

LOS RELATOS FANTASTICOS DE GALDOS

Alan Smith
Boston University

Han llegado a nosotros, rescatados del olvido, gracias a su inclusión en las *Obras Completas*, llevadas a cabo por Federico Sainz de Robles, y a su mención en la *Bibliografía de Galdós* de Manuel Hernández Suárez¹ unos doce relatos variados de Galdós que pueden denominarse «fantásticos», en un sentido general; por ejemplo, en la acepción provisional de esta palabra, tan discutida, que ofrece Francisco Yndurain:

(...) entiendo por tal cuanto pertenece a la esfera de lo no empírico, de lo inverosímil, entendiendo por verosímil lo que el consenso así lo califica (...) En todo caso, queda excluido de este «fantástico» todo lo relativo al soñar (...) a las alucinaciones (...) [y] lo milagroso, que pertenece a un mundo sobrenatural, pero efectivo para quien cree².

Valga ahora también como primera y provisional definición, que permite ubicar los doce relatos mencionados bajo la misma rúbrica económica. Porque un título más preciso para nuestro estudio, si bien hartamente más compacto, sería: «Los relatos fantásticos, maravillosos, extraños y alegóricos de Galdós», por razones que en seguida veremos.

Lo que nos proponemos ahora es definir y caracterizar estos relatos de una manera específica. Luego tendremos ocasión de analizar uno de ellos, para poner en práctica la definición ofrecida, y para entrar en unas consideraciones adyacentes, pero pertinentes a la imaginación en general. Finalmente, consideraremos el sentido de estas obritas dentro de la totalidad de la obra de Galdós.

Estos doce cuentos son, en orden de su primera publicación:

1. «Una industria que vive de la muerte», 1865.
2. «La conjuración de las palabras», 1868.
3. «La novela en el tranvía», 1871.

4. «La pluma en el viento», 1873.
5. «La mula y el buey», 1876.
6. «La princesa y el granuja», 1877.
7. «Theros», 1883.
8. «Celín», 1889.
9. «Tropiquillos», 1890.
10. «¿Dónde está mi cabeza?», 1892.
11. «El pórtico de la gloria», 1896.
12. «Rompecabezas», 1897.

Estas fechas son muy elocuentes y reclamarán nuestra atención al final de este estudio.

Segunda definición de lo fantástico y clasificación de los relatos

No obstante nuestra primera aproximación, la variedad de los doce relatos que nos conciernen aquí reclama ahora una definición más específica de «lo fantástico» y ámbitos literarios afines. Es el caso que la famosa teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov nos sirve muy bien para esta tarea. Como es sabido, Todorov define lo fantástico como un género que se basa en la reacción titubeante (*hésitation*) del lector. Así, cuando el texto provoca la ambigüedad ante un hecho narrado que *parece* contravenir las leyes físicas, pero que, no obstante, el lector (ni el protagonista) no puede a ciencia cierta definir como irreal, cabe dentro de «lo fantástico». Cuando hay una ruptura no ambigua de las leyes físicas, el relato pertenece a «lo maravilloso». Finalmente, cuando la ambigüedad ante un hecho insólito se resuelve por fin por una explicación que respeta las leyes naturales, estaríamos ante «lo extraño».

Es más, si el texto es alegórico o poesía, no puede ser fantástico⁴, pues la convención de estos dos géneros no nos pide nunca la suspensión de nuestra incredulidad ante hechos irreales, y por tanto el lector no tiene por qué tomarlos en serio ontológicamente lo suficiente como para compartir la ambigüedad del personaje ante ellos. Al no haber experiencia de duda, no hay género fantástico. Además, para poder hablar de alegoría, puntualiza Todorov, es necesario «encontrar indicaciones explícitas dentro del texto»⁵.

Siguiendo estas definiciones, los doce relatos que consideramos en un principio «fantásticos» (*sensu lato*) se organizan bajo las siguientes categorías:

- A) Lo extraño: «La novela en el tranvía».
- B) Lo fantástico: «Una industria que vive de la muerte», «Tropiquillos» y «¿Dónde está mi cabeza?».
- C) Lo maravilloso (no alegórico): «Celín», «El granuja y la princesa» y «La mula y el buey».
- D) Alegorías (son también relatos maravillosos, pero remiten a sentidos ulteriores con muchísima más exclusividad de otros valores literarios que los cuentos en el apartado anterior): «La pluma en el viento», «La conjuración de las palabras», «Thero», «El pórtico de la gloria» y «Rompecabezas».

De esta ordenación, quisiera hacer unas aclaraciones sobre «Celín». En una informativa conferencia dada en el último Congreso Galdosiano, el profe-

sor Sebastián de la Nuez lo califica de «alegórico-fantástico»⁶. Para considerarlo alegórico, se basa en las declaraciones del propio Galdós en el prólogo al tomo de 1890 que incluía además *La sombra*, «Tropiquilos» y «Theros», donde nos dice que «Celín (...) es la representación simbólica del mes de noviembre»⁷.

Me parece, no obstante, que hay una diferencia entre «una representación simbólica» y «una alegoría». La primera es mucho más polisémica, la segunda remite sin cuartel a un meta-sentido puntual. Es más, aun como «representación simbólica» de noviembre es un fracaso rotundo, pues apenas existe la más ligera alusión a tal cometido dentro del texto mismo, cuyo sentido, muy otro, sería más bien la celebración de la vida humana. Hacia el final de su artículo, Sebastián de la Nuez ve el inconveniente en la etiqueta que ha adoptado, y ajusta: «Es evidente, pues, —aclara— 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»⁸.

Con todo, si bien con respecto al mes de noviembre no cabe hablar de alegoría, en cambio, como ejemplificación de la lección de vida que Celín da a la señorita Diana, que se quería suicidar, se podría pensar en ese género. Al final del cuento, la paloma que entra en la habitación de Diana le dice: «¿No me reconoces? Soy el Espíritu Santo (...) 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 la vida (...)»⁹. No obstante, la explicación «parabólica», un tanto pegada al final del enunciado narrativo central —parábola, al fin— no cambia, a nuestro parecer, la naturaleza variada y libre del cuento. Tan sólo hace falta leer una alegoría explícita como «La pluma en el viento», donde una pluma es llevada por el viento por varios sitios, hasta dar en la sepultura, y que termina: «¿Acabarán con esto tus paseos, oh alma humana?», para ver la enorme distancia que separa a «Celín» de semejante señalización inexorable.

Tampoco es fantástico «Celín», en el sentido específico que aquí utilizamos —como indica el propio Sebastián de la Nuez, quien optará por utilizar el término más ampliamente: «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 lo considera 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»¹⁰. En cambio «Celín» entra plenamente en lo sobrenatural. Aun excluyendo todos los fenómenos maravillosos que se neutralizan cerca del final por el expedito recurso de despertar de un sueño (casas que se mueven, un niño que crece hasta la mocedad en un día y que gasta alas) hay un hecho maravilloso después del despertar de Diana. Como nos indica el narrador: «Parece que aquí debía terminar lo maravilloso que en esta Crónica tanto abunda: pero no es así» (415) porque la paloma le habla y le alecciona, para salir al fin «como una bala horadando la pared» (416). Así de una manera rigurosa, «Celín» cabe dentro

de «lo maravilloso» y preponderantemente, cualitativamente, libre de la forma alegórica.

Observaciones sobre «La novela en el tranvía»

Centrémonos ahora en el comentario específico de un relato. Hemos escogido «La novela en el tranvía» entre todos los cuentos, para poner en práctica la teoría de lo fantástico, por varias razones. Aunque este relato pertenece propiamente a «lo extraño», sin embargo «lo fantástico», «ese género evanescente», como lo llama Todorov, hace acto de presencia notabilísimo en el relato, para desaparecer luego bajo la certidumbre impuesta por la visión de los personajes circundantes al protagonista. La aparición entredicha de lo fantástico nos sirve mejor para su apreciación, al enmarcarse el fenómeno entre otras texturas. Además, este cuento, que contiene momentos fantásticos en una lectura prospectiva, tiene, a su vez, como *tema* la imaginación creadora y una de sus manifestaciones, el folletín. Como vemos, el relato es rico en posibilidades, texto donde aparece como forma lo fantástico y lo extraño, y como fondo, las variadas manifestaciones de la imaginación, tema consustancial con el que aquí nos concierne.

«La novela en el tranvía» fue publicado por primera vez en la *Ilustración de Madrid*, el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871. Su lectura pone en seguida de manifiesto, como lo indica José Extramiana en su articulo que acompaña su reedición del cuento, que el tema principal sería unas «reflexions sur l'imagination romanesque»¹¹. La trama que apoya esta observación es sumamente sugerente: Un viajero (que también es el narrador) cruza Madrid en tranvía, desde el barrio de Salamanca hasta Pozas, y en ese trayecto de ida y vuelta, se convierte en un «ido» (del Sagrario), atravesando no sólo barrios urbanos, sino verdaderas barriadas de la realidad y la imaginación fabuladora. Durante este viaje «las palabras de un amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido» —como nos dice el narrador— amén de la incursión de un sueño extraordinario, le hacen ver dentro de la realidad, elementos de una tremebunda historieta folletinesca.

El narrador-protagonista monta el tranvía en la calle de Serrano, y a continuación sube también un amigo suyo, que le cuenta un chisme acerca de una tal Condesa, su esposo incomprensivo que la ignora, el mayordomo brutal de la casa que la chantajea y un joven que se encargaría de aligerar el aburrimiento de la señora. Baja este chismoso, y al protagonista se le caen al suelo los libros que llevaba en las rodillas, envueltos en un periódico. Al romperse el envoltorio puede leer unas palabras del papel y se extraña al comprender que está leyendo la continuación del chisme. Acto seguido, entra un hombre que se le antoja al narrador igual al mayordomo. Cuando éste baja, sin que nuestro héroe le haya dirigido la palabra, se pone a pensar él viajero-narrador en la continuación de la anécdota folletinesca. Pero se duerme y, tras soñar que el tranvía navega muchas leguas debajo del mar, entre cetáceos y monstruos marinos dignos de Jules Verne, y que el tranvía sube al aire y vuela por el éter cósmico, desemboca su sueño en una historia que continúa la de marras. Al despertar, entran diversos personajes que se cuentan sucesos que se parecen,

en un principio, al asunto folletinesco, pero que luego resultan no tener que ver. El protagonista empieza a increpar a los que entran en el tranvía, que lo toman por loco. Al final, ya en el viaje de regreso, ve al infame mayordomo caminando por la calle; baja y corre tras él y acaba en la cárcel. Por fin nos cuenta, desde un futuro relativo a los hechos hasta aquí narrados, que, efectivamente, se había trastornado, explicando de esa manera científica aquel extraño viaje.

¿Cuáles son los elementos fantásticos en este relato? Hasta el capítulo XI, de los dieciocho que suma este cuento, estamos en el ámbito de lo fantástico. No podemos explicarnos la aparición del mayordomo en el capítulo VI. Tampoco puede, claro, el narrador:

Cada vez era más viva la curiosidad —nos dice— que me inspiraba aquel suceso, que al principio podía considerar como forjado exclusivamente en mi cabeza (...) pero que, al fin, se me figuraba cosa cierta y de indudable realidad.

Quando salió el hombre en quien creí ver al terrible mayordomo (...) (490).

Esta ambigüedad, como tantas veces en el género fantástico, se debe al uso de la primera persona, que encauza y limita la visión de los hechos que comparte el lector con el narrador. El uso de expresiones de percepción («podía considerar», «se me figuraba», «creí ver»), que no se atreven a definir últimamente la realidad percibida, es otra característica lingüística de «lo fantástico».

En el capítulo XI, donde da un giro el relato y abandona la incertidumbre fantástica, leemos:

Figúrate, ¡oh cachazudo y benévolo lector! cuál sería mi sorpresa cuando vi, frente a mí, ¿a quién creerás?: al joven de la escena soñada, al mismo don Rafael en persona [el mismo de la Condesa]. Me restregué los ojos para convencerme de que no dormía, y, en efecto, despierto estaba, y tan despierto como ahora (492-3).

El narrador llama a su lector cachazudo, porque sabe que su tarea es desarmar la suspicacia del mismo, para tomarle preso dentro de la ambigüedad, que por fin, benévolo, se permitirá experimentar. Finalmente vemos que la última frase («despierto estaba») es una certificación formal de que los sucesos siguientes se han de desarrollar dentro de la más diurna realidad.

El joven que ha entrado con su amigo le relata a éste la continuación de la escena leída, imaginada y soñada antes. Pero enseguida se desvanece lo fantástico, al entrar el narrador en contacto con los otros viajeros, y percibir el lector la reacción de los demás. A la pregunta, que sobre la Condesa, le hace el narrador al joven «Rafael»... «Una carcajada general fue la única respuesta. Los dos jóvenes, riéndose también, salieron sin contestarme palabra» (493). Por fin, se cierra el capítulo muy a las claras fuera del ámbito fantástico, con el dictamen de cierta irascible señora inglesa: «¡Ohooh! ¡A lunatic fellow!» (493). También en el cuento fantástico «¿Dónde está mi cabeza?» está implícita la necesidad de una corroboración de un tercero. El héroe, que ha amanecido sin cabeza, cree verla en el escaparate de una peluquería: «¿Era? ¿No era? (...)». Dábanme ganas de detener a los transeúntes con estas palabras: 'Hágame usted el favor de decirme si es esa mi cabeza'» (1650).

La existencia de lo fantástico, pues, está estrechamente ligada a la relación binaria que el sujeto narrador establece con el mundo; el lector comparte esa soledad epistemológica. De hecho, la soledad es un tema que acompaña, con cierta frecuencia, la presencia de lo fantástico, pues el personaje que tal experiencia tiene, está tan aislado como puede estarlo un loco (piénsese en «El hombre de arena», de Hoffman o *La piel de zapa* de Balzac, que acaba con la terrible soledad de Raphaël, y su más terrible solución). En estos relatos de Galdós, sin embargo, el aislamiento y el terror apenas existen, incompatibles con el humor y el «encanto» con que nuestro autor maneja el género. Pero también, pienso, porque la fantasía y la imaginación tienen en Galdós un sentido eminentemente liberador.

Y con esta aseveración podemos entrar en el estudio temático de «La novela en el tranvía». Para Extramiana, la «confrontation du réel et de l'imaginaire (...) se solde par une condamnation de l'oeuvre d'imagination folletinesca»¹². Eso, como veremos, es, en parte, así. En todo caso, estamos ante una muy temprana manifestación de uno de los motivos predilectos de Galdós, el folletín y su transformación, a través de una imaginación quijotesca, en realidad. (Podemos traer a la memoria el caso de Charo, en *Rosalía*, o Isidora Rufete, o Ido del Sagrario)¹³.

El narrador explícitamente se refiere al contraste entre la vida y el folletín, o entre «La novela en el tranvía» y el folletín que irrumpe intertextualmente en ella¹⁴. Al apearse el que el protagonista creía ser el mayordomo, se queda desarrollando en su imaginación una secuela, y comenta:

(...) ¡oh admirable recurso del ingenio! Esto, que en la vida tiene su pro y su contra, en una novela viene como anillo al dedo. La dama se desmaya, el amante se turba, el marido hace una atrocidad, y detrás de la cortina está el fatídico semblante del mayordomo, que se goza en su endiablada venganza (490).

Con lo cual vemos que la trama del folletín dentro del relato es un cumplido compendio de tópicos del género, tópicos que no responden mayormente a «la vida» — o que, por lo menos, en ella tienen «su pro y su contra».

La confrontación entre el mundo del folletín y el cotidiano acompaña la confrontación entre nuestro héroe y otros dos pasajeros, que hablan del asesinato probable de alguien:

— Sí señor, con una taza de té, la Condesa tocaba el piano.

— ¿Qué Condesa? — preguntó aquel hombre, interrumpiéndome.

— La Condesa envenenada.

— (...) hombre de Dios (...) Bah, bah, si en esto no habido ninguna condesa ni duquesa, sino simplemente la lavandera de mi casa, mujer del guardaguasas del Norte (496).

Las lavanderas han de suceder a las condesas o duquesas, heredando el reino del realismo. Esta «prosfificación», efectuada por el mero descenso social del protagonista, está conforme con las ideas que al respecto exponía el joven Galdós un año antes (1870), en su conocido artículo, «Observaciones sobre la novela contemporánea»¹⁵. Si bien en ese artículo, el joven teórico de la novela pronosticaba que sería la clase media, la heredera del realismo, y no una lavan-

dera y un guardagujas del Norte, creemos que a lo mejor se le ha ido la mano (creativamente) al cuentista, al seguir la ley del mayor contraste que socavara a la noble *vedette* en su llamativa posición protagonista, y así pasar directamente al polo opuesto de la clase obrera.

Decíamos que este relato condena el folletín, pero en parte. Porque la postura de Galdós, expresada ya tempranamente, es ambivalente. A esa censura se suma el reconocimiento de la fuerza imaginativa y seductora del género:

(...) me puse a pensar —nos dice el narrador— en la relación que existía entre las noticias sueltas que oí de boca del señor Cascajares (...) y la escena leída en aquel papelucho, folletín, sin duda, traducido de alguna de esas desatinadas novelas de Ponson du Terrail o de Montepin. Será una tontería, dije para mí, pero ya me inspiraba interés esa señora Condesa (...) (489).

Del tema del folletín se desprende otro más amplio, el de la imaginación. En el mencionado artículo teórico, el joven Galdós se muestra bastante severo:

Somos en todo unos soñadores que no sabemos descender de las regiones del más sublime extravío, y, en literatura como en política, nos vamos por esas nubes montados en nuestros hipogrifos, como si no estuviéramos en el siglo XIX y en un rincón de esta vieja Europa, que ya se va aficionando mucho a la realidad¹⁶.

Sin embargo, un año después Galdós se montará en ese hipogrifo-tranvía, que penetra en las honduras del mar como en el inconsciente y se remonta al éter luminoso en el vuelo absoluto de la fantasía —un caso más en que el artista da el mentís al teórico. El acatamiento de la fuerza del folletín corre parejas con el reconocimiento del poder de la imaginación, como vemos en estas apreciaciones del narrador:

Considera, lector, lo que es el humano pensamiento: cuando Cascajares principió a referirme aquellos sucesos, yo renegaba de su inoportunidad y pesadez, mas poco tardó mi imaginación en apoderarse de aquel mismo asunto, para darle vueltas de arriba abajo (...) (487).

Al héroe de «La novela en el tranvía» se le podría aplicar, aunque en un contexto menos grave, la tipificación que desarrolla Gustavo Correa en su libro, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*: «(...) numerosos héroes de la novela galdosiana —observa Correa— particularmente en el segundo período de su producción, se hallan caracterizados con frecuencia por su incapacidad para conocer con toda exactitud las fronteras de su propia realidad. Muchos de ellos se lanzan a un verdadero rechazo de la realidad que les corresponde, en su afán de vivir en la esfera vedada de un mundo imaginario, con lo cual sientan las bases de su ruina posterior»¹⁷.

Con todo, este considerar la imaginación como una insubordinación del personaje que debiera conocer mejor su sitio (ontológico), creo debe sopesarse con otros dos factores: la extremada belleza literaria con que Galdós puede representar tantas ensoñaciones y otras trashumancias del espíritu (podríamos recordar a Mordecai o Luisito) y la frecuencia complacida con que nuestro autor dirige su arte a esos ámbitos. Podríamos decir, con Montesinos, que en

estos relatos inverosímiles, Galdós «se atreve a mostrar (...) el gusto que siempre tuvo en dejar volar libremente la fantasía»¹⁸.

Miremos ahora, en este último apartado del presente estudio, retomando el punto de partida, justamente cómo caben esos relatos dentro del contexto de la obra general de nuestro autor. Recordemos las fechas de su primera publicación: 1865, 1868, 1871, 1873, 1877, 1883, 1889, 1890, 1892, 1896 y 1897. Lo primero que se nota en la lista, es la regularidad de su aparición. Qué duda cabe de la complacencia de este gran realista con este tipo de escrituras. Lo segundo es que cesan definitivamente en el año 1897, año de la publicación de *Misericordia*, novela donde, como decía Casaldueiro, «por fin la imaginación se sobrepone a la realidad, crea la realidad»¹⁹. Es decir, a Galdós le quedan 18 años de creatividad novelística (si en esa categoría incluimos la «fábula teatral absolutamente inverosímil», *La razón de la sinrazón*, publicada en 1915), durante los cuales, según los datos disponibles, parece ser que no se acerca más al cuento fantástico, en su sentido amplio; en vez, es en su novela donde dará cabida a partir de entonces a texturas narrativas cada vez más inverosímiles y cada vez más centrales en su novelas.

Al desarrollar así posteriormente su trayectoria novelística en plena insubordinación frente a un realismo convencional²⁰, no tiene por qué acotar zonas fronterizas de la realidad en obritas de poco más o menos. Es más, la misma publicación en tomos de siete de estos relatos (1889 y 1890) indica la voluntad de integrar esas «cosicosas», como cariñosamente las llama Montesinos²¹, al mundo de tomo y lomo, de darles patente de legitimidad.

(...) la realidad [proclamaba Angel Guerra] hállase hoy como hastiada de su pedestre y vil trabajo, con tanta vulgaridad económica y mecánica y anhela, ¡vive Dios! remontarse a más altas esferas.

En estas palabras, publicadas en 1891, se transparenta un proceso de reconciliación íntima en Galdós, entre el autor de un realismo «positivo» y aquel que —según hemos podido vislumbrar en estas breves consideraciones sobre sus relatos fantásticos— siempre había encontrado placer y sentido en la fantasía y la imaginación.

Quisiera reincidir, por fin, en tres elementos que conviven en «La novela en el tranvía»: 1) lo fantástico, 2) el folletín y 3) el ascenso de clases inferiores al protagonismo de la ficción «realista».

Estos tres elementos formaron tres sostenidas trayectorias dialécticas a lo largo de la obra de Galdós. Ya hemos hablado de dos de ellos, lo fantástico y el folletín, dos ámbitos de muy libre imaginación. En «La novela en el tranvía» vimos cómo uno es criticado por otro; es decir, un enjuiciamiento del folletín por un texto fantástico-extraño. Sin embargo, el tercer elemento apenas lo mencionamos de pasada, al ver que una lavandera ocupaba en el mundo fuera de aquel tranvía el sitio que dentro de él le pertenecía a una condesa. ¿Cómo cabe en esta trenza temática el tercer factor, el social?

Como vimos en la conferencia inaugural de este Congreso, que impartió el profesor Tuñón de Lara, las bases ideológicas y políticas de Galdós cambian a

lo largo de su vida: desde una fe temprana en la clase media liberal, pasa a una solidaridad cada vez más pareja con la clase que el llamaba «el pueblo». Este tránsito ya lo nota el profesor Tuñón de Lara hacia 1886-87, fechas de *Fortunata y Jacinta*, y se consolida en la última década del siglo en que Galdós nació.

Maravillosa coincidencia; es ese también, como hemos visto, el momento en que Galdós experimenta una reconciliación estética y reintegra, legitimizándolo, lo fantástico y otras zonas colindantes de realidad azogada en su novela «realista». Recordemos lo que decía el profesor Casaldueiro acerca de *Misericordia* y su imaginación activa, que ya no huye de la realidad, sino que la transforma. La crítica de la injusticia social y la presencia de una espiritualidad cada vez más volátil se unirán —ya se había visto en *Angel Guerra*— hasta dar con *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*, donde lo maravilloso —ya no lo fantástico, ya no hay duda, estamos en una patente inverosimilitud— encauza una crítica social y política feroz y honda.

Así, Galdós abandona la verosimilitud del realismo «positivo» a la vez que deja de identificarse exclusivamente con su clase social protagonista, la burguesía. De la misma manera había arremetido contra el folletín, cuando sus propias ideas históricas apoyaban aquella clase media excluida de esa melodramática ficción maniquea de Condes y condenados. Ninguna de las dos evoluciones artísticas en Galdós significarían la exclusión total del lenguaje superado, sino precisamente su asimilación cabal, o, si se quiere, una síntesis dialéctica.

De esta manera, vemos cómo un novelista deja la inverosimilitud, para llegar al cabo de los años —ya no mil, pero sí novecientos— readmitiéndola plenamente en una literatura de solidaridad con aquellos cuya realidad cotidiana era muy dura, y hasta miserable. Este sentido, pues, podemos ver en el rechazo de una estética realista convencional, estética que, como atestiguan los doce relatos que hemos empezado a considerar, le había quedado siempre un poco estrecha a nuestro autor de generoso genio.

NOTAS

¹ Todos, excepto el primero y los dos últimos constan en las *Obras Completas* de Aguilar. Según HERNÁNDEZ SUÁREZ (*Bibliografía de Galdós*, I [Las Palmas], Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1972), los datos completos de la primera publicación de estos cuentos son:

1) *Una industria que vive de la muerte*, en «La Nación» (Madrid), 2 y 6 de diciembre de 1865. El cuento, propiamente, empieza en el número del 6.

2) *La conjuración de las Palabras*, en «La Nación» (Madrid) 12 de abril de 1868.

3) *La novela en el tranvía*, en «La Ilustración de Madrid», II, núms. 46 y 47: 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1871, pp. 343-347 y 366-367.

4) *La pluma en el viento*, en «La Guirnalda» (Madrid), 1 y 16 de marzo y 1 de abril de 1873.

5) *La mula y el buey*, en la «Ilustración Española y Americana» (Madrid), 22 de diciembre de 1876.

6) *La princesa y el granuja*, en «Revista Cántabro-Asturiana» (Santander), I (1877), pp. 87-92, 126-128 y 137-145.

7) *Theros*, en «La correspondencia de Canarias» (Las Palmas de Gran Canaria), 14 de junio de 1883, pp. 8-12.

8) *Celín*, en «Los Meses» (Barcelona, Heinrich y Cia. en Comandita, Editores, 1889), pp. 229-267.

9) *Tropiquillos*: Hernández Suárez indica como primera publicación en «El Imparcial» (Madrid), 18 de diciembre de 1893, pero se publicó ya en 1890 en el tomo colectivo con *La sombra* (Madrid, La Guirnalda).

10) «¿Dónde está mi cabeza?», publicado en un número especial de «El Imparcial», 1892.

11) *El pórtico de la gloria*, en «Apuntes» (Madrid), I, núm. 1, 22 de marzo de 1896.

12) *Rompecabezas*, en «El Liberal» (Madrid), 2 y 3 de enero de 1897.

La sombra, *Celín*, *Tropiquillos* y *Theros* se publicaron en la edición indicada arriba en 1890. *La conjuración de las palabras*, *La Pluma en el viento*, *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja* aparecieron juntos con *El artículo de fondo* y *Un tribunal literario* —relatos inverosímiles— en el tono de la primera edición de *Torquemada en la hoguera* (Madrid, La Guirnalda, 1889).

² Sobre *El caballero encantado*, «Actas del I Congreso-Internacional de Estudios Galdosianos», [Las Palmas], Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 336-350, p. 339.

³ *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Génesis y estructura de un cuento de Galdós*, «Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos», I [Las Palmas] Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979, pp. 181-201, p. 188.

⁷ Citado en Sebastián de la Nuez, p. 182.

⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁹ *Obras Completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 415-416. En las citas de *Celín* y *La novela en el tranvía* indicaré la página correspondiente de esta edición, entre paréntesis.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 187.

¹¹ *La novela en el tranvía: une nouvelle oubliée de Pérez Galdós*, en «Hommage des hispanistes français à Noel Salomón», Barcelona, Laia, 1979, pp. 273-278, p. 275.

¹² *Ibid.*, p. 278.

¹³ Sobre Charo, se puede consultar mi *Estudio-epílogo* a mi edición de «Rosalia», Madrid, Cátedra, 1983, especialmente las páginas 431-436. Acerca de Isidora, ver G. CORREA, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Cap. V, Madrid, Gredos, 1977. Sobre Ido del Sagrario, bajo esta perspectiva, ver G. GULLÓN, *Tres narradores en busca de un lector*, «Anales Galdosianos», V (1970), pp. 75-79; A. RODRÍGUEZ, *Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós*, en su libro «Estudios sobre la novela de Galdós», Madrid, Porrúa, 1978, pp. 87-103; A. ANDREU, *El folletín como intertexto en Tormento*, «Anales Galdosianos», XVII (1982), pp. 55-61.

¹⁴ Como indica Alicia Andreu, en el artículo citado, «Según [Julia] Kristeva, todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto. Para Kristeva, la 'intertextualidad' es la transposición de uno o varios sistemas de signos dentro de otro, produciendo, de esta manera, la transformación de varios sistemas significantes dentro del lenguaje», p. 55.

¹⁵ *Revista de España*, XV (1870), núm. 57 (13 de julio), pp. 162-172. Está reeditado en «Madrid», a cargo de José Pérez Vidal; Madrid, Afrodísio Aguado, 1957, pp. 223-249.

¹⁶ *Madrid*, p. 225.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 51.

¹⁸ *Galdós*, I, Madrid, Castalia, 1972, p. 40. Joaquín Casaldueiro tiene unas palabras muy instructivas sobre estas dos imaginaciones, la destructiva y la creadora, con referencia a *Misericordia*: «Esto es lo que diferencia la función de la imaginación en esta obra de la que tenía en la etapa naturalista. Antes la imaginación servía para eludir la realidad, ahora crea realidades. *Vida y obra de Galdós*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 130. Sobre la fantasía en Galdós, se debe consultar el excelente y pionero artículo de C. CLAVERÍA, *Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós*, en «Atlante», I (1953), n.º 2 (abril), pp. 78-86 y n.º 3 (julio), pp. 136-143.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ En la Introducción al tomo de *La sombra*, vemos implícita la fuerza de ese convencionalismo estético a través de las disculpas de Galdós: «No estarían de más —aclara— a la cabeza del presente tomo, algunas líneas que lo expliquen, o, si se quiere, que lo disculpen».

²¹ *Op. cit.*, p. 40.

²² *Obras Completas*, V, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1.509.

