

ONTOLOGÍA DE LA FICCIÓN EN CERVANTES Y GALDÓS

Belén González Morales

La literatura de Benito Pérez Galdós está impregnada de referencias a Cervantes, pero quizá una de las obras donde esta presencia resulta más palpable es *El caballero encantado* (*cuento real... inverosímil*), cuyo título ya apunta cierta deuda literaria. Publicada en diciembre de 1909,¹ esta novela narra la historia de Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra, conde de Zorita de los Canes, un caballero “de vida ociosa y descuidada”, amante de los préstamos, de hacer la corte a damas ricas, católico y cunero, que es encantado un día por una dama (la Madre-España) con un fin preciso: que conozca mediante el trabajo qué fatigas deben pasar los campesinos para que los señores derrochen la riqueza obtenida de la tierra. Mediante el encantamiento, Tarsis se convierte en un campesino llamado Gil que trabaja para distintos amos y conoce las duras jornadas de los obreros de su tiempo. Tras una serie de peripecias se enamora de una dama también encantada, que ha adquirido a su vez una doble identidad, Pascuala —maestra— y Cintia —poseedora de una gran fortuna en América—. Juntos superarán una serie de pruebas, reconocerán su verdadera identidad y la necesidad de su existencia anterior. Con su afán por cambiar de vida, ganan la benevolencia de la encantadora, que los devuelve a la realidad reformados y dispuestos a luchar por un cambio social y político basado en la educación.

Las concomitancias con la obra cervantina resultan más que evidentes. En *El caballero encantado* se puede apreciar sobre todo la huella de *El Quijote*, pero también de todos los géneros que amó y cultivó Cervantes. Del mundo quijotesco proceden el manuscrito hallado, que aparece aquí como crónicas e historias encontradas por el narrador, quien también administra la información según su conveniencia; la dama idealizada; un Sancho, representante de la sabiduría popular; la añoranza de la vida campestre, etc. Pero además se puede apreciar lo mejor de *La Galatea*, con los amores pastoriles entre Gil y Pascuala; y de la novela bizantina —las peripecias y pruebas de los enamorados guardan bastante parecido con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Asimismo destaca la impronta de las *Novelas ejemplares*, aunque en este caso el “ejemplo provechoso” está destinado a la regeneración de España.

A pesar del interés que tendría la enumeración de las similitudes entre estas obras, resulta más conveniente desentrañar dos aspectos que, por fundamentales y caracterizadores de las escrituras de Cervantes y Galdós, merecen ser analizados con detenimiento, a saber: el realismo y el posicionamiento ético del escritor ante el mundo. Estas dos ideas, patentes en todas las obras galdosianas, adquieren en *El caballero encantado* una significación sin precedentes. En la medida en que esta última es un homenaje a Cervantes, estos dos pilares de su narrativa adquieren un gran protagonismo y el texto se convierte así en una suerte de diálogo entre ambos autores en el que los presupuestos de la ficción acaparan gran parte del discurso.

En lo que respecta al primer punto, el realismo, *El caballero encantado* ha sido considerado por la crítica como un fracaso respecto a la estética de su tiempo.² El alejamiento del realismo ha sido analizado como un ejercicio caprichoso y como una obra que evidencia los signos de la

senilidad y el agotamiento creativo. Valbuena Prat le dedicaba en su *Historia de la literatura* las siguientes palabras, especialmente demoledoras:

En su despedida, Galdós tanteó un género, síntesis de realismo y fantasía, sátira y simbolismo, pero el resultado fue un caos desigual e inelegante, revelado en *El caballero encantado*, en el que salvo detalles aislados, predominan los tópicos más vulgares, en un procedimiento que bordea el pleno fracaso literario.³

Todas las críticas se basan en el giro, a su juicio radical, que propone Galdós en esta obra. Bien es cierto que desde las primeras líneas existe una apuesta por lo inverosímil y lo maravilloso. El arranque de la novela es enormemente explícito: “El héroe (por fuerza) de esta fábula verdadera y mentirosa, don Carlos de Tarsis...”. Desde el punto de vista de la crítica tradicional representa casi una provocación, un descarado juego literario, aparentemente ajeno a la poética galdosiana y a los niveles de excelencia y calidad estilística que había demostrado. Para las estrechas miras de los puristas del realismo, la obra sólo puede significar, en efecto, un auténtico desastre literario. Pero únicamente cabe defender que *El caballero encantado* es fruto del antojo y de una mentalidad senil mediante un cierto infantilismo crítico. Como se verá, Galdós ahonda en esta obra, de la mano de Cervantes, en la dimensión última de su literatura, en lo que ha sido la piedra angular de su poética: el realismo. A partir de la narración de hechos inverosímiles, como se demostrará nada caprichosos y, por otro lado, coherentes con su obra, se plantea una realidad tan definida como en el resto de sus producciones. No es de extrañar, por tanto, que su reflexión sobre el realismo rompiera y siga rompiendo actualmente los esquemas establecidos; y que, por otro lado, haga tambalear aún los prejuicios de unos lectores doctos en realismo, pero en cierto modo poco entendidos en literatura.

El subtítulo de la obra (*cuento real... inverosímil*) hace sospechar que toda ella constituirá un intento por liberarse de los encorsetados límites de un realismo mal comprendido. Por ejemplo, la elección del género responde ya a un intento de ruptura con los moldes establecidos. Galdós crea una novela y la encasilla conscientemente en una categoría genérica que no le corresponde. Esta elección puede apuntar a dos posibles razones. Al introducirla en la categoría del cuento, parece jugar con la variedad léxica que existe en otras lenguas —que Cervantes conocía por su estancia en Italia— para denominar los tipos de narración. Como recuerda Anderson Imbert, mientras que en español se estructuran las formas narrativas en las categorías de cuento, novela corta y novela, en otras lenguas, como el italiano, hay un mayor variedad y se habla de *fiaba*, *novella*, *racconto* y *romanzo*.⁴ De este modo, el nombre puede estar relacionado con las polémicas existentes en torno al nombre de los géneros, en las que Cervantes tomó parte al autoproclamarse como “el primero que ha novelado en lengua castellana”. Se daría aquí un pequeño guiño a la tradición crítica y al propio Cervantes.

Pero, por otro lado, Galdós también parece participar en la batalla librada contra la ortodoxia crítica imperante en su época. Las siguientes palabras de Clarín ponen de relieve la mencionada preocupación estética:

Por más que la historia esté diciendo a gritos desde las novelas geográficas de los griegos hasta las obras de Balzac, que no hay límites para el género novelesco, que todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura libre, los retóricos, encastillados en sus fórmulas de álgebra estética, siguen lanzando anatemas contra todo atrevimiento que saca las novelas de sus casillas.⁵

Bautizando su novela con el nombre de cuento, Galdós parece reclamar una apertura del género y una ruptura, que en *El caballero encantado* supera las dimensiones de lo formal, y se adentra en la esencia de la ficción. De esta manera, demanda un valor multiforme, plurigenérico e incluso, supragenérico para la novela, al igual que hicieron los narradores más adelantados de su tiempo. Pero además, con este gesto, Galdós escribiría en cierto modo, al igual que hizo Cervantes, un capítulo en la historia de los géneros literarios. En ese sentido, la crítica galdosiana se caracteriza por su virulencia, ya que el autor no se suma a las disquisiciones teóricas. Directamente utiliza el término cuento, para un género, la novela, que si se ha caracterizado por algo desde su nacimiento es, precisamente, por la constante vulneración de sus límites.

La prueba definitiva de que la elección del género no es arbitraria se encuentra en el matiz que aporta el término “real”, que aleja esta narración de los márgenes del cuento de la época. En *El caballero encantado* no se pretenden practicar las exitosas fórmulas de Perrault, Andersen o los hermanos Grimm. Tampoco se encontrará el lector una narración realista al estilo de Daudet, Maupassant o Clarín; ni mucho menos se seguirá la estela de Hoffmann o Poe. Es un cuento real pero inverosímil. Esto, que supone una paradoja desde el punto de vista lógico, no lo es desde las leyes de la ficción literaria. Evidentemente es una narración inverosímil en la medida en que algunos de los sucesos descritos, como la aparición de la encantadora, el hechizo, las dobles identidades y el viaje de regreso a la vida anterior constituyen experiencias ajenas a la realidad. Los presupuestos del positivismo imperante en el ambiente cultural de la época apuntaban en esta dirección también. Sin embargo, en el marco literario, la ficción y la realidad no se contradicen, sino que resulta imposible que se dé la una sin la otra.

Una de las ideas que más ha perjudicado a las “Ciencias del espíritu”, y que sin duda Galdós combate en esta obra, porque estaba muy presente en su época, es aquella que afirma que la ficción literaria representa el lado irreal de la realidad. En el origen mismo de la crítica literaria occidental se asumía lo contrario, es decir, que la ficción es el terreno de lo posible. Recoge Aristóteles en su *Poética*:

No es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad.⁶

El sistema de valores realidad-irrealidad, verdad-mentira, verosimilitud-inverosimilitud queda atrás cuando se entra en el ámbito *poiético*. La escritura implica un acto de trasgresión, en el que el primer elemento dinamitado es siempre el mundo existente. La realidad única, imperturbable, monocorde de nuestro mundo se ve sobrepasada y, aunque todavía sus elementos son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder su valor ordinario. De ahí que dentro del mundo de *El caballero encantado* se comprenda perfectamente todo lo que desde la lógica externa resulta imposible. En otras palabras, la historia de Carlos de Tarsis requiere el encantamiento, el encuentro con la amada, la corrección y la vuelta a la vida real. Todo ocurre en la obra por necesidad y verosimilitud y resulta perfectamente coherente con su contenido y su realidad. Porque las únicas leyes que rigen en el ámbito literario son las de los estrictos márgenes de la ficción creada, aquellas relacionadas con lo que Lubomir Dolezel llamó “mundos posibles”.⁷

Esta independencia de los mundos ficcionales es lo que convierte los elementos del arte en realidad. La obra no debe ser juzgada en virtud de su acercamiento o alejamiento a un canon

externo. Este error es el que subyace a las críticas que recibió *El caballero encantado*. Los críticos buscaron en ella una identificación simple, basada en un realismo mezquino que utilizaba el mismo esquema crítico para Tarsis-Gil y Cintia-Pascuala que antes había empleado para Fortunata, Marianela o Máximo Manso. Éste se basaba en una semántica mimética, en la existencia de un mundo único, en un paradigma que vinculaba las ficciones de la obra exclusivamente con el mundo real. La identificación con los protagonistas de *El caballero encantado* resulta imposible desde estas claves, que en el fondo tratan de aniquilar la barrera existente entre el mundo real y los mundos posibles. Pero los personajes Tarsis y Cintia poseen el mismo grado de realismo que los de otras novelas, en la medida en que pertenecen a un mundo auténtico, el de su obra. Nada los diferencia de otros entes galdosianos si, como propone Dolezel, la semántica mimética es reemplazada por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles, en la que no caben las acostumbradas fórmulas de la crítica realista, basadas en la simple conmutación ficción-realidad.

La primera gran idea significativa acerca del realismo que se infiere de *El caballero encantado* es una comprensión más amplia de esta estética, que deja entrever que lo real es precisamente lo realmente posible. Sin lugar a dudas, éste es uno de los puntos capitales de la narrativa de Cervantes. Se han escrito muchas páginas sobre este aspecto, sobre todo relacionadas con *El Quijote*. Sin embargo, no sólo en esta obra se introduce el autor en los misterios de la poiesis: desde la primera producción hasta la última, Cervantes convirtió la coherencia ficcional en el caballo de batalla de su obra.

La segunda conclusión que se puede establecer a partir de esta obra galdosiana alrededor del realismo está entrelazada con la anterior. La narración de elementos inverosímiles, extremo último como se veía anteriormente de la poética realista, permite a Galdós trazar la diferencia entre la autenticidad y el realismo. Ésta descansa también en la concepción de la obra como universo del discurso, *ficción y dicción*, que abre la posibilidad a lo ontológicamente válido, frente a lo imposible. Así, se puede aceptar la interacción entre los personajes de la obra. Por ejemplo, el secuestro de Cintia, la batalla entre Tarsis-Gil y los caciques locales, las peripecias de los personajes hasta su conquista de la libertad, el viaje de retorno a la vida real... Todos estos hechos corresponden al ser de la ficción. Para el lector maduro no cabe la extrañeza ante estas situaciones. Asiste con naturalidad a las reales e inverosímiles andanzas de estos personajes desde el parapeto de la verdad literaria que posee únicamente el que sabe que unos molinos pueden ser gigantes.

La autenticidad pone en evidencia cómo la fantasía y los elementos mágicos de la narración, por los que fue vilipendiada la obra, sólo tienen cabida en una visión del realismo muy limitada. La ontología de la ficción en Cervantes y en Galdós parte de una prolongada reflexión sobre el ser humano, que extiende una manera de entender la literatura más allá del corsé estético: en ambos casos más que simple realismo, se debería hablar de un realismo de espíritus, de la(s) realidad(es) del ser humano. Desde esos moldes únicamente se puede comprender lo real que es un personaje que cree ser de vidrio y teme romperse en cualquier momento, pero que responde a las preguntas de la gente con una lucidez extrema; o un ser supremo, llamado Madre-España, que somete a un hombre vil a un encantamiento, hasta que comienza a concebir la vida de otra manera. En un momento de *El caballero encantado*, el narrador afirma que Tarsis ha sucumbido “al intenso erotismo de la imaginación”. Sólo desde la ficción, parece afirmar Galdós —como antes lo hizo Cervantes, pero también Homero, Virgilio, Dante o Milton— es posible llegar a la realidad. Esta idea cobrará vigor unos años más tarde con las teorías surrealistas⁸ y posteriormente, retornará en algunas obras de la literatura

hispanoamericana, cuyas etiquetas de “realismo mágico” guarda bastante parecido con la de “real... inverosímil”.

El caballero encantado constituye un ejercicio pertinaz de la concepción galdosina de la literatura como compromiso. La presentación del contenido político-social de la obra no deja lugar para la sugerencia. Se critica sin eufemismos la oligarquía, la mala educación que dan los sacerdotes, el catolicismo falso y “dulzarrón”, el afán por la riqueza y el poder de los burgueses, la desidia de las clases dirigentes, su obsesión por los linajes, su retórica vacía, etc. Frente a esta España, se dibuja la de los campesinos y obreros que trabajan y sufren, la España rural y doliente por la que desean luchar los protagonistas. Ambos son forzados a un viaje por la *intrahistoria*, por el país explotado, ignorante, hambriento y silenciado. La experiencia de Tarsis, transformado en Gil, campesino y posteriormente obrero, y su amada, Cintia, convertida en Pascuala, maestra, les llevará a la purificación. Con su hijo, que recibe el nombre mítico de Héspero, los protagonistas se esforzarán por sacar esa España emponzoñada del nocivo encantamiento en el que se encuentra, mediante el trabajo y la educación. Los deseos finales del matrimonio se centran en la cuestión pedagógica, como recogen las palabras de Cintia:

Construiremos veinte mil escuelas aquí y allí, y en toda la redondez de los estados de la Madre. Daremos a nuestro chiquitín una carrera: le educaremos para maestro de maestros.⁹

El objetivo de la obra, y en último término de toda la producción de Galdós, es la regeneración de la sociedad. La literatura supone, por tanto, un posicionamiento ético, que se hace explícito en cada una de las páginas de *El caballero encantado*. El paralelismo con Cervantes es en ese sentido inequívoco. En *El Quijote* se hace carne el interés del autor por “enseñar deleitando”, pero es, sin lugar a dudas, en las *Novelas Ejemplares* donde se imprime la obsesión didáctica de Cervantes. Ésta llega a tal grado que, ante la duda que puede suscitar el contenido lúdico de las *Novelas*, su autor realiza una advertencia al lector que roza la petulancia: “No hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso”.

Este afán por reformar la sociedad justifica desde otro punto de vista el homenaje que tributa Galdós a Cervantes en *El caballero encantado*. El hecho de recordar varios episodios narrados por su predecesor, le permite dar relieve al contenido crítico de la obra. Resulta obvio que el público conoce buena parte del argumento de la novela galdosiana. En la memoria colectiva se encuentran las hazañas del “caballero de la triste figura”, cuyo centenario, no hay que olvidar, se había celebrado sólo cuatro años antes. Este reconocimiento por parte del lector del contenido de la obra enfatiza la intención crítica de Galdós. La literatura anterior le permite así desentrañar el alma de su tiempo presente, acercarse, en este caso a través de la propia ficción, a su realidad. No es un mero homenaje a la tradición, a la narrativa de un autor al que Tarsis califica como “el príncipe, por no decir el rey, de mis ingenios”.¹⁰ Galdós supera el simple *hipertexto*, para poner la literatura (de Cervantes) al servicio de una construcción *poiética* que pretende despertar las conciencias. En último término, el objetivo de *El caballero encantado* supera la mera literatura para introducir “la sociedad presente en la materia novelable” y la novela en la sociedad futura. Y el destino de su empeño, que revela ir más allá del homenaje literario, es el que siempre marcó su ética como autor y que expuso en “La sociedad presente como materia novelable”:

En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez.¹¹

En este sentido, *El caballero encantado* se ubica sin contradicción dentro de la poética galdosiana. A pesar de las duras críticas que recibió, la concepción del realismo de la obra y su afán crítico distan muy poco de lo que los propulsores de estas descalificaciones consideran las “obras maestras” de Galdós. La asunción de ciertos parámetros estéticos alejados de su producción anterior, el afán por investigar los límites de un estilo que él mismo contribuyó a consolidar, no perjudican al autor, como ha querido hacer ver esta crítica; antes bien, lo dignifican. El escritor se enfrenta a su propio molde creador y sale de las estrictas normas de su estilo. A los sesenta y seis años, un Galdós ya consagrado se encara con su propio mito y con uno de los más grandes de la literatura española: Cervantes. El diálogo que entabla con él en las páginas de esta obra constituye un ejemplo de madurez creativa y de valentía creadora. Por todo esto, *El caballero encantado*, merece un acercamiento que erradique los prejuicios con los que se ha leído una obra que contribuye a subrayar, si cabe, la grandeza de la figura galdosiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. 1986, Alicante, Universidad de Alicante.
- ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*. 1979, Buenos Aires, Marymar.
- GARCIA BERRIO, A., y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios. Sistema e Historia*. 1992, Madrid, Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. 1997, Madrid, Arco Libros.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El caballero encantado: (cuento real... inverosímil)*. Edición de Julio Rodríguez-Puértolas. 1987, Madrid, Cátedra.
- TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*. 1970, Paris, Seuil; vers. esp. 1972, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- VALBUENA PRAT, Á., *Historia de la literatura española*. 1968, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

NOTAS

- ¹ La obra también se publicó por entregas en el periódico madrileño *El Liberal* entre el nueve de noviembre de 1909 y el seis de marzo de 1910.
- ² Algunos de los autores que defienden esta opinión son Gamero y de Laiglesia, E., (1934), Schraibman, J., (1966) y Valbuena Prat, A., (1968).
- ³ VALBUENA PRAT, Á., *Historia de la literatura española*. 1968, Barcelona, Editorial Gustavo Gili. (Tomo III, pp. 326- 327).
- ⁴ ANDERSON IMBERT, E., *Teoría y técnica del cuento*. 1979, Buenos Aires, Marymar.
- ⁵ ALAS CLARÍN, L., (1882). “Del Naturalismo”. Recogido en García Berrio, A., y Huerta Calvo, J., (1992: p. 191).
- ⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de ALSINA CLOTA, J., Bosch, Barcelona, (1996: p. 249).
- ⁷ DOLEZEL, L., (1988). “Mimesis and Possible Worlds”, en *Poetics Today*, 9:3.
- ⁸ No es casual que Buñuel eligiera al autor de *El caballero encantado* para llevarlo al cine. Las adaptaciones que el cineasta realizó de la obra de Galdós parten precisamente de la madurez con la que Galdós comprendió el significado del realismo. Esta concepción extrema de la poética realista de la que se ha hablado es muy cercana, como bien entendió Buñuel, al surrealismo.
- ⁹ *El caballero encantado*, XXVII. Edición de Rodríguez Puértolas, J., Madrid: Cátedra, (1987: p. 344).
- ¹⁰ *El caballero encantado*, XXIV. Edición de Rodríguez Puértolas, J., Madrid: Cátedra, (1987: p. 318).
- ¹¹ “La sociedad presente como materia novelable”, discurso leído por Galdós ante la Real Academia Española con motivo de su recepción en 1897.