículo de fondo”, *Revista de España*, 3, 19, 1871, pp. 427-440.

— “El artículo de fondo” (capítulos I-II), *El Océano. Periódico político ilustrado*, 89, 21.06.1879, s. p.

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115341&num\\_id=1&num\\_total=79](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115341&num_id=1&num_total=79)

— “El artículo de fondo” (capítulo III), *El Océano. Periódico político ilustrado*, 90, 22.06.1879, s. p.



[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115342&num\\_id=2&num\\_total=79](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115342&num_id=2&num_total=79)

— “El artículo de fondo” (capítulo IV), *El Océano. Periódico político ilustrado*, 92, 25.06.1879, s. p.

[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115345&num\\_id=4&num\\_total=79](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115345&num_id=4&num_total=79)

— “El artículo de fondo”, *Torquemada en la hoguera, El artículo de fondo, La mula y el buey, La pluma en el viento, La conjuración de las palabras, Un tribunal literario, La princesa y el granuja, Junio*, Madrid, La Guirnalda y Episodios Nacionales, 1889.

POLIZZI, A., *El proceso metafictivo en el realismo de Pérez Galdós*, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo de G. C., 1999.

— *Galdós dramaturgo. Frontiere e soglie nel suo percorso letterario*, Berlin, Frank & Timme, 2015.

RIVAS HERNÁNDEZ, A., “El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós”, *Acta Literaria*, 40, I, 2010, 133-145.

RUBIO, I., “Galdós y el melodrama”, *Anales Galdosianos*, 16, 1981, pp. 57-65.

SCHLUETER, P., *Pérez Galdós y la música*, Madrid, Clave Intelectual, 2016.

SMITH, A., RUBIO JIMÉNEZ, J., “Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín”, *Anales Galdosianos*, XL/XLI, 2005-2006, pp. 87-197.

SOBEJANO, G., “Echegaray, Galdós y el melodrama”, *Anales Galdosianos*, Anejo, 11, 1976, pp. 91-117.

TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition de Seuil, 1970.