

## SOBRE EL CABALLERO ENCANTADO

Francisco Ynduráin

Es ésta, como se sabe, una de las últimas novelas de Galdós, en cierto modo, la que cierra su ciclo novelístico, pues sólo publicó después los últimos volúmenes de la inacabada quinta serie de sus Episodios Nacionales. Muy recientemente se ha hecho una nueva edición «suelta» de *El caballero encantado*, con un prólogo, estudio preliminar más bien, debido a don José Antonio Gómez Marín, quien ha tratado «Sobre el realismo mágico de Galdós». (Castellote ed., Madrid, 1972.)<sup>1</sup> Lo cierto es que dicha novela galdosiana nos depara materia y motivo muy propicios para estudiar los temas fantásticos en la obra de don Benito, con lo que nos obligamos a considerar una de las constantes más acusadas y sostenidas a lo largo de su ingente *corpus* novelesco. Ahora es muy probable que los rumbos de la novelería ayuden a dispensar una especial atención a esta veta de nuestro autor, pues ya se sabe que la historia la hace la posteridad y desde sus preferencias. He aquí cómo el que pareció «garbancero» a la trinca modernista y a sus epígonos, el que ha encontrado una pobre y desvaída atención en la posteridad inmediata a su muerte, precaria e injusta estimativa de la que ha venido a irle sacando la erudición, foránea muchas veces, ahora va a ser reconsiderado desde el favor y la boga que están teniendo los modos de novelar desrealizados o en más o menos vinculación con el «realismo mágico». Claro que esto es una peligrosa simplificación a confusiones. Avisada cautela que tomamos con premeditado tiento, aunque, tal vez, no sigamos sus dictados cuanto quisiéramos y es de exigencia.

No quiero traer a cuento los muchos estudios que sobre lo fantástico en Galdós se han publicado, ni traídos, sería tarea fácil concordarlos en sus interpretaciones del motivo novelesco, aunque sí nos acusarían lo reiterado de su presencia. Por de pronto me parece útil a mi propósito el traer un texto galdosiano, no tan conocido como debiera, y que viene a ser un balance autocrí-

tico de veinte largos años de escribir prosa narrativa. En junio de 1890, Galdós escribe, al frente de un libro en que ha recogido varios relatos de carácter fantástico, las siguientes líneas, que me parece oportuno transcribir, para constancia de su modo de considerar dos modos de novelar:

No estará de más, a la cabeza del presente tomo, algunas líneas que lo expliquen, o, si se quiere, que lo disculpen.

Lo primero que va en él *La sombra*, data de una época que se *pierde en la noche de los tiempos*, (tan aprisa van en esta edad las transformaciones y mudanzas del gusto), y tan antigua se me hace y tan infantil, que no acierto a precisar la fecha de su origen, aunque, relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla a los años 66 ó 67. Pero no salió en letras de molde hasta 1870, en la *Revista de España*, y después ha sido reimpresa en folletines de diversos periódicos.

Lo que, principalmente, deseo consignar acerca de esta obrita es que en ella hice los *primeros pinitos*, como decirse suele, en el pícaro arte de novelar. No por buena, que dista mucho de serlo, ni por entretenida, sino por respetable, en razón de su mucha ancianidad, se empeñaron mis amigos en que la publicase en forma de libro, y accediendo a estos deseos, dispuse en 1879 la presente colección; pero como *La sombra* por sí sola no tenía tamaño y categoría de libro, han estado sus páginas, durante once años, *muertas de risa*, aguardando a que fuese posible agregarles otras y otras hasta formar el presente volumen. Veinte años próximamente 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.

El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en éstas acierta menos que en aquéllas. De la acusación que pudieran hacerle por entrar en un terreno que no le pertenece, se defenderá alegando que en estas obrillas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal. Son divertimientos, juguetes, ensayos de aficionado, y pueden ampararse al estado de *alegría*, el más inocente por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez. Nunca como en esta clase de trabajos he visto palpablemente la verdad del *chassez le naturel*... Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. El pícaro *natural* tira y sujeta desde abajo, y al no querer verle, más se le ve, y cuando uno cree

que se ha empinado bastante y puede mirar de cerca las estrellas, éstas, siempre distantes, siempre inaccesibles, le gritan desde arriba: *zapatero a tus zapatos*. B. P. G. (Imp. La Guirnalda, Madrid, 1890.)

El texto, como se habrá visto, no tiene desperdicio, y, entre peticiones de benevolencia y exculpaciones, proporciona unos datos de mucha cuenta para la actitud del novelista respecto de su obra, en aquel año de 1890. El caso es que, con todas las excusas por haber incidido en el campo de lo fantástico, la verdad es que habrá de seguir haciendo incursiones más allá de la realidad y del «pícaro natural», no sólo entreveradas con la observación de las cosas, sino, en ocasiones, despegándose decididamente hacia el plano de lo imaginativo visionario, como en una de sus últimas novelas, *El caballero encantado* (1909). Y todavía en la «fábula teatral absolutamente inverosímil», según su autor, esto es, *La razón de la sinrazón* (1915). No puede ser casual que desde *La sombra*<sup>2</sup>, tan primeriza, hasta estas últimas obras —novela y teatro— Galdós haya ejercitado su pluma en la captación de lo fantástico, viniendo como a cerrar su ciclo creador, en el que tanta y más atención, por supuesto, ha dedicado a la novelización de lo real observable, histórica o directamente. Pero debemos citar el título completo que el autor dio a su novela, *El Caballero Encantado*. Cuento real... inverosímil (y tanto en libro como en las entregas de folletín). No se escapará la ambigüedad adrede con que, no si algún grado de ironía, se orienta la lectura.

### *Lo fantástico: Metodología*

Hasta ahora se ha venido empleando el término «fantástico» con cierta laxitud, imprecisión mejor, que no puede mantenerse si se ha de llegar a algún resultado con aspiraciones de plausible. Por otra parte, las varias solicitaciones de distintas perspectivas desde las que considerar el objeto literario que vamos a estudiar proponen demasiadas vías, métodos, a la luz de la literatura crítica actual. ¿A qué escuelas, a qué grupo o tendencia nos atenderemos? Porque, debo decirlo ya, uno tiene la idea de que es el punto de vista elegido para contemplar el objeto, lo que determina el método de su estudio y, en algún modo, confiere o puede conferir calidad científica a los resultados del análisis de ese objeto. Ya sabemos que una teoría de la novela, o, como se suele decir, una «poética», aun la más comprensiva, ha sido resultado del análisis de *n* ejemplares, diputados como típicos, y de una síntesis teórica luego, que aspira a validez general. De todos cuantos han especulado sobre lo fantástico como categoría narrativa, nadie, que yo sepa, ha utilizado las novelas de Galdós. Será, pues, prudente empezar por tomar nuestros datos de una observación cuidadosa del autor y ver luego de confrontarlos con los obtenidos por otros en campo ajeno. Claro que no puedo aspirar siquiera a dar la «poética» de lo fantástico en la novela galdosiana, ni a presentar lo que resultaría un fárrago de casos y

ejemplos. Voy a tratar de reconstruirme la actitud del novelista en el uso de lo fantástico, y aduciré una muestra prudencial de los materiales más congruentes con mi busca, sin hurtar, desde luego, los inadecuados. Un primer paso, obligado, es el de utilizar el término de «fantástico» con el carácter de tecnicismo, si ello puede lograrse. Porque la proliferación de las teorías sobre el fenómeno literario, especialmente en su aspecto formal —que es el que interesa aquí— ha traído consigo una proliferación terminológica que viene a sumar confusiones y problemas a la ya escasa precisión que la crítica literaria ha solido y suele poner en las voces que emplea como definitivas. La ambigüedad, el equívoco, la contradicción incluso, nos acechan constantemente, y pocas veces dejamos de caer en esos inconvenientes, dada la irrequieta labilidad de nuestros conceptos, no digamos ya de nuestros valores.

Viniendo, pues, a lo «fantástico» en este caso, diré que entiendo por tal cuanto pertenece a la esfera de lo no empírico, de lo inverosímil, entendiéndolo por verosímil lo que el consenso común así califica. Y aquí ya veo que tropiezo con algo cuyas fronteras tienen delimitación muy incierta. En todo caso, queda excluido de este «fantástico» todo lo relativo al soñar, que tiene su área peculiar; a las alucinaciones, entendiéndolo por tales las percepciones sin objeto, pero provocadas por excitantes; lo milagroso, que pertenece a un mundo sobrenatural, pero efectivo para quien cree. Lo «fantástico», como ha escrito Sartre, tiene una esencia y una historia, siendo la segunda el desarrollo de aquélla. Un corto excursus por los teorizadores, acaso nos haga más fácil el rebusco de lo «fantástico» galdosiano. Sin hacer demasiado caso de la explicación etimológica, S. T. Coleridge nos suministra una curiosa oposición entre *imaginatio* y *phantasia*, siguiendo, por cierto, a nuestro Luis Vives: por una parte, nos llama la atención sobre la fuerza activa de la mente, que, por una parte, reproduce, y la que, por otra, transforma los datos obtenidos por la experiencia: «*quae singula et simplicia acceperat imaginatio, ea conjungit et disjungit phantasia*» (*apud, Biographia literaria*, ch. VI). Pero no es esa capacidad combinatoria la única que nos permite asomarnos al mundo de lo fantástico, pues llegamos a él por el atajo intuitivo. Pero debo dejar a los psicólogos una elucidación que se me escapa.

En un repaso de teorizadores sobre lo fantástico, se me ocurre traer al olvidado Giovanni Papini, que por los años en que Galdós coronaba su carrera literaria activa acababa de publicar un par de libros, que luego tradujo el malogrado escritor salmantino —traductor también de la *Estética*, de Croce— José Sánchez-Rojas: me refiero a *El trágico cotidiano* (1906) y a *El piloto ciego* (1907). Allí, en el segundo prólogo de la traducción española (*Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego*, La España Moderna, s. a.), explica su busca de lo fantástico no en invenciones excepcionales al uso, que no hacen falta si se miran las cosas habituales con una conciencia más aguda, con un sentido más refinado y al mismo tiempo más ingenuamente pueril. Ver el mundo común de modo no común, he ahí el verdadero sueño de la fantasía. «Es necesario para

la alegría del mundo que el poeta conserve su infantilidad.» Pero este fantástico no es el que nos va a servir para entender el de *El caballero encantado*, aunque sí es una de sus modalidades con su adecuada actitud. Por aquí llegaríamos a esa manera de ver propia de Ramón Gómez de la Serna, cuando halla lo inédito en las cosas, por ejemplo; o a la literatura del absurdo, más tarde, a la que nos revela aspectos fantásticos en lo más concreto y empírico. Tampoco por aquí llegaríamos a Galdós.

Jean Paul Sartre, en un ensayo crítico, «*Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage» (en *Situations*, I, pp. 122-142, Gallimard, Paris, 1947), esboza una fenomenología de lo fantástico en lo que ve una de tantas vías de escape para evadirnos de las limitaciones de nuestra condición humana. Cuando creamos —y la palabra es clave— por la fantasía, el objeto así creado no se refiere más que a sí mismo, no aspira a reproducir, sino a existir, y se impone por su propia densidad. Entonces el lector comienza su lectura identificándose con la novela —si de novela fantástica se trata— y las leyes de ese relato exigen que asumamos un punto de vista que no es el nuestro habitual. El que haya vivencias fantásticas genuinas o de receta es ya otra cuestión. Y, por lo demás, huelgan las explicaciones del narrador para instalarnos en lo fantástico, pues si se nos justifica y explica, la fábula se convierte en alegoría. He resumido, creo, en lo esencial la tesis sartriana, a la cual habremos luego de volver, espero que con posibilidades de aplicación a nuestro caso.

Volviendo a otro modo de manifestarse lo fantástico, al llamado «realismo mágico», por ejemplo, tal como lo ve José Hildebrando Dacanal, que, en Europa siempre fue tratado desde una perspectiva racionalista, a diferencia de lo maravilloso en «el romance latino-americano, fuera del real-naturalismo, y basado en una nueva naturaleza e historia». (Véase *Realismo mágico*, ed. Movimiento, Porto-Alegre, 1970). Galdós está más en la tradición europea, por supuesto, y tampoco llega a la utilización de ese tono para expresar emociones, con lo que, según Borges, se reduce la arbitrariedad de la literatura fantástica (*apud*, *Libre*, n. 3, Paris, 1972). Como hemos de ver, don Benito está más cerca de la alegoría, de la explicación.

Por su parte, T. Todorov, en varias ocasiones, y con más detenimiento en su *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, Paris, 1970), ha llegado a condensar en la fórmula de «J'en vins presque à croire» la esencia del espíritu fantástico, esto es, basándose en un criterio de credibilidad por parte del lector a instancia del autor. A diferencia de lo maravilloso puro, sin fisuras de escape, el personaje y lector de lo fantástico mantiene una indecisión, una duda. Por otra parte, la descripción y lo descrito no son de naturaleza diferente, de modo que la función semántica del mensaje no opera ni llega al referente.

No puedo detenerme ahora a compulsar la no escasa literatura crítica sobre lo fantástico, aunque, vista, tampoco me ha sido aprovechable<sup>3</sup>. Es ya tiempo de afrontar el texto en su lectura, y ello por razón de principio, ya que pienso, la obra literaria no *es* ni *existe* hasta tanto no se somete a la prueba de la lectura, con lo

que pasa de la potencia al acto. Hace mucho tiempo que lo siento así, y luego lo encontré en Sartre: *Pereant ii qui ante nos nostra dixere*. Remitiré, pues, el planteamiento literario de lo fantástico a la estrategia elegida por el «autor» en el texto y respecto de su lector. Y ello independientemente de que haya «narrataire» o «narratee»<sup>4</sup> en la composición, ya que no es función exigible siempre, y sin formular la instancia hacia el «lector», caben señales de orientación insinuadas para la lectura buscada. Ha de entenderse que no hablo de intenciones más o menos remotas en la personalidad del autor, sino de las que manifieste o sugiera el «scriptor». Tampoco se apela a las reacciones subjetivas del lector, sino que se buscan los datos que suministre el texto para perseguir la estrategia del «autor» en relación buscada con su leyente.

*El caballero encantado* está contado desde un punto de vista omnisciente, siguiendo en tercera persona las aventuras del héroe de la fábula novelesca, don Carlos de Tarsis y Suárez de Almondar, marqués de Mudarra y conde de Zorita de los Canes. Se trata de un joven a la moda, aristócrata, terrateniente y ocioso, que vive en Madrid en un tiempo que puede ser el de la novela, aunque no haya puntualizaciones. (Aventuro la hipótesis de que el tiempo histórico de la novela es el de la Restauración, aunque no haya indicaciones precisas; pero, a juzgar por analogías con sentimientos, valores e ideas que vemos en *Cánovas*, por ejemplo, el horror a la pobreza cursi, la estimación de una elegancia refinada y otros rasgos, parecen apuntar a la aristocracia de esos años, al menos en la novelización galdosiana del episodio.)

Al asumir el narrador este punto de vista demiúrgico, resulta que el lector se confía y entrega a cuanto se le diga: esto parece una solicitud implícita en novelas de esta naturaleza, que nada tiene que ver, por supuesto, con la posibilidad de un distanciamiento crítico o con las reacciones particulares de cada lectura. Se trata de la convención formal en la composición de la novela y de su relación con el «lector». Incidentalmente añadiré que cuento con que hay en la lectura de las obras novelescas una ambigüedad radical, contando con que es «una ficción reconocida como tal y recibida como verdad» (M. Raymond, *Le roman depuis la révolution*). Mejor diría, «como si fuera verdad», recordando a Vaihinger.

Nuestra novela tiene como motivo principal la transformación del protagonista, que pasa de su vida aristocrática madrileña a ser un pobre trabajador rústico, no sin conservar ciertos residuos imprecisos, pero operativos, de su antigua personalidad en la nueva. Y, como se ha dicho, la narración está organizada desde la tercera persona. La única excepción se nos da en un pasaje: «¡Ay, caballero de mi alma, qué será de ti en ese rodar hacia la desconocida hondura! Válgante tus buenas obras...» (final del cap. V, al empezar el encantamiento que ha transformado al personaje). Desde este vocativo, con su afecto y urgencia, el narrador nos insta y compromete en cuanto «lectores» a tomar por cierto y válido el encantamiento a que el caballero va a ser sometido durante casi toda la novela. Para ello no apela a nuestra credulidad práctica habi-

tual, sino a nuestra capacidad lectora. Se trata de una señal de lectura, sin duda, en la que no se percibe ironía, ni muy remota, y ha de tomarse, literariamente, en serio. Otra cosa es si podemos creer o no en encantamientos: éste es problema extraliterario y, para nuestros efectos, inoperante. (La exclamación, así como el tema del encantamiento, parecen tener un acusado eco quijotesco; pero esto es algo metatextual.)

Toda lectura es un fenómeno lineal, progresivo, pero con operación memoriosa, de la que resultan convergencias en la atención, efectos de tipo retroactivo y espectaciones: se espera, pues, una cierta congruencia interna, una verosimilitud dentro de los supuestos admitidos desde que se entra en la obra. Ahora bien, el encantamiento del caballero ha estado precedido de una ambientación adecuada en la visita que hace Tarsis al estudio del trascordado genealogista y erudito en ciencias ocultas y magia antigua, el disparatado Becerro. En ese estudio ha podido funcionar un espejo mágico, en el que Tarsis ha visto a su amada, lejana, y ha hablado con ella. A partir de aquí podremos admitir en la lectura la maravilla pura sin más problemas. (Recuérdese que también en la primeriza novela, *La sombra*, el laboratorio ha servido para inducir un clima de apertura a lo fantástico.)

Sin embargo, cuando tenemos ya al que había sido caballero convertido en patán, y pugna la antigua personalidad por manifestarse en la nueva encarnación, el narrador acude a explicaciones científicas o de ese rango, aduciendo «la subconciencia o conciencia elemental» que «estaba escondida» como «dicen los estudiosos» (cap. VI). Y poco más adelante, el desdoblamiento «que los estudiosos comparan a las funciones de la vida vegetal», nos invita a una racionalización de lo que había sido aceptado como mera fantasía. Es una justificación del narrador cerca del «lector», un tanto desconcertante, en busca de un crédito, que, solicitado, no le vamos a conceder y no necesitaba haber sido pedido. Otra cosa son las alucinaciones que padece Tarsis-Gil, tanto en la visión de la Madre como las provocadas por celos que le despierta uno de los guardias civiles que le conducen, y al que supone enamorado y correspondido de Pascuala (que no es sino la amada esquivo de Tarsis). Aquí la fuerza de la pasión de los celos le hace ver lo que no es y le lleva a arrebatarse con furia homicida. Algo así se ha dado en muchas obras de Galdós, en *La sombra*, *La loca de la casa* y, luego, en *Cánovas*, aunque más fugazmente. La capacidad de la mente para fantasear es habitual en los personajes galdosianos, como se sabe, y puede aparecer como índice bovárico —así en *La desheredada*— o como desvarío patológico o como la capacidad que Angel Guerra se reconoce, de «materializar las ideas, y cuando la mente se me caldea con pensar fijo y tenaz, suelo ver lo que pienso».

Otro sesgo toma el narrador con relación a su «lector» al dar de barato explicaciones científicas para el desdoblamiento de la personalidad y olvidarse de los recursos de la magia como posibles motivaciones internas. Por ejemplo, cuando acude a la desconcertante postura de «y aunque esto no se entienda,

fuerza es declararlo así, dándolo por posible, para que lo crea el vulgo y lo acepte con fe ciega y no razonada; que si admite el imposible del milagro, también se ha de admitir el absurdo del encantamiento, y en ambas cosas del misterio habrá de decir: las bromas, o pesadas o no darlas» (al final del cap. VII). Con lo que, aparte la confusión entre milagro y fantástico (el primero pertenece a un orden sobrenatural, de creencias sin problematicidad, por definición) y al darnos en cuanto lectores una consideración privilegiada respecto del vulgo, termina por llevarnos al terreno de la incertidumbre, con su broma. Y, sin embargo, lo que sigue no abona ese tono o actitud del narrador, ya que luego va a insinuar, y recabar, otros motivos de crédito. Por lo demás, ya se sabe que hay una cierta clase de fantástico, en la que se nos propone tomarlo a juego o broma, convenidos y aceptados: así en las aventuras del barón de Münschausen o, sencillamente, en la literatura de «disparates», desde los de Juan del Encina hasta los infantiles del «vamos a contar mentiras».

En el decurso de la novela encontraremos otras señales para el «lector», por ejemplo, cuando la Madre —figura que oscila entre lo fantástico puro y el símbolo implicado en persona real, o la alegoría— en una de sus apariciones a Gil atribuye a las artes mágicas de Becerro «el teatral aparato que te causó tanto asombro», esto es, el desfile de figuras emblemáticas de la Historia de España. Las apariciones de la Madre no se intentan justificar ni explicar, y operan por modo natural en su línea fantástica, fluctuando entre una personificación de España o, con palabras del autor, de «el alma de la raza» (capítulo XXII). Si en ocasiones la Madre achaca a magia de libros otras apariciones que contempla Gil, y eso con peligroso descrédito para las mismas, parece como si fuera instancia del narrador a los «lectores» para que concedan verosimilitud interna a la figura de la Madre.

Mientras el que fuera caballero está viviendo su nueva vida de rústico, sus andanzas tienen toda la veracidad exigible a un relato «realista»: nombres de lugares (qué bella nómina: Renieblas, Matalebreras, Villaciervos, Huérmeces, Calatañazor...) oficios, mendigos, frailes, caciques, guardias, buhoneros, mozas, forman un retablo de miseria pintoresca, no sin crítica implícita, y patente a ratos, de los abusos que se producen dentro de un orden social muy verídico. Acaso haya algún personajillo que padezca fenómenos alucinatorios, además del héroe, tal el ya mencionado Becerro (nombre simbólico), que aparece en nueva encarnación también entre las excavaciones de Numancia, o el maestro refranero y hambriento, don Alquiborontifosio de las Quintanas Rubias (nombre de estirpe quijotil). El área en que mueve los personajes, mejor dicho, la ruta que sigue Gil-Tarsis, pues es una novela itinerante, no deja de tener un sentido al situar la acción en tierras de pobreza extremada, tanto por la escasez de recursos como por la explotación de los cultivadores por la aristocracia terrateniente y, más aún por la presión caciquil de Gaitanes, Gaitines y Gaitones. Una marca a instancia de lectura, puede verse en el párrafo siguiente: «El don Ramiro (que por ser un Gaitón merecerá la antipatía de los que esto lean)»... (cap. XXI). Las andanzas

por la comarca están seguidas con minuciosa puntualidad y mención precisa y rasgos detallados de los poblados de la meseta soriana, desde Agreda, en las estribaciones del Moncayo, hasta el valle alto del Henares. El realismo de la geografía, no deja de apuntar a un sentido segundo. Como sucede con los personajes. Así en la visión del paisaje castellano, tanto en su presencia actual como en su profundidad histórica, e incluso como prenuncio de un futurible deseado, «el sueño de la vida de amor», que Gil relata a la Madre: «He dormido en tu regazo como un niño, y he soñado que vivimos en un mundo patriarcal, habitado por seres inocentes que no viven más que para compartir con amorosa equidad los frutos de la tierra.» A lo que la Madre (graciosa) —«Hijo, te has anticipado a la Historia, dando un brinco de cien años o más» (cap. IX). Lo mismo que cuando la Madre se enorgullece de su idioma, que suena «sicut tuba»<sup>5</sup>, y es, además, el lazo de unión con la América hispana, un sentido histórico y trascendental se desprende una y otra vez del mensaje novelesco y nos pone ante un sentido segundo, simbólico, que puede considerarse como una variedad de lo fantástico. Ahora bien, ese juego con un sentido simbólico, no demasiado puntualizado adrede, por contraste con las equivalencias más recortadas de la alegoría suele ser manejado por Galdós y no sin insistencia. Me fijaré en una obra no muy alejada de la nuestra, el drama *Alma y vida* (1902), en cuyo prólogo explicaba por qué dejó los caminos trillados en la escena y siguió un «simbolismo tendencioso», nacido del desaliento y de la incertidumbre ante el porvenir, el cual simbolismo «no sería bello si fuese claro, con solución descifrable mecánicamente como la de las charadas. Déjenle, pues, su vaguedad de ensueño y no le busquen ni la derivación lógica ni la moraleja del cuento de niños. Si tal tuviera y se nos presentaran sus figuras y accidentes ajustados a clave, perdería todo su encanto, privando a los que escuchan o contemplan del íntimo goce de la interpretación personal» (O. C., VI, 904-4)<sup>6</sup>. Que no se trata de la escuela «simbolista», sino de un concepto personal, parece demostrarlo el texto que tomo del prólogo a *Los Condenados* (1894): «Esto del simbolismo es ahora la ventolera traída por la moda... Para mí el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. En obras antiguas y modernas hallamos esta expresión parabólica de las ideas. Por mi parte la empleé, sin pretensiones de novedad, en *La de San Quintín*. En *Los condenados* no hay nada de eso» (O. C. VI, 701, a).

No ha sido digresivo este breve excursus por el ideario galdosiano en materia de símbolos, pues ahora ya no queda tan aislado lo que sucede en la novela (y se ha reducido el campo de observación a lo menos lejano, aunque pudiera haberse alargado considerablemente, si no en la teoría, sí en el hacer). En *El caballero encantado* hay una constante invitación a leer con sentidos segundos, y el lector no encuentra dificultad en este rumbo, aun cuando el texto no lleve marcas más obvias que las referencias a órdenes de valor que sobrepasan la contingencia del acontecimiento novelesco. A cualquier lector de Galdós se le ocurrirán muchos más ejemplos de pasajes en abono de esta tesis, y singular-

mente en las novelas de la última serie de los «Episodios Nacionales». El margen de interpretación individual, muy bien lo ha visto Galdós, separa el símbolo de las precisiones sin escape ni apertura, propias de la alegoría, y mucho más de la fábula o apólogo, de «la charada», como ha dicho con gracia él mismo. Sabemos que en su extensa obra hay una tendencia constante a concebir y crear personajes y situaciones dotados de sentido segundo en lo personal e individual y, más aún, quizá, en lo histórico. Raras veces falta en Galdós un sentido intencionalmente orientado a potenciar lo singular y ocasional hasta un plano socio-histórico hispano, o de psicología arquetípica. Por ello muchas de sus construcciones fantásticas llevan una trayectoria parabólica de aplicación moral, y son alegorías. El recorrer las tierras patrias como medio y exigencia para conocerlas, amarlas y mejorarlas es algo que aflora a cada paso. En nuestra novela parece haber querido proponer como tesis que la aristocracia ociosa y explotadora del pobre, de cuyo sudor sostiene su lujo, debería pasar las experiencias de los de abajo para llegar a una armonía en que se redujeran tan inicuas diferencias. Esta tesis apunta, esbozada, en uno de los volúmenes de Episodios Nacionales, *La revolución de julio* (1903, 1904), publicado no mucho antes que la nuestra. Allí, en carta de Mita (personaje que a ratos cobra sentido simbólico) a Pepe, el protagonista, leemos: «Ay, Pepe, lo que aprende una cuando se hace salvaje, cuando se mete tierra adentro por el verdadero país, y ve de cerca sus miserias y siente el latido de la sangre de la nación! ... Hazte salvaje como yo, bájate a lo más hondo de lo que mi suegro llama *capas sociales*, a esta capa de pobreza que vive sobre el terruño, y verás las verdades netas... Yo sé más que tú, porque sé lo que cuesta el pedazo de pan negro que se llevan a la boca, para no morir de hambre, cientos de miles de españoles» (cap. XVI). En *El Caballero encantado*, salvo la moraleja expresa, tenemos en acción el programa de Mita.

La apelación a sentidos aplicados desde el mundo novelesco, es también un modo de dirigirse el narrador al «lector». Y otro modo de hablarle es el que ya hemos visto antes y ha de ser reiterado ahora: la atribución a fuentes autorizadas de lo que se nos narra, como si con ello se tratase de ganar credulidad en el lector. Es recurso de remota ascendencia y tradición, que, probablemente, ha llegado a Galdós desde Cervantes (Cide Hamete Benengeli, sin el rejuogo irónico) y, más próximamente, desde Balzac. Ahora en la novela que nos ocupa, el narrador acude a este expediente, pero cuando está muy avanzada la obra, a partir del capítulo XVII (son XXVII en total), y con sospechosa reiteración, además de con un extraño desenfado que parece destinado a que se le tome poco en serio —literariamente— la apoyatura en las autoridades aducidas. Así se habla de un diálogo que el narrador «copia de un códice de la biblioteca de la catedral de Osma», (cap. XVII) cuando la acción por imprecisa que sea su época —recuérdese lo dicho antes— ocurre en el tiempo de la escritura, o muy cerca. Lo de tal códice, ¿será un anacronismo irónico? Posiblemente. Como lo será también, parece obvio, el echar a cargo de «los franciscanos descalzos de

Ocaña», el *cronicón* de donde se han tomado las aventuras desde la inmersión de Gil en el Tajo, hasta su desencantamiento y repriminación en Tarsis, y de su amigo el duque de Ribagorza, Pepe Azlor, encantado en forma y condición de trabajador en minas. Por si hubiera lugar a dudas respecto de la intención, se atribuye la historia al «fraile franciscano tan descalzo como erudito» (Ya se sabe que no hay franciscanos que no sean descalzos.) También se aducen relatos de «veraces cronistas»; o se remite a «los cronistas que estas inauditas cosas han transmitido, aseguran, bajo su honrada palabra, que el caballero y la Madre recorrieron, en menos tiempo que se tarda en decirlo, llanuras yermas y empinados vericuetos» (pág. 302). La mayor condensación de justificaciones del narrador para el «lector» se da, y no con causa demasiado patente, en el capítulo XIX, desde el momento en que la Madre acompaña a Gil de Boñices a Calatañazor, donde mata a su rival, y se lleva a su amada, Pascuala-Cintia. Siempre se acude a «cronistas», «historiadores nacionales o extranjeros», a «códices» que, para hacer honor a su inevitable condición de «viejos», carecen de algunas hojas y no han permitido dar la historia completa. Dejando a un lado la dudosa utilidad de las autoridades (?) esgrimidas, lo que el autor busca es aceptación de lo que cuenta, dejando en la sombra lo que no le han revelado las fuentes históricas. Se supone que así obtiene un grado de verosimilitud y la influye en el «lector» cuando deja adivinar lo suplido y más todavía cuando sigue puntualmente los documentos. Esto queda patente en frases como: «Mas no queriendo el narrador incluir en esta historia hechos problemáticos o imaginativos, se abstiene de llenar el vacío con el fárrago de la invención y recoge la hebra narrativa que aparece en la primera hoja subsiguiente a las tres arrancadas por mano bárbara o gazmoña» (cap. XIX). Tan reiterada y laboriosa apoyatura documental para luego venir a quedar en algo inoperante dentro de la lectura.

Ahora bien, todas estas llamadas al «lector» para ganárselo novelísticamente, quedan desvirtuadas por el flagrante anacronismo, tan ingenuo de los dos tiempos mal casados, el del relato y el de sus fuentes, vagamente medievaloides. Con ello se pone en entredicho y hasta se niega el efecto de lo fantástico, reducido a un truco de estrategia narrativa muy socorrido. Todavía sufre un nuevo deterioro el mundo de la fantasía, al venir a desembocar en un mensaje de aplicación práctica. Tal ocurre al ser desencantados Tarsis y Azlor de su estado pisciforme y volver a su primitivo ser. Asisten a una reunión aristocrática y allí ve nuestro héroe algo como una superposición de gentes elegantes y de otras que ha conocido en su encantamiento como rústico, y ahora, «observando aquella gente, sin sentir hacia ella menosprecio ni aversión, llegó a posesionarse de la síntesis social, y a ver claramente el fin de la armonía compendiosa entre todas las ramas del árbol de la patria» (cap. XXVII). Estamos ante una literatura alegórica, en la línea del apólogo, no ante una obra de tipo fantástico, ni siquiera en el sentido de Todorov, con dudas entre el creer y el no creer lo que se nos cuenta, desde el mundo relatado.

## Pastoral

Un paisaje curioso en *El caballero encantado*, no aclarado hasta ahora, que yo sepa, es el de ambiente pastoril que se intercala en las andanzas de Gil por las faldas del Moncayo. Hasta aquí los nombres de los personajes, aun dentro de su simbolismo —tan habitual en Galdós<sup>7</sup> pertenecen a la onomástica esperable en lugares y gentes como los que se nos ofrecen en el relato. Pero, de pronto, en la majada y para honrar a la Madre, llegan Blas, Mingo, Sancho y Rodrigacho. Cantan seguidamente en honor de su huéspeda y lo que recitan es, justamente, un pasaje de una de las églogas de Juan del Encina, que no se menciona, desde luego, y se modifica levemente el texto, adaptando una situación amorosa de Encina al elogio de la Madre para esta ocasión. El torneo de finezas entre Pastor y Escudero, ahora son ofrecimientos a porfía de los pastores a su visitante. «¡Víctor, Madre querida; / Dime, pastor por tu vida / ¿qué es lo que tú le darás, / y con qué la servirás?» (cap. IX). De nuevo nos encontramos ante un signo para el «lector», ahora remitido a un metatexto, que se nos escamotea y que no funciona efectivamente, si no es en lectura no provocada por el propio texto. En el verso los arcaísmos, que los hay, bien pueden pasar intencionalmente por formas rústicas actuales o sin tiempo, con lo que resultaría invalidada la marca de anacronismo. Lo que Galdós ha hecho, consiste en copiar versos de la Egloga VII, «representada en requesta de uno amores... Pascuala, Mingo, y Escudero». Dicha Egloga figura ya en la edición de 1496, preparada por Encina, pero lo más probable es que el autor la haya tomado de la edición de M. Cañete y F. A. Barbieri (Real Academia Española, Madrid, 1893). Ha dado más movilidad al parlamento de Mingo, repartiéndolo ente los pastores que figuran en la escena, y luego ya no vuelven a aparecer en la novela. Desde luego ha sido una feliz y oportuna intromisión de un texto pastoril primitivo, del que ha tomado con buen tino la enumeración gozosa de alhajas, frutas, aves y verduras que constituyen la nómina de presentes rústicos, viejo motivo de serranillas y pastorales. Doble gozo del nombrar y del designar. No vale la pena puntualizar leves variantes que Galdós ha introducido en el texto copiado, salvo la mala lectura de «gavanzas», por «garbanzos». Pero esto no es del momento, y sí el notar cómo pocos años antes Galdós había sentido el atractivo de otra pastoral, en este caso más fina y delicada, la dieciochesca, en *Alma y vida* (1902), con un curioso efecto de teatro dentro del teatro, acaso inducido por Tamayo. Allí Galdós, en lugar de tomar versos ajenos, ha puesto a prueba su capacidad de versificador<sup>8</sup>, aunque en escasa muestra y laborioso empeño, según confiesa en el prólogo a la pieza. Como nota de color rústico, junto a damas y caballeros que miman la pastoral elegante, oímos algún «¡Hurrialla!» como contraste arrusticado.

Pero, volviendo a nuestra novela, y al pasaje pastoril, digamos que no se ha utilizado la posible evasión alusiva y aún directa hacia un mundo literaturizado, en cierto modo fantástico, sino que se ha jugado realísticamente.

## Conclusiones

La novela *El caballero encantado*, organizada sobre un artificio que se sitúa en el plano de lo fantástico simbólico (mejor que de lo maravilloso) se apoya en unos supuestos sociológicos de actualidad en el tiempo de la composición, o muy poco antes: campesinos españoles en su vinculación social, y no es por azar que se hable de «latifundios» y de la explotación de los pobres arrendatarios por dueños y administradores —más aún por éstos— o de la presión ejercida por caciques y del oportunismo hipócrita que ha de cultivar Cíbico —nombre simbólico, intencionado— para defender su negocio de corto vuelo, bordeando el hurto o las malas artes. Para poner en contacto los extremos de la escala social, ha acudido al expediente maravilloso del encantamiento de Tarsis, convertido en Gil. Nota curiosa es que al discutirse los derechos a la propiedad, el conflicto entre *possidentes* y desposeídos, se aducen textos de Padres de la Iglesia: San Juan Crisóstomo, San Basilio, San Agustín y San Gregorio, únicas autoridades en el libro sobre tal materia (cap. XVIII), aunque no falte alguna nota de anticlericalismo, por otra parte. Galdós ignoró aquí los planteamientos sociales ya operantes en el tiempo de la composición.

El tema amoroso puede subsumirse en un sentido supraindividual: más que Tarsis y Cintia, son España y América española los que están en juego, con un final feliz, un tántico ingenuo-optimista. La lección que debiera haber aprendido Tarsis, acaba en un matrimonio por amor y ventajoso. De todos modos, una vez más le ha ganado a Galdós el gran tema, tan presente en su obra, de *lo español*.

En cuanto a instancias y solicitudes al «lector» para gobernar su relación con lo narrado, fallan por inadecuación y variedad referenciales y quedan en ambigüedad, cuando no en incertidumbre. Una vez más diré que creo probable que Galdós se sirve sin demasiada problematicidad de un recurso, y, por otra parte, sigue con su vieja preocupación de escritor que no disocia arte y vida.

Lo fantástico nunca llega a poner en duda la validez del enunciado lingüístico, con lo que lo fantástico, cuando ocurre, queda en el plano del contenido solamente.

Debería estudiarse no sólo en Galdós, sino en la novela decimonónica —que penetra en nuestro siglo, claro— la fortuna de esa estrategia que opera con justificaciones sobre textos supuestos y otros expedientes análogos, para dar de paso lo novelesco y hacerlo admisible desde la lectura. Todavía, en su última obra, don Benito lleva al teatro la obsesión documental: así en *La razón de la sinrazón* (1915), donde dice: «No se relata la muchedumbre de platos... porque las crónicas de que se ha extraído esta fábula teatral mencionan muy a la ligera los manjares» (acotación a Cuadro 6.º, esc. VI).

Todos los análisis han sido hechos partiendo del texto, sin tener en cuenta la verosimilitud externa y de uso corriente, lo que, ya se entiende, supone un punto de vista<sup>9</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre este punto es de citar, en primer término, el estudio de CARLOS CLAVERÍA: «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en dos entregas aparecidas en *Atlante*, London, I, número 2, abril-junio 1953. Señala el autor las notas de ese motivo a lo largo de la obra de Galdós, y lo relaciona con la literatura fantástica que pudo conocer el autor canario. Cita otros trabajos sobre la misma, o parecida materia, que no he podido ver, aunque parecen ir más por el camino de lo psicológico.

El profesor CORREA tiene un estudio extenso, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Publ. del Inst. Caro y Cuervo, XXIII, Bogotá, 1967, donde pueden verse especialmente los capítulos XIV y XV; y sobre *El caballero encantado*, pág. 267. Hay reseña en *HR*, XXXVIII, 2.º, abril 1970.

Recientemente se ha ocupado de nuestra novela J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, en su libro *Galdós, Burguesía y Revolución*, Turner, Madrid, 1975, y en el cap. III. La valiosa información y ciertos juicios sobre los aspectos tratados, no atañen a nuestro problema de lo fantástico.

Es curioso que entre los primeros escritos de Galdós, hasta hace poco olvidados, tenemos «La conjuración de las palabras. Cuento alegórico», publicado en *El Museo Canario* (Tenerife), 15 noviembre de 1968. En un ingenuo relato en que las palabras personificadas discuten y protestan contra galicismos y terminan en batalla, ante un gran edificio, el diccionario de la lengua castellana. Temprana prueba de su afición a esa esfera de los transreal. Ahora puede verse gracias a la comunicación de don Andrés de Lorenzo Cáceres y en su comunicación presentada al I Congreso Internacional galdosiano, en septiembre, 1973, Las Palmas, cuyas Actas aparecerán en breve.

<sup>2</sup> Para la fecha de *La sombra*, además de los datos que da su autor en el prólogo copiado arriba, véase SHOEMAKER, ed. de *La crónica de la quincena*, pág. 53, números 110 y 111. Vuelve sobre ello el mismo galdosista en su edición de los artículos de Galdós en *La Nación*, de Buenos Aires (Insula, Madrid, 1972).

<sup>3</sup> Por ejemplo, en el artículo de ANA MARÍA BARRENECHEA, «Ensayo de una tipología de lo fantástico» ( en *Rev. Iberoamericana*, Pittsburg, 78-80 (1972) 391-403, donde rebate la clasificación de Todorov y rechaza algunas otras teorías de menos fuste.

Una reciente discusión de lo fantástico en literatura, partiendo de las ideas de Todorov y de Frye, puede verse en DAVID H. RICHTER, «Pandora's Box Revisited», en *Critical Inquiry*, Chicago, 1-2 (december 1974), 472-74, especialmente. La discusión se centra en torno a género y estructura. Debo el conocimiento de esta publicación al conocido galdosista Ricardo Gullón, quien ya, por lo menos en su básico *Galdós, novelista moderno*, ya se había ocupado de lo maravilloso, entre otros aspectos del novelista.

Uno de los más agudos, y aprovechables, planteamientos metodológicos para el género fantástico, me parece el de GERHARD MENSCHING, en su *Das Groteske in modern drama* (1961), y se atiene precisamente a la relación entre el autor y el lector, para los que postula, «un cierto entendimiento acerca del nivel en que ha de tomarse cada cosa. La creencia, por ejemplo, de que hay gentes dotadas de la capacidad de sostenerse en el aire, puede ser el punto de partida de un cuento fantástico o de un cuento de hadas, o de humor; yo añadiría, o de una fábula. Pero en tanto se mantiene sin fisuras la perspectiva narrativa, habrá fantasía pura. Ese mismo relato puede convertirse en *grotesco*, no por alguna extravagancia en la invención, sino a causa de la alternancia o confusión de diferentes perspectivas. La marca de lo grotesco en el reino de la fantasía es la confusión consciente entre fantasía y realidad»

(*op. cit.*, p. 23). Digamos que lo «grotesco» tiene otras interpretaciones, como la ya muy acreditada de W. Kayser, pero no es ahora nuestro tema.

<sup>4</sup> Utilizo el término de «narrataire» y «narratee», según el sentido de GERALD PRINCE en su «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique* (1973), 14, págs. 178-196. No me ha parecido conveniente introducir el calco léxico de «narratarios» sobre sus modelos francés e inglés. Basta, creo, con poner «lector» para entendernos.

<sup>5</sup> Parece recuerdo del elogio que se hace del castellano en el poema de la conquista de Almería,, incluso en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*

«illorum lingua resonat quasi tympano tuba más difundido. Quizá pudo haberlo leído en *Fray Francisco de Berganza, Antigüedades de España...*, parte 2.<sup>a</sup>, Madrid, 1721, páginas 590-624. O en el P. FLÓREZ, *España Sagrada*, XXI, Madrid, 1766, págs. 320-409. Cabe, por supuesto, haberlo recibido por información oral, lo que viene abonado por lo impreciso de la cita.

De todos modos, este *castellanismo* parece recibido de la corriente de exaltación de esa región y su historia, tan acusada en la erudición y en la literatura finiseculares. ,

<sup>6</sup> En adelante citaré O. C., Obras Completas, ed. Aguilar, Madrid, 1964-1968.

<sup>7</sup> La utilización de nombres propios con sentido internacional, nos lo encontramos en casi toda la obra galdosiana. Con ello ha querido dar una caracterización psicológica o moral a esos personajes así nombrados. Todavía, en la obra tardía *La razón de la sinrazón* nos sitúa en «Ursaria..., metrópoli de esta Farsalia-Nova, país de cucaña». Aunque aquí no se trata de personas, sino de la capital y de España. Esto parece muy extendido en la novela del XIX, como puede verse ahora en LEONARDO ROMERO TOBAR, *La novela popular española del siglo XIX* (tesis doctoral, inédita, leída en la Universidad Complutense hace un par de años). Aquí se aducen ejemplos de autores como Antonio Flores, y Pereda.

Para este uso fuera de España, ver IAN WATT, «*The Naming of characters in Defoe, Richardson and Fielding*», en *Rev. of English Stud.* XXV (1949), 322-338. Y, del mismo, «*Réalisme et forme romanesque*», en *Poétique*, 16 (1973), p. 529, especialmente.

<sup>8</sup> Ahora conocemos los primeros, y casi únicos, ejercicios de vesificación que hizo don Benito, gracias a la publicación de *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, ediciones del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1973, por Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana.

<sup>9</sup> Debiera haber advertido desde el principio que esta novela de Galdós se publicó también en *El Liberal*, de Madrid, y aun después de haber aparecido en libro. Véanse los números desde 9 noviembre de 1909, hasta 6 marzo de 1910 (no es correcta la fecha del comienzo que trae la muy útil Bibliografía de Galdós, I, de Manuel Hernández Suárez, E. s. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972, p. 165, donde se da como fecha inicial la del 23 de noviembre de aquel año). En total, cincuenta y cinco entregas, no siempre regulares en su aparición. La obra galdosiana alterna con otras también en folletín.

Está por hacer el cotejo de libro y folletines, que presumiblemente ofrecerán mayor interés en los aparecidos después del libro.