

GENESIS Y ESTRUCTURA DE UN CUENTO DE GALDOS

Sebastián de la Nuez

Está ya suficientemente probado (Clavería, Gullón, Yndurain) que la obra de Galdós se mueve entre el mundo de la realidad y lo maravilloso, entre los hechos cotidianos y los sueños visionarios, que hay una veta fantástica que se desborda, en determinados momentos, de su obra general, y que va desde la ya reconocida primera novela, *La Sombra* (1868) hasta la fábula teatral *La Razón de la Sinrazón* (1915), pasando por otras narraciones y artículos menores y sobre todo por el «cuento real inverosímil» de *El Caballero encantado* (1909). Ya Carlos Clavería señalaba, en un penetrante ensayo, que, indiscutiblemente, «lo fantástico, lo irracional, lo sobrenatural, ejerció un gran atractivo sobre Galdós. El prestigio de las obras consagradas de Galdós (con base realista, ideológica o histórica) hace olvidar los elementos fantásticos que en ella se esconden, y más aún ciertas obras en que Galdós se dejó llevar de inclinaciones distintas a las que le había dado fama». Llama, seguidamente, la atención, acaso por primera vez entre los críticos galdosianos sobre, *La Sombra*, como «confesado primer ensayo de novelistas, y los cuentos, encargos para un almanaque que quiere simbolizar los meses y las estaciones con una breve narración»¹. Igualmente en su comunicación al primer Congreso galdosiano Francisco Yndurain sobre *El caballero encantado* afirma que «No puede ser casual que desde *La Sombra*, tan primeriza, hasta sus últimas obras —novela y teatro— Galdós haya ejercitado su pluma en la captación de lo fantástico»².

El mismo Galdós fue consciente de todo esto y no vacila en llamar género literario a este grupo de obras, como dice en el prólogo a las narraciones contenidas en la edición, en volumen, de *La Sombra, Celn, Tropiquillos, Theros*³.

Veinte años aproximadamente después de *La Sombra* escribí *Celín*, que pertenece al mismo género, y ambas obras se parecen más en el fondo y desarrollo que en la forma. La causa de esta reincidencia, al cabo de los años mil, no me la explico, ni hace falta. *Celín* fue escrito para una colección de artículos de meses publicados en Barcelona con grandísimo lujo, y es la representación simbólica del mes de noviembre. Como *Tropiquillos* (el otoño) y *Theros* (el verano), tiene el carácter de composición de Almanaque, con las ventajas e inconvenientes de esta literatura especialísima que sirve para ilustrar y comentar las naturales divisiones del año; literatura simpática, aunque de pie forzado, a la cual se aplica la pluma con más gusto que libertad ⁴.

La colección de «grandísimo lujo» a la que tan vagamente se refiere Galdós, formaba un solo volumen, con el título *Los Meses*, y fue editado con ilustraciones, por la casa Henrich y Cía. en Barcelona, año de 1889, aunque la obra estaba proyectada para que saliera al público en 1887, fecha en que está firmado el cuento de Galdós que aquí vamos a estudiar. (Véase Advertencia de los Editores a dicha edición). La distribución de las distintas alegorizaciones, por meses y autores, es la siguiente:

Enero: Ramón de Campoamor (Poemas); Febrero: José de Echegaray («El Simbolismo», poemas); Marzo: Gaspar Núñez de Arce («El primer beso», poema); Abril: Antonio Cánovas del Castillo; Mayo: Emilio Castelar («Nostalgias y memoranzas»); Junio: Juan Valera; Julio: Antonio Trueba; Agosto: José María de Pereda («Bucólica montañesa»); Septiembre: Manuel del Palacio; Octubre: Emilio Ferrari («Consumatum», poema); Noviembre: Benito Pérez Galdós («Celín»); Diciembre: Pedro Antonio de Alarcón. Los textos de estas colaboraciones aparecen ilustrados por conocidos artistas de la época (algunos de los cuales, hacía pocos años, habían ilustrado los *Episodios Nacionales*): Benlliure, Domínguez, Ferrant, Galofre, Martínez Cubells, Mas y Fondevilla, Mestres, Moreno Carbonero, Pellicer, Plasencia, Riquer, Villegas y Villodas ⁵.

Ahora vemos, a la luz del proceso de la obra galdosiana, que estas narraciones alegórico-simbólicas se pueden explicar con las mismas palabras del propio Galdós, cuando señala, en el citado prólogo, «el carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro» como «divertimientos, juegos, ensayos de aficionado, y pueden compararse al estado de *alegría*, el más inocente, por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez» (*Op. cit.*, p. 9). Observamos, en el primer período de la redacción de este tipo de obras, que se producen (*La Sombra* incluida) como paso preliminar a la gran escalada de la tensión creadora que llevará a Galdós a la creación de las dos llamadas novelas de la primera época (1873-1879). Precisamente todas esas cortas narraciones y artículos como *La conjuración de las palabras* (1868), *La novela en el tranvía* (1871), *La pluma en el viento* (1872), *El tribunal literario* (1872), hasta, ya en plena actividad creadora, el precioso cuento maravi-

lloso de *La mula y el buey* (1876), se producen en aquel momento⁶. Sin embargo, al acabar este tenso e intenso período de la captación de lo que va a ser la tónica de toda su obra, la realidad histórica y social cotidiana de su tiempo, compone una narración de este tipo de divertimento fantástico, *La princesa y el granuja* (1877), donde Galdós expresa, partiendo de la picaresca, el maravilloso mundo de los muñecos a través del sueño de un pilluelo, Pacorro Migajas, que se ha enamorado de una princesa de juguete.

Es luego, en 1887, al descansar del gran esfuerzo que significó la creación de *Fortunata y Jacinta*, ante la cual, según Casaldueiro, Galdós «llega a ver en la realidad una incógnita que puede despejarse únicamente con la ayuda del espíritu»⁷, entra en el corto período de las obrillas que, aunque son, como dice Galdós, del mismo género de *La Sombra*, sólo se parecen «más en el fondo y desarrollo que en la forma», y que nosotros trataremos de explicar a través de una lectura estructural del género fantástico, formadas precisamente por aquellos relatos fantástico-alegóricos que representan las distintas estaciones del año, donde está incluido *Celín* (1887).

Los numerosos cuentos de este carácter semi-alegóricico o semi-fantástico correspondía además a un gusto muy del momento, sobre todo en lo que se refiere al tema de los meses o de las estaciones. Así en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* para 1877, año IV⁸, publica Galdós un corto artículo titulado *Verano* (escrito en 1876), que es el mismo que publicará en «El Océano» de Madrid con el título de *El mes de Junio*⁹. El mismo tema lo volvería a tratar en el cuento *Theros*, publicado por primera vez en «La Correspondencia de Canarias» (14 de junio de 1883) y el que titula *Tropiquillos*, que obviamente fue escrito antes de la fecha que señala Manuel Hernández Suárez¹⁰ (1893) para «El Imparcial» de Madrid, puesto que aparece, representando al otoño, en la citada edición conjunta de la Guirnalda, junto con *Celín* y *Theros*, en 1890. En este sentido, pues, la narración que nos ocupa viene a ser como el complemento de las dos estaciones anteriores, pero que además lleva, en cierto modo, implícita la cuarta, o sea la primavera, como veremos, y que Galdós, acaso, había pensado componer antes del encargo de la Casa Henrich de Barcelona (1887). También era don Benito lector de *El Mundo Ilustrado* (Biblioteca de las familias, Historia, Viajes, Ciencias, Artes, Literatura)¹¹ de Barcelona, donde se acostumbraba a alegorizar en dibujos, poemas y narraciones cortas, a los meses. Señalamos, por ejemplo, el número de Noviembre de 1881, donde aparece un dibujo que representa a una mujer enlutada, apoyada tristemente sobre una tumba y el número donde se alegoriza el Invierno de 1882, representado por una joven elegantemente vestida. Tanto uno como otro dibujo y sus correspondientes comentarios en prosa, pudieron inspirar a Galdós la creación de la figura de Diana para su cuento.

Tendrán que transcurrir otros veinte años, ya en el último período de su obra, para que Galdós volviera a introducir el mundo de la fantasía en una

nueva obra, *El caballero encantado* (1909), «cuento real inverosímil», distribuido en XXVII capítulos titulados, ya bien estudiada desde distintos ángulos por J. Schraibman, J. A. Gómez Marín, Rodríguez Puértolas, y sobre todo por Yndurain en el citado artículo sobre los elementos estructurales de su composición. A nadie se le escapa que esta extraña novela, situada entre los últimos tomos de la serie inacabada de los Episodios (*España trágica*, 1909) y la versión teatral de *Casandra*, 1910, es, en realidad, una condensación, por un lado, de los ideales patrióticos y socializantes de Galdós, y por otro, significa la creación de una novela fantástico-simbólica o alegórica, como prefiere Yndurain, de la regeneración del hombre español a través del encantamiento de su protagonista en un sufrido campesino, poniéndole en contacto con la naturaleza y la realidad española por medio del personaje de la Madre, «figura que oscila entre lo fantástico puro y el símbolo implicado en persona real, o la alegoría»¹³, especie de personificación del ser nacional, técnica equivalente empleada en los últimos *Episodios* con el personaje Clío (que ya se había esbozado en series anteriores) y Mariclío, personificaciones de las musas de la historia española.

Finalmente, en las postrimerías de la producción galdosiana, surge, casi inesperadamente, *La razón de la sinrazón* (fábula teatral absolutamente inverosímil) en 1915, especie de nueva farsa alegórica y moralizante, donde se enfrentan los poderes infernales (Arimán y Celeste) o la Sinrazón, frente a los poderes divinos (Atenaida) o la Razón, triunfando estos últimos y logrando el equilibrio del hombre (Alejandro), en contacto con la naturaleza y en la labor campesina (como en *El Caballero encantado*) y de la mujer (Atenaida) dedicada a la educación y a la enseñanza de la verdad.

La génesis en las estructuras del relato

No se trata aquí de estudiar la génesis de la obra en el sentido tradicional de señalar sus fuentes literarias o históricas, ni tampoco de estudiar su creación desde el punto de vista psicológico (que en realidad queda ya explicado cómo ese estado de «alegría» o de descanso feliz, después de un esfuerzo de disciplina creativa potente) o social (que sería el relato como pie forzado a petición de un ente editorial como en este caso), o tampoco en el sentido que pudiera darle L. Goldman en un análisis estructural genético a partir de los condicionamientos histórico-literarias y socio-culturales de un sujeto colectivo (Moda de las charadas y cuentos alegórico en los Almanagues), sino desde dos puntos de vista que a mi parecer explican mejor la obra en sí misma y desde su forma exterior e interior: a) la elaboración desde el manuscrito de la obra y b) desde el encuadramiento del discurso que forma su estructura narrativa.

El manuscrito de *Celín* se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sig. Mss. 7714) formado por 100 cuartillas escritas y corregidas por un solo

lado (con las salvedades que indicaremos), que parece ser el que sirvió de original para su primera publicación en el libro colectivo *Los Meses*¹³. Lleva la fecha de noviembre de 1887. La primera edición en libro se realizó, junto con *La Sombra*, *Tropiquillos* y *Theros*, en la Imprenta la Guirnalda, en Madrid, año de 1890, como ya hemos apuntado.

Por lo que podemos deducir del estudio del manuscrito debió existir una redacción anterior, desechada por el autor, porque hay algunas cuartillas utilizadas por ambas partes. Así las que llevan los números 19, 65 y 94 (de la supuesta primera escritura) corresponde en el reverso a los números 51, 68 y 95 (de la segunda y definitiva), costumbre ésta usada por Galdós como puede verse en varios de sus manuscritos. Esto demuestra que, a pesar de ser una obra de encargo y de diversión, don Benito puso el mismo cuidado que en la redacción de cualquiera de sus grandes novelas, como la prueba, además, las numerosas correcciones, aunque generalmente están realizadas, la mayor parte de las veces, según nuestro parecer, sobre la marcha de la escritura. Un ejemplo lo encontramos en el fol. 22, línea 5, donde comenzó a poner: «de la ronda del pa...» que sustituye por «de los guardianes nocturnos del palacio», del que sale la redacción definitiva por combinación de ambos sintagmas: «de la ronda nocturna del palacio». También en el fol. 34 encontramos otra corrección «in situ», pues al escribir en las líneas 2 y 3: «El chico al ver la moneda abrió de tal ma...», acto seguido la sustituye por: «Los ojos del chico brillaron de tal modo al ver...». Ejemplos que podríamos multiplicar.

Antes de seguir adelante conviene señalar, aunque sea esquemáticamente, las estructuras de este relato (Barthes, Bremond, Fryre), para concretar cuáles son las «secuencias elementales» que sustentan a nuestra narración y poder determinar su proceso creativo dentro de la técnica galdosiana. En primer lugar tiene, como todo relato, y con palabras de R. Barthes «un eje sintagmático» horizontal en la secuencia de las unidades narrativas relacionadas con un antes y un después, que en este caso comienza con la muerte del capitán don Galaor, siguiendo su entierro y pompas fúnebres, la desesperación de su prometida Diana de Pioz, que, a su vez, determinan su propósito de quitarse la vida, y los sucesivos acontecimientos más o menos fantásticos hasta el final de la obra.

Con el fin de precisar más podremos resumir las secuencias elementales en las que debe sustentarse, según Bremond, todo relato: a) primero es la función que abre la posibilidad de un proceso en forma de un comportamiento previsible. En nuestro caso sería la desesperación de la joven y bella Diana que, no pudiendo resistir el inmenso dolor por la muerte de su prometido, decide suicidarse; b) la segunda secuencia será la realización de esa virtualidad a modo de conducta, que es, precisamente, la que realiza Diana al escapar de su palacio para arrojarse al río Alcana, atravesando, por la noche la ciudad de Turris con todos los acontecimientos dependientes de esta decisión, cuyo punto culminante sería el encuentro con el mágico Celín. (Obsérvese cómo el relato ha adquirido la forma de un «fuga» (real o soñada) que

Barthes considera como esencia de la estructura narrativa. Piénsese en la picaresca y en el Quijote), y c) finalmente el proceso se completa, con la función, en forma de resultado propuesto no por la que parecía la protagonista del relato, sino por Celín (símbolo del espíritu vital) que salva a Diana de su propósito, sea o no logrado a través de un sueño, que, como veremos, queda limitado a uno de los elementos formales de la estructura y del contenido según el sentido alegórico de la obra.

Esta estructura básica quedó inalterada en sus secuencias elementales en la redacción de la obrita, pues las variantes se refieren, casi todas, al plano asociativo o paradigmático. Así, por ejemplo, las correcciones de los indicios de nombre propio, como sustituir «Gonzalo» por Galaor» (fol. 1, línea 2; fol. 2, línea 19, etc.) o «cronista» por «Gaspar Díez» (fol. 6, línea 5) o «Bernardino» por «Beltrán» (fol. 6, línea 18), o «jefe de la guardia civil» por «Director de la Santa Hermandad» (fol. 7, línea 1), etc., variantes todas destinadas a «presagiar el ambiente» vagamente arcaizante de los siglos áureos, aunque pertenece a la esfera de lo fantástico y contradictorio que oscila entre el pasado y el presente cotidiano. Otras correcciones o variantes introducidas durante el proceso genético, en el manuscrito afecta a los aspectos formales de lexemas y sintagmas, para simplificar el discurso: así tacha la frase «hasta el ejemplar de la crónica» y lo sustituye por «hasta la crónica manuscrita» (fol. 2, línea 17), o el sintagma «apunta claramente» lo sustituye «expresa terminantemente» (fol. 22, línea 7). También el nombre propio de Diana tiende a sustituirlo por las formas apelativas: «la inconsolable», «niña», «joven», «damisela», siendo la forma de «joven» la más usada. Otras veces la corrección tiende a la mayor exactitud lingüística del lexema, como en el caso de la sustitución de «fanegas» (acaso por su vecindad con «fancgadas», que en Canarias es extensión de terreno), por «celemines» que es medida de peso, aunque también de terreno (fol. 6, línea 5). Igualmente es más exacto y selecto la sustitución del sintagma «miró a todos lados» (fol. 24, línea 3), primero por «una parte y otro», y luego por «Miró a diestro y siniestro», y lo mismo podríamos decir de la variación de la pareja de lexemas nominales «conchas y caracoles» por crustáceos y caracoles» (fol. 76, línea 6). Finalmente otro grupo de variantes del manuscrito respecto a las ediciones de 1887 y de 1909 se refiere a la supresión de párrafos que amplían las «unidades menores de la catálisis», como en los casos siguientes: así después de la frase del texto «atronaban el aire con sus fúnebres lamentos», Galdós añade en el manuscrito: «pidiendo a los turriotas vivos sufragios y oraciones por...», que a su vez sustituye por: «por los turriotas que no habían podido salir aún del Purgatorio» (fol. 13, línea 6) que aparecen suprimidas en el texto impreso. Lo mismo ocurre con las cláusulas que se leen en el manuscrito, y que siguen a los informantes: «...a tal hora casi desiertas» (Ed. ob. p. 164):

Diana observó (cuan divertido) extraño aspecto tenían las lujosas tiendas cerradas por planchas de hierro. Los letreros dorados lucían mucho más

que de día. Nunca había visto Diana las calles de Turrís a aquella hora ¹⁴ (fol. 29, líneas 2 a la 6).

Igualmente vemos, en el manuscrito, una serie de períodos sintácticos reducidos a uno muy corto y que comprende la frase que queda fuera de los corchetes y subrayada en el texto que reproducimos a continuación:

Atravesó después la niña un pequeño parque [hollando las hojas del otoño que cubrían el suelo, y vio parejas en algunos bancos, entrando luego en un barrio de casas (hombres) a la malicia, que más parecían chozas (Las puertas estaban abiertas, cerradas, dejando...). Muchas puertas estaban abiertas. Por ellas vio Diana los humildes interiores. En unos ardían las lamparillas de estearina en un gran caldero (?) de aceite, y se oían voces rezando el rosario, en otras (había) sintió guitarrero y cantos báquicos. Asustose un poco y avivando el paso] *hallose en un sitio solitario y abierto* (Fol. 30, líneas 8 a 18) (Ed. ob., p. 165).

Vemos que, salvo la sustitución del adjetivo «pequeño» por el de «tenebroso», el período en que quedó reducido el texto definitivo se formó enlazando el primer sintagma con el último para indicar estrictamente el traslado o desplazamiento del actante, suprimiéndose todo lo relacionado con los informantes del ambiente naturalista o urbano, que, por una parte tiene el sentido alegórico del otoño, y por otra las reminiscencias literarias del *Diablo Cojuelo* o de los *Sueños del mundo* visto desde la claraboya. Podríamos añadir algunos ejemplos más, pero con estos bastan para demostrar que Galdós tendía a simplificar los períodos narrativos y descriptivos, condensándolos en este caso, como es propio del cuento, a lo fundamental y significativo.

Celín y su interpretación como género literario

Es evidente que el relato que nos ocupa no puede situarse, de una manera rigurosa, en la literatura fantástica más que de un modo muy amplio, pero no tal como la considera E. Todorov cuando dice que «es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados» ¹⁵. La novela de Galdós que más se acerca a estas premisas es *La sombra*, donde se da, como en el caso de *Manuscrito encontrado de Zaragoza* ¹⁶, «un ejemplo de vacilación entre lo real y, por así decirlo, lo ilusorio; nos preguntábamos si lo que se veía no era superchería o error de percepción». Pero lo fantástico se puede considerar «como un género evanescente» al situarse entre lo extraño y lo maravilloso. Todorov establece para ellos una serie de graduaciones que van de lo extraño puro a lo maravilloso puro. Y así en el primero «se señalan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son

de una manera, increíbles, extraordinarios». (Es el caso de la mayoría de los sueños, alucinaciones, visiones, que aparecen en las obras de Galdós, como ha visto muy bien J. Schraibman)¹⁷; en cambio en lo maravilloso puro «los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito». (Acaso los relatos cortos de Galdós que más se aproximan a este tipo de literatura fantástica está en los cuentos de «La mula y el buey» y en «La princesa y el granuja», que se rematan en hechos sobrenaturales, que el lector acepta como tales). Más cerca de lo fantástico puro se encuentran «lo fantástico extraño» y lo «fantástico maravilloso». En el primero «los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. (Es, en parte el caso de *Celín*), y en el segundo se «incluye la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que termina con la aceptación de lo sobrenatural». (Es también, en parte, el caso de *El caballero encantado* y *La razón de la sin razón*, a pesar de su reconocido carácter alegórico-simbólico).

Es evidente que la intención creadora del discurso lingüístico que comprende los tres relatos de Galdós referentes a los meses o a las estaciones del año (cosa que no queda muy clara) *Celín*, *Tropiquillos* y *Theros*, son, como es sabido, relatos intencionadamente alegóricos, pues toda narración que intenta justificar o explicar sus elementos sobrenaturales o fantásticos cae dentro de este género. Su relación con lo fantástico ha sido muy bien delimitado por Todorov en la referida obra. El señala los dos géneros vecinos, donde lo fantástico puede deslizarse fácilmente: la poesía y la alegoría. Para el crítico ruso «la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo» (*Ob. cit.*, p. 78). Pero también, según el mismo crítico, «se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita; no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera...» (*Idem*, p. 79). Esto lleva a reconocer a Todorov que «Existe una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenecen a ese tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal) y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico» (*Idem*, p. 80). Basándonos en ello podemos realizar nuestra lectura e interpretación del cuento de *Celín*, para tratar de situarlo en el lugar que le corresponde como género alegórico-fantástico en la obra literaria de Galdós y de su época.

Una lectura profunda de este relato nos lleva a considerar tres estratos significativos simbólico-alegóricos dentro de su estructura general: 1) uno intencional, de pie forzado, que es la alegorización del mes de noviembre a través de un relato fantástico-extraño, que pronto se va diluyendo en unas vagas referencias a una estación otoñal o invernal que termina transfigurándose en una simbolización de la regeneración de la naturaleza; 2) la descripción de un ambiente arqueológico-cotidiano, cronológicamente confuso, que nos sitúa entre los siglos de oro y la época contemporánea, mezclando obje-

tos, datos y costumbres, de los dos momentos, que sirve de marco a los dos estratos primero y tercero como vamos a ver, y 3) la peregrinación de dos personajes, presuntamente reales, a través de la ciudad de Turrís, extraña y también real, y que desemboca en el despertar de un sueño que convierte el anterior peregrinaje en la simbolización que apuntaba el primer estrato, que es la regeneración de la naturaleza a través del esfuerzo vital y espiritual representados por Diana y Celín.

Examinemos ahora las distintas partes o estratos de esta pequeña creación para conocer la relación interna entre ellos, o sea dicho de otro modo, la cohesión interior a nivel semántico. Antes de penetrar en este examen digamos que la estructura del relato está dispuesta desde la perspectiva del autor omnisciente, teniendo como recurso la referencia, tan típicamente clásica, de la existencia, como personaje, dentro y fuera del relato, al cronista de las dos casas ilustres de Polvoranca y de Pioz, al que nuestro autor define como hombre extraordinariamente aficionado a la bebida, hasta el punto que «el manuscrito que a la vista tengo conserva todavía el olor» (*Ob. cit.*, p. 148). Con esta introducción a la supuesta fuente del relato, el escritor realista y veraz que era Galdós, queda a salvo de todas las fantasías o sueños que pudieran aparecer en su narración, a la que él añade el tono acusadamente irónico, que sí es propiamente galdosiano.

A) En el primer estrato de dicha ficción encontramos la referencia de la muerte de don «Galaor, primogénito del marquesado de Polvoranca», «el último día de octubre» y enterrado «en una de las capillas de Santa María del Buen Fin el 1.º de noviembre» (*Ob. cit.*, p. 147). Con esto tenemos el punto de partida de la alegoría en la que don Galaor personifica vagamente el mes de octubre, y que por su juventud «había despuntado con igual precocidad en las armas y en las letras, y aunque no llegó a consumir ninguna proeza con la espada ni con la pluma» (*Ob. cit.*, p. 148), parece representar una época del año truncada, en este caso por los primeros fríos del otoño, que le ha impedido dar sus frutos. Por otro lado su novia, Diana de Pioz descrita hiperbólicamente por el cronista es

de prendas tan excelentes que no se han inventado aún palabras con que deban ser encarecidas, pues si en hermosura daba quince y raya a todas las hembras del Reino, en discreción, saber y talento se las apostaba con los turriotas más ilustres, académicos, teólogos, oradores, publicistas calzados y pensadores descalzos que iban a la tertulia al palacio de Pioz (*Ob. cit.*, p. 149).

Con cuya descripción es evidente que el autor trata de presentarnos a un ser privilegiado y fuera de lo común, y que bien puede representar a las fuerzas vitales de la naturaleza en su plenitud. Como era de esperar, Diana, la prometida esposa de don Galaor, al tener noticia de su fallecimiento fue tan vivo «el dolor que estuvo a punto de perder el juicio y de morir. Así surge en su

mente la idea de quitarse la vida. «Nada, nada —pensaba— matarse, saltar desde el borde obscuro de esta vida insufrible a otra en que todo debía ser amor, luz y dicha» (*Ob. cit.*, p. 156). Conociendo, a posteriori, que estos pensamientos le surgían a Diana en el sueño, podemos suponer, a nivel alegórico, que este deseo es la tendencia de la naturaleza a sumergirse en el letargo invernal al comenzar noviembre. Decidida, pues, a morir, comienza su nocturna peregrinación. Pero «tomada la resolución de ahogarse, Diana pensó que debía ir antes a visitar el sepulcro de D. Galaor...» (*Ob. cit.*, p. 161). Después del encuentro con Celín, el mítico protagonista del relato, y guiada por éste, Diana llega a la iglesia del Buen Fin (nombre acaso también significativo), donde está el panteón de los Polvoranca. He aquí cómo el autor, siempre a través de su cronista, nos presenta la escena entre seria e irónicamente:

Sintió la joven, al arrodillarse, brusco impulso hacia la tierra, como si brazos invisibles desde ella le llamasen y atrayesen. (...) La idea de la muerte se afirmó entonces en su alma a la manera de una volutuosidad embriagadora. Ofreciose a su espíritu la muerte, sucesivamente, en las dos formas eternas. Figurábase primero estar en esencia al lado de su amante, los brazos enlazados con los brazos, las caras juntitas (*Ob. cit.*, p. 174).

Y a continuación añade:

La otra forma ideal de muerte consistía en suponerse toda huesos debajo de aquella tierra; el esqueleto de su amante desbordado y confundido con el de ella... Pero esta confusión de huesos no podía la joven concebirla sino admitiendo que tales huesos debían tener conciencia de sí mismos, y que todas las demás piezas óseas, bien barajadas, habían de experimentar la sensación del roce de unas con otras... (*Ob. cit.*, p. 175).

Muy cerca está esta escena del caso de *La muerta enamorada* de Gautier, citada por Todorov, donde un sacerdote siente «amor por la muerta, presentada aquí bajo una forma literariamente velada (en Galdós diríamos irónicamente velada) y que en Gautier corre parejo con el amor por una estatua, por la imagen de un cuadro, etc., recibe el nombre de necrofilia»¹⁸, caso que se clasifica dentro del terreno de lo extraño-fantástico, aunque naturalmente aquí sigue subyacente el sentido alegórico de la vida que siente impulsos de aniquilamiento, de fusión con la tierra. Este impulso continuará —cada vez más atenuado— durante el viaje que Diana efectuará en compañía de Celín por la ciudad y sus alrededores. Pero a medida que «la oscuridad amenguaba» y el simpático chicuelo iba creciendo, demostrando otras cualidades increíbles, iba desapareciendo la idea de suicidio en la protagonista.

B) El segundo estrato formado por el citado marco espacio-temporal de nuestra narración es también paradójico y fantástico, y aunque continúa su sentido alegórico, éste aparece deformado. En primer lugar hay una indeterminación temporal, pues Galdós mismo dice por el cronista «todo el documento es pura confusión en lo tocante a cronología, como si el autor hubiera querido hacer mangas y capirotos de la ley del tiempo» (*Ob. cit.*, p. 147). Y luego añade más adelante: «Tan pronto nos habla de cosas y personas que semejan de pasados siglos, como se nos descuelga con otras que al nuestro y a los días que vivimos pertenecen» (*Ob. cit.*, p. 148), cosa que ya hemos hecho notar más arriba. Así, por ejemplo, cuando se habla de vestidos se cita la «golilla», las «hopas negras», las «dalmáticas», los «gregüescos», mezclándolos con referencias a otros objetos modernos, como el teléfono, los taquígrafos, los periódicos, y se anuncian la llegada de «los galeones de Indias» y las representaciones del Don Juan Tenorio el día de todos los santos. La misma confusión observamos respecto a las descripciones de la ciudad de Turris —aparte de su singular cualidad giratoria extraña fenómeno que recuerda ciertos pasajes fantásticos de los relatos de *Las mil y una noche*— de la que nos presenta cuadros perfectamente realistas como el correspondiente al día del entierro del señor de Polvoranca:

Y vino la noche sobre Turris, dejando caer antes un velo de neblina sutil, que mermaba y desleía el brillo de las luces de gas. Este vapor húmedo y fresco, condensándose en las aceras, las había resbaladizas, y los adoquines brillaban como si le hubieran dado una mano de negro jabón (*Ob. cit.*, p. 154).

Junto a esta descripción realista, donde no falta alguna figura retórica, aparecen otras más naturalistas, pero también cronológicamente confusas, como las descripciones de la ciudad en plena peregrinación de nuestra heroína:

Pasó por las calles céntricas y comerciales, bulliciosas de día, a tal hora casi desiertas. Ya había salido el público de los teatros y en los cafés había bastante gente cenando o tomando chocolate. Los vendedores de periódicos voceaban perezosos, deseando vender los últimos ejemplares. Diana reparó en algunas mujeres con manto, que no parecían trigo limpio, y hombres que las seguían y alborotaban con ellas en animado grupo (*Ob. cit.*, p. 164).

Hasta aquí la escena naturalista contemporánea que puede ser arrancada, como la anterior, de cualquier novela de Galdós, y de pronto, a continuación, le añade un pastiche o pincelada histórica que nos transporta por arte de magia a los siglos áureos:

Oyó ruido de espuelas, y vio caballeros envueltos en capas negras o rojas, mostrando la espada a la manera de rabo tieso que alzaba la tela. Paseando por barrios excéntricos, donde observó secretes en las rejas,

llegó a una calle donde había muchas tabernas y gente de malos modos y peores palabras que escandalizaba a ciencia y paciencia de los cuadrilleros de Orden público, los cuales, plantados en las esquinas, como estatuas, encajonada la cara en las golillas, tapándose la boca con el ferreruelo, más parecían durmientes que viviantes (*Ob. cit.*, p. 165).

Precisamente a continuación de estos párrafos formados por informantes de ambientes y de lugar, aparece, en el manuscrito, las líneas suprimidas por el autor en la primera edición y copiadas más arriba, que también corresponden a un cuadro naturalista. Otro ejemplo muy significativo de desfase cronológico y que nos transporta también a la España de los Austrias son las secuencias indiciales que siguen el itinerario de los protagonistas:

Pasaron por junto al cuartel de la Santa Hermandad, establecido en el desamortizado convento del Buen Fin. (Obsérvese la mezcla de la Institución del s. XVI con los efectos de la ley de Mendizábal dada en la primera mitad del s. XIX). En la puerta estaba de centinela un cuadrillero con tricornio y capote. Dejaron atrás la casa de locos y un barrio de gitanos. Costeando luego la inmensa mole de la Casa de los jesuitas, rodeada de sombras, entraron en una plaza enorme con muchísimas horcas, de las cuales pendían los ajusticiados de aquel día. Eran salteadores de caminos, periodistas que habían hablado mal del Gobierno, un judaizante, un brujo y un cajero de fondos municipales, autor de varios chanchullos. (*Ob. cit.*, pp. 176-177).

A estas podrían añadirse otras varias citas de escenas y descripciones donde se hace referencia a los trenes y al gentío que llegaba a la ciudad procedentes de Utopía y Trevisonda (Obsérvese las alusiones a las fantásticas ciudades de los libros de Caballerías) para asistir a las fiestas de Turrís, en cuyos programas había actos de fe y corridas de toros.

C) En el tercer estrato estructural del contenido de este relato convergen el significante y el significado de la obra. Aunque sus elementos fundamentales están centrados en la peregrinación nocturna y diurna de Diana y Celín, primero en la indicada visita a la iglesia del Buen Fin y luego en la busca de un lugar donde proceder al suicidio de la joven, hay que hacer una referencia a un elemento significativo indicial, en el que el autor explica cómo la casa de Pioz «tenía por patrono al Espíritu Santo», y por eso

La imagen de la paloma en el escudo de la familia y era emblema, amuleto y marca heráldica de todos los Pioces. La paloma resaltaba esculpida en las torres vetustas y en las puertas y ventanas del palacio, tallada en los muebles de nogal, bordada en las cortinas, grabada con cerco de piedras preciosas en la tabaquera del marqués, en los anillos de Diana... (*Ob. cit.*, p. 157).

Apuntaba además el autor que nuestra heroína

Tenía la costumbre de invocar a la tercera persona de la Trinidad en los actos de su vida... y después de una corta oración, se salió con esto: "Sí, pichón de mi casa, tú me has inspirado esta sublime idea, tuya es, y a ti me encomiendo para que me ayudes" (*Ob. cit.*, p. 158).

Este es, pues, el punto de partida de esta estructura, y desde aquí se realizará todo el proceso, que sólo tiene su culminación y su explicación a partir del símbolo religioso que preside la casa palacio y la tradición familiar de Diana.

El primer extraño fenómeno —ya apuntado— con que tropieza el lector y dificulta el peregrinar de nuestra heroína es la movilidad de la ciudad:

No se trata —comenta el autor— de terremotos, no; es que la ciudad anda, por declinación misteriosa del suelo, y sus extensos barrios cambian de sitio sin que los edificios sientan la más ligera oscilación, ni puedan los turriotas apreciar el movimiento misterioso que de una parte a otra les lleva. (*Ob. cit.*, p. 162).

¿Significa esto una alegoría de la movilidad de las estaciones, será el símbolo de la transición del otoño al invierno o simplemente un elemento indicial secundario y caprichoso propio de un cuento fantástico infantil? No podemos decidirnos por ninguna de estas interpretaciones. Más claras son las referencias al concreto peregrinar de Diana y Celín tanto por la ciudad como por sus alrededores. En una interesante obra Gustavo Correa señala el carácter itinerante del fantástico e inverosímil relato de *El caballero encantado*, como «una sistemática busca de la realidad, por la vía simbólica de un viaje, a través de la geografía e historia de la nación»¹⁹, e igualmente indica que «la trayectoria de Tarsis es así su castigo, pero también prueba» y «vía de regeneración». Así, pues,

El carácter —dice el mismo crítico— de esta peregrinación nos muestra, por consiguiente, el sentido de la novela. A través de sus aventuras, Tarsis desentraña la índole de la peculiaridad hispánica, al mismo tiempo que, en virtud de su descendimiento al interior de su conciencia, le es dado conocer la medida de su ser individual²⁰.

Lo mismo podemos decir, aunque con las debidas delimitaciones, del carácter itinerante del cuento que examinamos y del proceso de «regeneración» y de su encuentro con «su ser individual», experimentado por Diana con ayuda de Celín, como Tarsis lo experimentó con el personaje simbólico de la Madre. En cierto modo nuestro cuento alegórico es un precedente de la técnica y la concepción maravilloso-fantástico de *El Caballero encantado*, ya que fue compuesto veinte años antes. En esta peregrinación, lo mismo Diana que Tarsis se ponen en contacto con la Naturaleza, de la que podemos encontrar

algunos pasajes en nuestra narración que tienen al mismo tiempo carácter poético y alegórico, como el siguiente:

Atravesaron un prado en el cual se destacaban algunos olmos que aún no habían perdido la hoja, pero las tenían amarillas. A los reflejos del sol entre la neblina, parecían árboles vestidos de lengüetas de oro. (*Ob. cit.*, p. 132).

Tiene razón Gustavo Correa al decir que

“La Naturaleza en las novelas de Galdós aparece ante todo como el dechado por excelencia de la creación, o más bien como la creación misma”. Pero también “es ella misma dechado de sabiduría y pauta segura en la dirección de la conducta humana y constituye al mismo tiempo una guía que nos indica las posibles soluciones en los conflictos de la vida”²¹.

Por eso Celín pondrá a Diana —igual que la Madre a Tarsis— en contacto con la Naturaleza para apartarla de sus espiritualismos falsos y de sus proyectos de autodestrucción que van contra natura. Esa naturaleza nutricia tiene su sentido directo y a la vez simbólico (tomado de los cuentos fantásticos de tradición oriental) en los prodigiosos árboles que descubre Celín en su viaje quien dice que «los que vivimos como los pájaros de lo que Dios nos da, tenemos en estos salvajes montes nuestras despena. Aquí está el árbol de café con leche...» (*Ob. cit.*, p. 185), y más adelante nuestros héroes comerán del «árbol de los pollos asados» que parecía un melón, «que era lo mismo que el pollo fiambre» (*Ob. cit.*, p. 198).

Yndurain señala, acertadamente, en *El Caballero encantado*, la presencia de algunos elementos poéticos de la tradición pastoril española, y lo mismo encontramos en *Celín*, con un carácter más general. Así, por ejemplo, en una de esas sorprendentes metamorfosis, a las que aludiremos en seguida, encontramos a Diana ataviada «como las pastoras pintadas en los abanicos» (*Ob. cit.*, p. 196). Luego Celín «arranca de un matorral dos o tres cañitas, y poniéndoselas en la boca, comenzó a tocar una música tan linda...» (*Idem*, p. 197), lo que equivale a la clásica y rústica siringa de los idilios pastoriles. Más adelante nuestros protagonistas se introducen en un ambiente completamente bucólico:

Dejando la carretera y la aldea penetraron en un bosque, y por allí también encontraron aldeas y pastores que les saludaban con esa cordialidad candorosa de la gente campesina. Las vacas mugían al verles pasar, alargando el hocico húmedo y mirán道les con familiar cariño. (*Ob. cit.*, p. 200).

Los elementos que pueden ser considerados fantásticos en este relato surgen en una zona ambigua entre la realidad y el sueño. Este aparece concebido,

en parte, no como explicación, sino como elemento integrante de la estructura misma del discurso, y en él suceden acontecimientos que cuestionan la realidad: la referida movilidad de la ciudad de Turrís y sobre todo la transformación o metaformosis de los personajes centrales, aunque con distinta graduación. Precisamente Todorov dice que hay un grupo de elementos fantásticos que

se debe a la existencia misma de seres sobrenaturales, tales como el genio y la princesa-maga y a sus poderes en el destino de los hombres. Ambos pueden metamorfosearse, volar o desplazar seres y objetos en el espacio, etc.²².

Este recurso o elemento es una de las constantes en los relatos fantásticos de Galdós: en *La Sombra*, Alejandro, el amigo de la casa, se transforma en París; en *La princesa y el granuja*, los muñecos se metamorfosean en seres vivos y el granuja en muñeco; en *Theros*, una mujer ardiente durante el día se hace dulce y fresca durante la noche; en *Tropiquillos*, un hombre enfermo y desgraciado, se transforma en un hombre sano y feliz; en el *Caballero encantado*, un aristócrata se transforma en labriego y pez; en *La razón de la sinrazón*, los seres poderosos del bien y del mal se metamorfosean en hombres, y por último hay en Celín transformaciones de seres superiores y de personas normales. Así la metamorfosis más importante, desde el punto de vista de la intencionalidad de la obra, es la que experimenta Diana —sea como personaje real dentro de un sueño o sea como alegoría de la vida— sea con la ayuda de la naturaleza directamente o por influencia de un ser más poderoso, que la transforma de una mujer desesperada y al borde del suicidio en un ser feliz y lleno de alegría de vivir. Su transformación comienza en el relato, cuando ya era de día

Como el sol picaba bastante, a Diana le daba calor el manto y se lo quitó, entregándolo a Celín para que se lo llevase. Y cuando se vio libre de aquel estorbo, sintió infantil deseo de saltar y agitarse. (...) Sus ideas habían variado, determinándose en ella algo que lo mismo podría ser consuelo que olvido. (*Ob. cit.*, p. 194).

Paralelamente a esta transformación interior se produce al exterior o sea la de su propia indumentaria. Pues el autor, como si se tratara de uno de sus personajes realista, advierte que «no se equivocó en ningún detalle en el acto de vestirse», señalando a continuación todas las piezas de su vestido, «púsose chaquetilla de terciopelo negro, muy elegante, falda de seda...» (*Ob. cit.*, p. 158). Luego, al final de su sueño peregrinante «La señorita se vio el cuerpo ceñido con jubón ligero, los brazos al aire, la garganta idem per idem... Su falda se había acordado» (*Idem*, p. 196), y se siente feliz «de posar el pie sobre la hierba fresca», de no tener «tanto trapo que sofoca» (*Idem*, p. 197). Vemos, pues, una metamorfosis en la que la transformación interna de desgracia-

—felicidad y de vestido artificial— sencillez natural, corren parejas, para simbolizar, sin duda, a su vez, la transformación de la vida que se aletarga y entristece en el invierno, pero que se despierta y alegra en la primavera. Mas el motor transformante no es simplemente la naturaleza, sino una fuerza interna de un ser superior. ¿Es acaso un espíritu o un dios que está por encima de todos los poderes y de la misma creación? En nuestro relato este ser misterioso (acaso por reminiscencias evangélicas de los pequeñuelos identificados con la figura del Cristo) es, en el momento en que se presenta ante Diana, «un niño como de seis años», pobre y desamparado que vestía «unos gregüescos cortos, las piernas al aire, los pies descalzos. El cuerpo ostentaba un juboncillo con cuchilladas, o mejor dicho roturas por donde se veían las carnes» (*Ob. cit.*, pp. 167-68). A pesar de su miserable aspecto el chico parecía divertido y «silbaba una patriótica música». Diana admiró en seguida su gracia, su agilidad extraordinaria ya que «al levantar los pies del suelo, brincaba hasta alturas increíbles» (*Idem*, p. 169). A la pregunta de que si tenía padre el chicuelo «señaló a una estrella, lo que Diana interpretó como que era huérfano. Pero las mutaciones prodigiosas en Celín comienzan a sucederse a medida que se aclara el día: primero observa Diana que «su simpático amigo era menos chico que cuando le tomó por guía», que le llegaba al hombro; pero lo más singular era que «Diana creyó observar en las pupilas de su guía algo penetrante y profundo que no es propio del mirar de los niños» (*Idem*, p. 177). Pronto demostró otra de sus cualidades increíbles, propias de los genios de los relatos fantásticos: el muchacho sabía volar. «Diana no podía apreciar la razón física de aquel fenómeno, y atónita contempló las rápidas curvas que Celín describía, ya rastreando el suelo, ya elevándose hasta mayor altura que las puertas de las casas» (*Idem*, p. 178). Pronto también cambió de vestimenta como Diana; y ahora tiene «un corto faldellín blanco con franja de picos rojos» que le «asemeja a las pinturas pompeyanas» (*Idem*, pp. 182-83). Al propio tiempo la joven se fijaba que «La cabeza de Celín era de una hermosura ideal; la tez morena, ... los ojos expresivos, grandes y luminosos, la boca siempre risueña» (*Idem*, p. 183). Pero el muchacho, en el transcurso de toda aquella peregrinación, no cesa de realizar actos increíbles: descubre, como hemos indicado, árboles que dan frutos de café con leche y otros alimentos, levanta, como si fuera una pluma, a Diana sin fatigarse lo más mínimo, para ayudarla a atravesar los arroyos, tiene poder sobre las aguas y sobre las nubes, que hace retirar a pedradas. El narrador apunta cómo

el más grande prodigio de aquella prodigiosa jornada; a saber que las nubes, heridas por las piedras, corrieron presurosas, y pronto se despejó el firmamento. (*Ob. cit.*, p. 193).

Hacia el final del relato Diana y Celín han llegado al culmen de su metamorfosis. «Al caer la tarde Diana se sentía fatigada y sintió ganas de dormir» y entonces Celín «la cogió en brazos y la subió a un árbol...» (*Idem*,

p. 201). (Se interrumpe aquí la acción principal con un sueño de Diana en el que vuelve a la vida pasada en Turrís, donde encontramos elementos oníricos que podríamos calificar de surrealistas, como el fastidioso discurso de su padre que tardaba 3 años, los 520 vasos de agua y azucarillos que había bebido y la aparición del cerdito que hacía piruetas como el que había visto en su imaginado viaje).

Al despertar de este «segundo» sueño «reapareció súbitamente en el alma de Diana la conciencia de su ser permanente» (*Idem*, p. 204). Lo que hace suponer que hasta ahora vivía en el reino del subconsciente, en la libertad de las represiones sociales y familiares (Todo lo cual sería susceptible de una interpretación psicoanalítica). Entonces aparece Celín en la plenitud de su figura, cuya «estatura superaba a la de la joven. El mancebo abrió sus ojos, que fulguraban como estrellas, y la contempló con cariñoso arrobamiento» (*Ob. cit.*, p. 204). Y en este instante se produce, junto a la transformación, la liberación suprema de Diana por medio del abrazo del joven, quien revela la maravillosa naturaleza de su ser verdadero, en el climax del relato, que corresponde a la culminación del elemento sobrenatural, donde nuestra heroína, según el cronista,

se sintió transfigurada. Nunca había sentido lo que entonces sintiera, y comprendió que era gran tontería dar por acabado el mundo porque faltase de él don Galaor de Polvoranca. Comprendió que la vida es grande, y admiróse de ver los nuevos horizontes que se abrían a su ser. Celín dijo algo que ella no comprendió del todo. Eran palabras inspiradas en la eterna sabiduría, cláusulas cariñosas y profundas con ribetes de sentimiento bíblico: “Yo soy la vida, el amor honesto y fecundo, la fe y el deber...” (*Ob. cit.*, p. 205).

Con ello el autor quiere revelarnos el sentido simbólico o alegórico de su personaje, pero aún así comprendió que quedaba todavía algo ambigua la interpretación última de la obra. Necesitaba despertar a la realidad del mundo cotidiano; enlazar las estructuras del principio del segundo capítulo con las cláusulas finales del último. Para ello había que explicar todo lo ocurrido entre ese momento y los acontecimientos del último capítulo como un sueño, recurso utilizado no sólo en sus obras de fantasía, sino en sus obras realistas, como ha estudiado muy bien Joseph Schraibman, aunque no haya reparado en estos relatos menores²⁰.

Así, pues «Diana despertó en su lecho y en su propia alcoba del palacio de Pioz, a punto que amanecía». Pero lo curioso es que esa pretendida narración objetiva queda destruida con este final, ya que entramos en el terreno de lo fantástico-maravilloso y de lo cual es consciente el propio autor cuando añade:

Parece que aquí debía terminar lo *maravilloso* que en esta Crónica tanto abunda; pero no es así, porque la señorita Diana se incorporó

en el lecho, dudando si fue *sueño* y mentira el encuentro de Celín, el árbol y la caída, o lo era aquel despertar, su alcoba y el palacio de Pioz. Por fin vino a entender que estaba en la *realidad*, aunque la desconcertó un poco el escuchar un rumorcillo semejante al arrullo de las palomas. (*Ob. cit.*, p. 207)²⁴.

Recuérdese la referencia que hemos hecho al patrón y heráldica de la casa de los Pioz, donde lucía por todas partes la simbólica paloma del Espíritu Santo. Pues es ahora cuando ese poder sobrenatural, tan conocido por la iconografía y emblemática cristianas, se muestra plenamente en su ser como si del final de un auto religioso moral se tratara.

Diana mira en torno, y ve un gran pichón que, levantando el vuelo, aletea contra el techo y las paredes.

Y oye a una voz que dice:

—“¿No me reconoces? Soy el Espíritu Santo tutelar de tu casa, que Me encarné en la forma del gracioso Celín para enseñarte, con la parábola de *Mis edades* y con la contemplación de la *Naturaleza*, a amar a la vida y a desechar el espiritualismo insubstancial que te arrastraba al suicidio” (*Ob. cit.*, p. 207).

Es evidente, pues, que a pesar del sentido alegórico y su intencionalidad indudable aunque difusa, este sentido es, en cierto modo, rebasado por la imaginación galdosiana, añadiendo a la alegoría elementos extraños unas veces y maravilloso-fantástico otras. Así el de la metamorfosis del Espíritu Santo en sus sucesivas edades —de chicuelo a hombre— hasta su reaparición final en la forma tradicional de paloma. Sea en el «sueño» o en la «realidad» nos encontramos aquí frente a una de las constantes de la literatura fantástica: «la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres» para utilizar lateralmente la frase de Todorov. Además Galdós lo usa precisamente para «influir en el destino de los hombres» aunque en este caso el ser real representado, la joven Diana, es a su vez símbolo ambiguo del letargo de la vida en la estación invernal. A partir de la muerte de Galaor —que tiene al principio un sentido limitado— al unirse a las tendencias suicidas de su amada, pueden representar las fuerzas destructoras del invierno, y Celín el espíritu y el poder sobrenatural que anima la resurrección de la vida, cuya causalidad está tanto en la *Naturaleza* como en el subconsciente colectivo de la humanidad. Esto corresponde además a la interpretación que da Gustavo Correa de la *Naturaleza* en la obra de Galdós, en cuyo «seno fecundo —según sus palabras— el hombre halla refugio seguro y dentro de ella se expresa en la plenitud que corresponde a los ritmos naturales»²⁵. En este sentido las narraciones simbólico-alegóricas de las estaciones —*Celín*, *Tropiquillos* y *Theros*— son expresión plena de estos «ritmos naturales», aunque en el relato que hemos examinado se rebase esta intencionalidad primera para

darse ese «denominador común» que señala el crítico ruso en la literatura fantástica, y que son dos temas: «metamorfosis y pan-determinismo, que representan la ruptura de materia y espíritu».

Conclusiones

Aventurémonos, finalmente, a clasificar estas obritas dentro de las corrientes literarias de su tiempo y en el contexto mismo de la obra galdosiana.

Es cierto —como afirma Todorov— que el s. XIX vivía una metafísica de lo real y de lo imaginario, y en la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese s. XIX positivista²⁶.

No pretendemos decir que estas pequeñas narraciones puedan ser tenidas como sintomáticas en este conflicto entre lo real y lo imaginario; pero si las contemplamos dentro del conjunto de toda la obra de Galdós no cabe duda que quedan mejor explicadas al rechazar para su obra ese punto de vista corriente y simplista que presenta la literatura (y el lenguaje) «como una imagen de la realidad», como un calco de lo que es ella, como una serie paralela y análoga²⁷. En este sentido podemos buscar un lugar para situar en lo literario estos cortos relatos, considerándolos, aparte de su común denominador de cuentos, en lo que tienen de economía de elementos y de intencionalidad final, dentro de la clasificación propuesto por N. Fryre para los géneros narrativos, como «romance», ya que según interpretación de Pagnini

La diferencia entre *novel* y *romance* (novela y relato fantástico) consiste principalmente en que el *romance* no se propone crear personajes verdaderos, sino más bien figuras estilizadas que tienden al tipo psicológico y, además, no se preocupa de colocarlas en un marco social consistente...²⁸.

Todo lo cual conviene perfectamente con el relato de *Celín*, pues a más abundamiento «El *romance* —fuera de las connotaciones que tiene en castellano— tiende a la alegoría y se sitúa entre el *novel* que trata de los hombres, y el mito que trata de los dioses...» (*Idem*); todo lo cual encaja justamente en lo que hemos pretendido presentar aquí.

En resumen, podemos terminar con lo que Ricardo Gullón dijo acertadamente hace tiempo:

En Galdós los elementos maravillosos, lo irreal y fantástico sigue fundido con la realidad, y en la mayoría de sus novelas lo encontramos, pero no en estado puro, como en los cuentos de Hoffman, sino por decirlo así, potable, en la dosis y medida que la realidad los depara. No es posible separar del todo lo fantástico y lo real, pues la realidad es fantástica y la imaginación no funciona en el vacío²⁹.

Y en estos cuentos alegórico-fantásticos Galdós llega un poco más allá que con sus novelas sociales a las que se refiere dicho párrafo, a través de lo simbólico y lo alegórico, a una intra o suprarrealidad, que no podía conseguir por otro camino. Es lo que podría resumirse, con palabras de Todorov —a nivel de enunciado— como «La operación que consiste en conciliar lo posible y lo imposible puede llegar a definir la palabra «imposible». Y sin embargo, la literatura es: he aquí su mayor paradoja»³⁰. Y esta paradoja es la que hace pensar que el discurso empleado por Galdós en sus narraciones fantásticas es, en alto grado, propiamente literario, o con una palabra más actual, pertenece a la literaridad.

La Laguna, agosto 1978.

NOTAS

¹ Véase “Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós”, I, *Atlanto* (A Quartely Review Published by the hispanic and luso-brazilian councils), abril, 1953, vol. I, n.º 2.

² Véase “Sobre *El Caballero encantado*”, *Actas del primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 336 y ss.

³ Véase Ed. La Guirnalda, Madrid, 1890; 2.ª ed. Sucesores de Hernando, idem, 1909 (por la que citaremos aquí) y Ed. *OC*, Aguilar, tomos IV y VI, Madrid, 1951.

⁴ Véase Ed. cit., 1909, pp. 8-9.

⁵ Debo agradecer a la Prof.ª D.ª Pilar Aparici la localización de esta obra en la Hemeroteca de Barcelona.

⁶ Véase Ed. *OC*, Aguilar, Madrid, 1951, t. VI, pp. 436-497.

⁷ Véase *Vida y obra de Galdós*, Ed. Gredos, Madrid, 1951, p. 117.

⁸ En la Biblioteca de Galdós se conservan los tomos correspondientes a los años 1877-81; 1882-86; 1887-90; y 1891-96.

⁹ Está recogida en *OC*, Ed. Aguilar, t. VI, Madrid, 1951, con el título de *Junio*, pp. 479-485.

¹⁰ Véase *Bibliografía de Galdós*, I, Ed. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972, p. 406.

¹¹ En la Biblioteca de Galdós se encuentran los números correspondientes a los años 1878-79 y 1881-83.

¹² Véase *ob. cit.*, p. 343.

¹³ Véase más arriba la descripción de esta obra realizada por la Editorial Henrich y Cía. de Barcelona, 1889.

¹⁴ Lo que va entre paréntesis aparece tachado en el manuscrito.

¹⁵ Véase *Introducción a la Literatura fantástica*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 43-44.

¹⁶ Véase Ed. Alianza, Madrid, 1970.

¹⁷ Véase *Dreams in the novels of Galdós*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1960.

¹⁸ Véase *Introducción a la Literatura...*, p. 163.

¹⁸ Véase *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Ensayo de estética realista*, Bogotá, 1967, p. 220.

²⁰ Véase *ob. cit.*, p. 229.

²¹ *Idem*, p. 231.

²² Véase *ob. cit.*, Todorov, p. 131.

²³ Véase *Dreams in the novels of Galdós*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1960.

²⁴ El subrayado es nuestro.

²⁵ Véase *ob. cit.*, p. 252.

²⁶ Véase *ob. cit.*, p. 194.

²⁷ *Idem*, p. 206.

²⁸ Véase M. PIGNINI, *Estructura Literaria y método crítico*, Eds. Cátedra, S. A., Madrid, 1975, p. 107.

²⁹ Véase "Lo maravilloso en Galdós", *Rev. Insula*, núm. 113, mayo, 1953.

³⁰ Véase *ob. cit.*, p. 207.