

ANÁLISIS DE «LA MULA Y EL BUEY» (CUENTO DE NAVIDAD)

Oswaldo Izquierdo Dorta

La mula y el buey fue dado a conocer en *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), el día 22 de diciembre de 1876¹.

En la edición de Aguilar, que seguimos para este comentario, el texto, impreso a dos columnas, ocupa siete páginas, unas cinco mil palabras, y se halla dividido en once capítulos.

La acción, que se desarrolla en Madrid, se remonta, retrospectivamente, a unos días antes de Navidad, y culmina el mismo día veinticinco.

La historia se inicia con un desgarrón radical: la muerte de una niña de tres años, Celinina. Junto al dolor inconsolable de la madre y del padre, siente este último un remordimiento agudísimo por no haberle regalado a su hija una mula y un buey para el Nacimiento de Navidad. Buscando el origen de este remordimiento, el narrador se retrotrae al momento en que la niña cae enferma, y reconstruye sus últimos días. Esto ocupa los cinco primeros capítulos, el sexto actúa como bisagra: la única mujer que velaba el cadáver de Celinina se duerme; entonces la niña se incorpora, le nacen unas alas y se marcha volando. Los dos capítulos siguientes sirven para preparar el segundo escenario: el Nacimiento en casa de los Sres. de ***. En el noveno y en el décimo los angelitos alborotan en el nacimiento y, cercano el día, vuelan al Cielo; en el trayecto convencen a Celinina para que regrese, momentáneamente, a devolver la mula y el buey que ha cogido. Por último, capítulo undécimo, en las manos del cadáver de la niña aparecen una mula y un buey de barro.

Dentro de un mundo de ficción de tipo realista, Galdós inserta, entre la muerte y el entierro de Celinina, un mundo sobrenatural: la niña resucita, se incorpora a un grupo de ángeles y vuela al cielo.

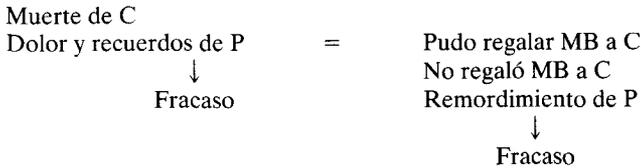
La función cardinal del relato es el persistente deseo de posesión de un objeto (MB) por parte de un sujeto (C).

La estructura presenta dos secuencias complejas de encadenamiento por continuidad, rematadas por una secuencia elemental, que funciona como epílogo.

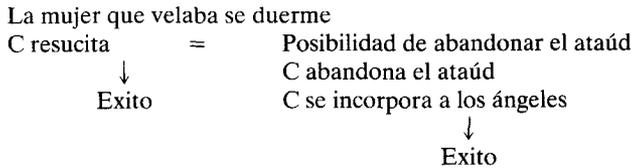
La primera secuencia se inicia con un acontecimiento que marca una degradación total e irreversible: la muerte de Celinina. Este acontecimiento abre una serie de posibilidades, de las que el autor utiliza tres: el remordimiento del padre, que completa la secuencia; la resurrección, que da lugar a la segunda; y el entierro, que constituye el epílogo.

Atendiendo a la triada de funciones: posibilidad, desarrollo y resultado —fases obligadas de todo proceso—, tenemos el siguiente esquema de la lógica de las acciones:

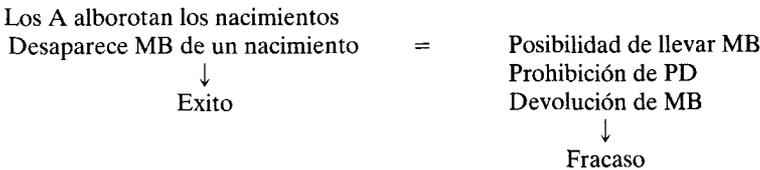
S₁: Posibilidad universal de morir



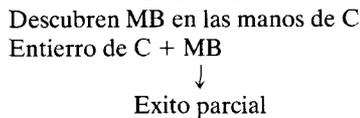
S₂: Posibilidad de dormir



= Posibilidad de tener MB



S₃: Posibilidad de enterrar a C



Visión pesimista en el plano natural, caracterizado por procesos de deterioro, y optimista en el sobrenatural, procesos de mejoría; cuando se unen los dos planos, el resultado es mixto.

Galdós salvo lo estrictamente espiritual, por eso la mula y el buey no van al Cielo con el espíritu de Celinina, sino que se quedan con su cuerpo inanimado, barro a la postre, como las figuras del nacimiento.

La sintaxis progresa a través de oposiciones: salud/enfermedad; atención/distracción; verdad/engaño; natural/sobrenatural; vida/muerte; tierra/cielo.

Básicamente, y siguiendo a Bremond², podemos decir que se trata de un proceso de empeoramiento, que alcanza su cima al final del capítulo V (muerte + remordimiento), seguido de un mejoramiento, no totalmente perceptible para los actores, que culmina con la resurrección y obtención de la mula y el buey.

Podemos esquematizarlo de la siguiente manera:

Deseo de objetos → contratiempos retrasadores (= ocupaciones, enfermedades) → muerte (= imposibilidad física).

Resurrección (= atributos de ángel) → adquisición de los objetos.

Dificultades (= normas de PD) → colocación de MB en las manos del cadáver de C (= éxito parcial).

Celinina es el único actor que realiza todos los papeles actanciales: es sujeto de deseo, objeto de amor y de cuidados, enviante de su padre, oponente a las normas del Padre Dios, ayuda a alborotar los nacimientos y es destinataria de la mula y el buey; lo que manifiesta su importancia dentro de la fábula que se narra.

También es el que participa en mayor número de acontecimientos: el 75 % del total. Le siguen MB, que lo hacen en el 33 %; P, en el 25 %; y A, en el 16 %.

El deseo que suscita la posesión de la mula y el buey, imposible ya en el plano de los hechos, obliga a saltar a otro plano donde aún sea posible: el de las creencias. Lo que lleva a Celinina, más allá de la muerte, hasta lograr su consecución. Esta fuerza temática es como un eje que se prolonga a lo largo de todo el relato y en torno al cual giran los acontecimientos. El deseo se mantiene, aunque cambia parcialmente la finalidad: al principio es para el nacimiento; luego, para el espíritu; y, finalmente, para enterrarlos con el cadáver.

El remordimiento del padre es la segunda fuerza temática, y nos lleva a la reconstrucción de los últimos días de la protagonista.

Es posible una interpretación onírica, ya que la parte extraordinaria del relato se inicia cuando la única mujer que velaba el cadáver de Celinina se duerme. Este sueño abre dos posibilidades: prescindir de la mujer dormida y continuar la historia hasta más allá de los límites humanos o introducirnos en el magín de la durmiente y proseguir la narración por el mundo de sus sueños. Dada la ambigüedad narrativa en este punto, las dos interpretaciones son factibles.

Galdós, teniendo en cuenta la época del año en que se desarrolla, la costumbre de los ángeles (jugar con los nacimientos), y los objetos deseados (figuras para un portal), lo subtitula «Cuento de Navidad».

Baquero Goyanes lo clasifica doblemente: por un lado, atendiendo al sujeto, una niña de tres años, como «Cuento de niños»; por otro, partiendo de los objetos que dan lugar al título, como «Cuento de objetos y seres pequeños» (en el apartado II. Cuentos con objetos como protagonistas)³.

Creemos que puede considerarse, además, como «Cuento fantástico», si entendemos que «lo fantástico es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición»⁴; y como «Cuento religioso», ya que en él se hace uso de unas creencias en la vida espiritual de ultratumba, perfectamente reconocible en los dogmas del cristianismo.

El discurso se inicia «in medias res», por lo que el narrador ha de hacer un giro retrospectivo y darnos una exposición retardada de lo ocurrido en los días inmediatamente anteriores. La segunda secuencia no presenta inversiones temporales.

En la exposición retardada se utiliza como procedimiento de reducción temporal, aparte del resumen, el discurso iterativo: «Trájole un día una manada de pavos...; otro día sacó de sus bolsillos la mitad de la Sacra Familia y al siguiente a San José con el pesebre y el portal de Belén». Entre los capítulos X y XI hay una omisión del discurso que va desde el amanecer hasta la hora del entierro. Por el contrario, hay suspensiones temporales en los capítulos II, III, VII y VIII, en los que describen, respectivamente, a la madre, los efectos de la fiebre y el nacimiento en casa de los Sres. de ***.

El texto se nos presenta, en tercera persona, desde el punto de vista de un narrador omnisciente múltiple. Su presencia en el relato se hace explícita en el capítulo III: «Contaremos brevemente el peregrino caso ...». Y en el V, cuando cierra la intervención anterior preguntando a los lectores: «¿Se comprende ahora el remordimiento del padre?».

A lo largo del discurso se van alternando diferentes formas de expresión. En la primera secuencia predomina la narrativa, en la que aparecen intercalados fragmentos descriptivos y expositivos. Observemos dos casos de metadiscurso: «...advirtiendo que esto quizás parecerá un extremo pueril a algunos; pero a los que tal creen les recordaremos...» (III), y «¿Se comprende ahora el remordimiento del padre?» (V). No hay diálogos: apenas dos intervenciones aisladas de los padres; tres preguntas retóricas, una hecha por el padre (IV) y dos por el narrador (V); y un comentario irónico por parte del narrador: «Pero Dios no quiso que los siete u ocho (pues la cifra no se sabe a punto fijo) alumnos de Esculapio...» (V).

La segunda secuencia comienza con un capítulo narrativo (VI), al que siguen dos descriptivos, para retornar a la narración en el siguiente, con dos comentarios aislados, desarrollar el X, en su mayoría, dialogado, y regresar en el último, a la narración.

En el estilo directo abundan los «verba dicendi», especialmente la forma «dijo», lo que produce cierta monotonía y pesadez narrativas.

El narrador alterna la presentación escénica, densa, minuciosamente detallada (los efectos de la fiebre, o el nacimiento en casa de los Sres. de ***), con la panorámica, global (los días anteriores a la muerte).

Son frecuentes los párrafos breves y escuetos, paradigmas de agilidad narrativa, ligeramente frenados por algunas digresiones (c. II) y una minuciosa descripción (c. VII y VIII).

En cuanto a las formas verbales, predomina el pretérito imperfecto de indicativo, «tiempo línea»⁵, de matiz afectivo y durativo, con un índice de frecuencia del 25 %; seguido del pretérito indefinido, «tiempo punto»⁶, ágil y rotundo, que clava los hechos definitivamente en el pasado, con un 22 %; y del presente, con un 17 %, que impone su actualidad en la descripción del nacimiento (c. VII y VIII), y en la presencia viva del diálogo (c. X).

Abundan las series binarias (de adjetivos, de sustantivos, de verbos), y las enumeraciones, que si bien matizan, también lastran el desarrollo de la acción; epítetos, que subrayan el carácter subjetivo y afectivo; y frecuentes connotaciones con muerte, en el campo léxico.

La atención que el autor presta a la descripción de un nacimiento, algo más de una página, una sexta parte del total de la obra, aparte de la función embelezadora, pudiera indicar, quizá, un condicionamiento de la fecha, que, a su vez, podría haber influido en la redacción del cuento.

Sobre el tema de la Navidad son frecuentes, en esta época, los relatos breves; recordemos, por muy conocidos, *La Navidad en el Cielo*, de Fedor Dostoievsky; los *Cuentos de Navidad* y las *Narraciones navideñas*, de Charles Dickens; y los *Cuentos de Navidad y Año Nuevo* y *Cuentos de Navidad y Reyes*, de Pardo Bazán.

La elección de la mula y el buey, cuando existen otras figuras más importantes, como el Niño Jesús, o la Virgen y San José, parece apuntar al valor simbólico de aquellas figuras: paciencia, trabajo y *sufrimiento*, que, en el caso del buey, se incrementa con el atributo de *sacrificio*.

En cuanto al único nombre propio del relato, Celinina, y tratándose de Galdós, parece lógico pensar en una posible intencionalidad: quizás diminutivo de Cielo.

«La ironía, casi siempre transparente, con que Galdós solía bautizar a muchos de sus personajes (Doña Perfecta, Gloria, Fortunata, etc.) es suficiente para que el lector sospeche que cualquier nombre dado a un personaje es más que una expresión verbal que distingue uno del otro»⁷.

Por lo que respecta a la salida de Don Benito hacia el terreno de lo fantástico, nada debe extrañarnos, ya que esta tendencia estaba muy arraigada en él:

«Puede hablarse de una venta fantástica que corre a lo largo de toda su obra y que se nos aparece en múltiples formas y en distintos momentos y aspectos»⁸.

Para una posible valoración, conviene recordar que este cuento fue publicado en 1876, cuando se iniciaba el cultivo del cuento literario en España, en plena confusión terminológica y conceptual; cuando aún no se habían fijado las características del género, ni se disponía del instrumento lingüístico adecuado. Veamos lo que dice, al respecto, el propio Galdós:

«Recuerdo haber disputado con Fernanflor, rebatiéndole yo lo que juzgaba monomanía de la brevedad; recuerdo también que, años más tarde, le declaré vencedor»⁹.

Y será necesaria la amplia perspectiva de casi un siglo, para que se pueda afirmar que

«Las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de la nouvelle y de la novela, los exordios, circunquios, desarrollos y demás recursos narrativos»¹⁰.

La construcción de *La mula y el buey* es coherente con la teoría que Galdós profesaba del cuento: toda la narración está impregnada de esa «ingenuidad infantil, que es la tradición del género»¹¹.

Desde una óptica reciente, cumple con los tres requisitos fundamentales de un buen cuento:

Un principio conciso y directo:

«Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo... Un cuento que comienza bien casi siempre termina bien. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector»¹².

Una tensión continuada, salvo el respiro que se toma el autor para describir un nacimiento: «Quizá el rasgo diferencial más penetrante sea la tensión interna de la trama narrativa»¹³.

Y un final sorpresivo y escueto:

«Todos los intentos de caracterizar el cuento literario culminan en la constatación del final sorprendente, de modo que el éxito en lograr una sorpresa final se ha considerado siempre como criterio para juzgar la calidad del cuento»¹⁴.

Baquero Goyanes lo estima como «uno de los más bellos cuentos de niños de nuestra literatura del siglo pasado», y añade: «Una narración como ésta casi nos hace dudar de todo lo que se ha dicho de la incapacidad de Pérez Galdós para el cuento»¹⁵.

Montesinos lo considera «un admirable cuento de Navidad, muy galdosiano de espíritu, mejor que el de «La princesa y el granuja»¹⁶.

De la Nuez lo califica de «precioso cuento maravilloso»¹⁷.

Bravo-Villasante lo define como «el relato emocionante de la muerte de una niña, donde se insinúa la posibilidad de un milagro»¹⁸.

Aun reconociendo cierta morosidad narrativa en algunos pasajes, lo valoramos, en conjunto, como un emotivo cuento infantil que merece figurar, por derecho propio, en las más rigurosas antologías del siglo XIX.

NOTAS

- ¹ Posteriormente, ha sido publicado en los siguientes volúmenes:
Torquemada en la hoguera y otras narraciones, La Guirnalda (Madrid, 1889), pp. 145 y ss.
Prosistas modernos, selección de Enrique Díez Canedo, Madrid, 1934, pp. 199-219.
Lecturas populares, serie I, n.º 4 - 803, pp. 93-124.
Obras Completas, introducciones de Federico Carlos Sáinz de Robles, ediciones Aguilar, t. IV, Madrid, 1977, pp. 46-52.
Spanische Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wener Peiser und Albert Theile (Zurich, Manesse Verlag, 1958), pp. 259-269.

- ² C. BREMOND, «La lógica de los posibles narrativos» en *Análisis estructural del relato*, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 4.ª ed., 1974.
- ³ M. GOYANES BAQUERO, *El cuento español en el siglo XIX*, C.S.I.C., Madrid, 1.ª ed., 1949.
- ⁴ R. CAILLOIS, *Imágenes, imágenes*, Seix Barral, Barcelona, 1.ª ed., 1969.
- ⁵ M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, 1.ª ed., 1947.
- ⁶ M. CRESSOT, *Op. cit.*
- ⁷ R. J. WEBER, «Prólogo» a *Miau* (edición crítica), Guadarrama, Barcelona, 7.ª ed., 1982, p. 38.
- ⁸ C. CLAVERÍA, «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», *Atlante*, I, 1953, pp. 78-86.
- ⁹ FERNANFLOR, *Cuentos*, con un prólogo de Pérez Galdós. M. Romero, impresor, Madrid, 1904.
- ¹⁰ J. CORTÁZAR, «Del cuento breve y sus alrededores», *Ultimo round*, siglo XXI, Méjico, 8.ª ed., 1983.
- ¹¹ B. PÉREZ GALDÓS, *Op. cit.*
- ¹² J. BOSCH, *Teoría del cuento*, U. de los Andes, Venezuela.
- ¹³ J. CORTÁZAR, *Op. cit.*
- ¹⁴ E. BRANDENBERGER, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Ed. Nacional, Madrid, 1.ª ed. 1973.
- ¹⁵ M. BAQUERO GOYANES, *Op. cit.*
- ¹⁶ J. F. MONTESINOS, *Galdós*, ed. Castalia, 2.ª ed., Madrid, 1980.
- ¹⁷ S. NUEZ CABALLERO: «Génesis y estructura de un cuento de Galdós», Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, 1978.
- ¹⁸ C. BRAVO-VILLASANTE, *Historia de la literatura infantil española*, ed. Doncel, 1.ª ed. de bolsillo, Madrid, 1972.