

EL MANUSCRITO DE *CELIN*: ANÁLISIS CRÍTICO DE UN CUENTO MARAVILLOSO GALDOSIANO

Ángeles Ezama Gil

El manuscrito n.º 7714 de la Biblioteca Nacional de Madrid corresponde a *Celin*, cuento galdosiano que ha sido ya objeto de atención en sendos trabajos de Sebastián de la Nuez¹ y Alan Smith². Este manuscrito, pese a su brevedad, ofrece una muestra del taller narrativo galdosiano similar al de sus novelas³, especialmente en el plano estilístico, como lo ponen de manifiesto las numerosas variantes existentes entre el manuscrito y la primera edición en volumen del cuento en 1889⁴.

El texto de 1887 ofrece un notable interés por lo que se refiere al proceso de gestación de los componentes narrativos. El cronista, el espacio, el tiempo, los personajes, y en particular el tema erótico, se expresan por medio de una redacción «balbuceante», que trataré de ilustrar con algunas de las variantes textuales más significativas; estos balbuceos no hacen sino señalar los escollos fundamentales con los que tropieza el escritor en la construcción del relato.

El *cronista*⁵, figura de ficción que el narrador en tercera persona utiliza como recurso para justificar los aspectos más conflictivos del cuento,

¹ Sebastián DE LA NUEZ, «Génesis y estructura de un cuento de Galdós», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas, Excm. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, págs. 181-201.

² Alan SMITH, «Celin», en *Las narraciones inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 87-121.

³ Yolanda ARENCIBIA, «Voluntad de estilo en Galdós (Estudio de variantes en galerasdas)», *Galdós Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987)*. *Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre)*, ed. de Julián Avila Arellano, Madrid, Universidad Complutense, 1989, págs. 17-28.

⁴ B. PEREZ GALDÓS, «Celin», en AA.VV., *Los meses*, ed. monumental, Barcelona, Imprenta de Henrich y compañía en comandita Editores, 1889.

⁵ Desde la publicación de la novela de ZOLA *L'Assommoir* (1877; traducción al español, 1880) el alcohol se convierte en tema recurrente en la literatura europea decimonónica. En la narrativa galdosiana son numerosos los personajes aficionados al alcohol, entre los cuales resultan los más interesantes aquellos que, en estado ebrio, desarrollan una imaginación creativa; cf. los protagonistas de «Tropiquillos» y «Theros», D. José Ido del Sagrario, D. José Izquierdo y Mauricia la Dura en *Fortunata y Jacinta*.

evidencia la manipulación ejercida por tal narrador sobre el relato; desde su ebriedad, al cronista se le hace responsable de los elementos maravillosos que contiene, de la propuesta erótico-religiosa con que concluye y de la afectada retórica romántica que lo vertebrada. En el nivel textual, este último aspecto es el que mayores dificultades parece ofrecer, habida cuenta las vacilaciones constatables en la redacción del manuscrito, cf.:

— varones y hembras tan ilustres que <su fama se pierde. Díez de Turrís se *** siente ¡anonadado ?¿ ante la idea de rememorarlos a todos *** como los cronistas de salones> la Fama, cuando los <tiene que pregonar a todos> /tiene que vocear a todos,/ <tiene que tener un ayudante de trompa>, como dice muy bien el cronista, <pesca una ronquera de ocho días <por> y se queda ronca> se queda <ronca> /asmática/ para ocho días y con los labios hinchados de tanto soplar la trompa.) (*Celin*, 12v)⁶.

—varones y hembras tan ilustres que la Fama, cuando tiene que <vocearlos> /pregonarlos/ a todos, como dice galanamente el cronista, se queda asmática para ocho días y con los labios hinchados de tanto soplar la trompa (*Celin*, 11r).

Estas vacilaciones se explican por la utilización de un registro estilístico paródico, artificioso, que exige por parte del narrador un esfuerzo de adaptación.

La confusión reinante en la mente del cronista alcanza a los restantes elementos narrativos, que presentan también, en diversa medida, dificultades de redacción.

Las correcciones que afectan al *espacio* no son muy numerosas en el manuscrito de *Celin*. Encontramos algunas sustituciones, escasas y poco significativas (*Celin*, 3r)⁷. Mayor interés presentan las supresiones, que eliminan referencias a la variación del plano de la ciudad (*Celin*, 25r)⁸,

⁶ *Celin*, mss. 7714 de la Biblioteca Nacional de Madrid. La cuartilla 12v corresponde a la primera versión, tachada, y la 11r a la segunda y definitiva.

En adelante citaré el mss, en el cuerpo del texto, indicando únicamente el título y el número de cuartilla; siempre que se cite una cuartilla «vuelta» el texto se halla enteramente tachado, ya que se trata de versiones desechadas de algunos episodios del relato.

En la transcripción de fragmentos del manuscrito se utilizan algunos signos convencionales: las *antillas* para delimitar palabras, sintagmas o frases tachados, que corresponden a una primera versión en la redacción, las *barras* para encerrar la versión definitiva que sustituye a la primera tachada, y las palabras intercaladas; las *llaves* para señalar largos fragmentos tachados, especialmente los que corresponden a las cuartillas vueltas; entre *corchetes* figuran las palabras de dudosa lectura; los *asteriscos* suplen palabras o frases ilegibles.

⁷ *Celin*, 3r: «<pais> /Reino/». Cf. *Fortunata y Jacinta* (décimotercera ed., Madrid, Hernando, 1979, págs. 598-599) donde Baldomero Santacruz utiliza el término «reino» para referirse a España frente a los ataques de Moreno Isla.

⁸ «El plano de Turrís es pues variable. Parécese».

al barrio del Hipódromo (*Celin*, 27r)⁹, a un barrio pobre (*Celin*, 30r)¹⁰, o a los objetos caídos de los barcos (*Celin*, 76r-77r)¹¹. Por último, resultan iluminadoras las alusiones concretas al movimiento de la geografía urbana de Turris (*Celin*, 27r):

La cárcel <se ha corrido> /se ha corrido/ al Oeste. Hay tendencias en el Senado a <correrse> <juntarse con la> derivar hacia los Pozos de *** nieve. La Bolsa firme, (quiere decir que no se ha movido). <Todo el barrio <de> /del/ Hipódromo> El convento de Padres <Carmelitas Descalzos, con> /Capuchinos Agonizantes, unido/ <á la Fábrica de Tabacos *** marcha> /a la Dirección de Infantería y al hotel de Asia, marcha/ costeano el barrio de los judíos, hacia la Fábrica del gas.

En el fragmento citado los topónimos apuntan hacia una localización espacial madrileña del relato, en tanto que la imprecisión y el cambio de coordenadas evidencian, con toda probabilidad, el deseo de encubrir este espacio conocido y frecuentado por la narrativa galdosiana, para reelaborarlo de acuerdo con las convenciones del cuento maravilloso¹².

El *tiempo* ofrece mayores dificultades de elaboración, ya que el relato se basa en una estructura temporal deliberadamente confusa, que se justifica también por la ebriedad del cronista:

todo el documento es <es en su parte cronológica confusión o más bien una burla de los miramientos que al tiempo se deben> pura confusión en lo tocante a la cronología, como si el autor hubiera querido hacer mangas y capirotos de <los fueros y prerrogativas del tiempo> /la ley del tiempo/ (*Celin*, 1r).

⁹ <Todo el barrio <de> /del/ Hipódromo>.

¹⁰ «(...) hollando las hojas de otoño que cubrían el suelo, y vió parejas en algunos bancos, entrando luego en un barrio de casas <pobres, baj> á la malicia, que más bien parecían chozas. <Las puertas humildes estaban <abiertas> /cerradas/, dejando por lo ***> Muchas puertas estaban abiertas. Por ellas vio Diana los humildes interiores. En unos ardían las lamparillas de *** en un gran ¡cazuelo ?¿ de aceite, y se oían voces rezando el rosario; en otras <había> /sintió/ guitareo y cantos báquicos. Asustóse un poco, y avivando el paso, (...)». Este párrafo ha sido transcrito por Sebastián DE LA NUEZ (*art. cit.*, pág. 187) y Alan SMITH (*op. cit.*, pág. 92).

¹¹ *Celin*, 76r-77r: «Entre tantas <cosas> <muestra> maravillas de la naturaleza vio la niña un peine, que recogió haciendo grandes aspavientos.

Tonta —le dijo Celin—, esos son objetos que se ///caen de los barcos. Yo me encontré un día una petaca con cigarros habanos, y otro día una dentadura postiza».

Cf. B. PÉREZ GALDÓS, «Revista de la semana» (29, 3-IX-65), en William H. SHOEMAKER, *Los artículos de Galdós en «la Nación» 1865-1866, 1868*, Madrid, Insula, 1972, págs. 132-133 (Referencia al Manzanares, «vertedero» de Madrid): «El arrastra en sus aguas espesas el cadáver del suicida, (...) y el cadáver del perro (...). Con gran disímulo apaña los desgarrados girones que esta coqueta villa arranca a sus lujosos vestidos; los harapos que la joven doncella, nacida hermosa en la miseria, abandona para ceñir vergonzosas faldas de seda; las heces de hediondo perfume que quedan en los tocadores de esa ambulante prostitución que pasea las calles de Alcalá y de Sevilla; la mata de grasiento pelo pisoteada por los celos; la flor marchita...»

¹² Cf. Angeles EZAMA GIL, «La invención del espacio en un cuento maravilloso galdosiano: El caso de *Celin*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, en prensa.

En el cuento se confunden el pasado de la Edad Media y siglos XVI-XVII, y el presente decimonónico, por lo que, en el curso de la redacción, se realizan algunos cambios en las referencias temporales para ajustar el relato, sobre todo en relación con el pasado, v.gr. las siguientes sustituciones: publicistas <respondones> /calzados/ (*Celin*, 4r); <a la casa> /al palacio/ (*Celin*, 4r); el <jefe de la Guardia Civil> /Director de la Santa Hermandad/ (*Celin*, 7r); <un exclaustrado> filósofo de la Orden de Predicadores (*Celin*, 5r). En otros casos, la acomodación temporal implica la sustitución del pasado por el presente, v.gr.: <Los vasallos se retiraron también> /Hizo retirarse también a las doncellas/ (*Celin*, 14r); <alguaciles> /agentes de Orden público/ (*Celin*, 30r).

En la caracterización de los *personajes* el manuscrito revela vacilaciones de diversa consideración, que afectan tanto a los nombres y apelativos que se les aplican como a su configuración mental y física.

Las modificaciones de los nombres de los personajes son escasas en el manuscrito, y suelen afectar sólo a los secundarios, buscando la acomodación temporal, v.gr. <Dn Gonzalo> /D. Galaor/ (*Celin*, 1r, 2r, 8r, 23r, 43r); <Dn. Gonzalito> /D. Galaor/ (*Celin*, 4r); <Bernardino> /Beltrán/ (*Celin*, 6r); <Pelayo> /Ataulfo/ (*Celin*, 10r).

En los nombres de los protagonistas, Diana y Celin, no se producen cambios. Hay, no obstante, algunas variaciones en la forma en que se apela a ellos, escasas en el manuscrito (v.gr. <Diana> /La niña de Pioz/ (*Celin*, 32r, 47r, 51r, 69r); <la niña> /Diana/ (*Celin*, 75r); <Diana> /la niña/ (*Celin*, 79r)), y bastante frecuentes en la versión impresa¹³. La variación en este último caso responde, en primer término, a la voluntad de evitar reiteraciones, como señala James Whiston para el caso de *Fortunata y Jacinta*¹⁴, pero también, a través de ella se refleja el punto de vista del narrador o de un personaje sobre otro¹⁵; por último, la consideración irónica o humorística del personaje se explicita también en el cambio de nombre o apelativo¹⁶.

Los cambios en la apelación de Diana tienen, en su mayor parte, una finalidad irónica, ya que se supeditan a la perspectiva del narrador, que ironiza sobre el romanticismo de la «espiritual niña». V.gr. señorita/damisela (*Celin*, 4r); Diana/la inconsolable (*Celin*, 24r, 34r, 48r); señorita/

¹³ Los cambios de nombre de los personajes son frecuentes en los manuscritos (James WHISTON —*The Early Stages of Composition of Galdo's «Lo prohibido»*, London, Támesis, 1983; Beatriz Entenza de Solare, «Manuscritos galdosianos», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1989, pág. 155), pero también en galeradas (Yolanda ARENCIBIA, *art. cit.*, pág. 19), y entre el manuscrito y la primera edición (Matilde L. Boo, «El manuscrito de *La de San Quintín* (Estudio preliminar)», *Anales Galdosianos*, 18, 1983).

¹⁴ J. WHISTON, «Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta*», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, 1987, págs. 258-260.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* Matilde L. Boo, refiriéndose a *La de San Quintín* (*art. cit.*, pág. 125), anota la utilidad de tales variantes para definir mejor el carácter de los personajes o su situación social, o presentarlos humorísticamente.

marquesita (*Celin*, 54r); la niña/Dianita (*Celin*, 62r)¹⁷. En otros casos tales modificaciones denotan la evolución de la protagonista hacia una edad más adulta, acorde con su maduración amorosa: la niña/la joven (*Celin*, 31r-32r, 44r, 68 r, 74r, 93r).

Por otra parte, los cambios en la apelación de Celin dependen fundamentalmente de la perspectiva de Diana, y tienen como objetivo establecer una mayor intimidad entre ambos¹⁸. V.gr.: Celin/Celinillo (*Celin*, 50r). Celin/hijo (*Celin*, 52bis, 80r); Celin/tontín (*Celin*, 63r); chico/chiquillo (*Celin*, 71r)¹⁹.

El resto de los aspectos que conciernen a la caracterización de los protagonistas no experimentan variación alguna entre el manuscrito y el impreso, sino que están ya definitivamente determinados en aquél.

Diana es un personaje caracterizado, fundamentalmente, desde su universo mental: de ahí la frecuencia de las alusiones a su «idea»²⁰ y a sus sueños en párrafos de redacción vacilante. La «idea» que guía a la protagonista evoluciona en el curso del relato desde el inicial afán de suicidarse hasta el amor a la vida (*Celin*, 75r, 84-85r), siendo en su redacción primera donde más difícil resulta formularla:

—<se levantó> /saltó/ del lecho <la idea que le daba tan pr. tan pronta resolución> <la idea que impulsaba sus acciones> <la idea que *** que> /en actitud de resolución/. La pena, <desgarradora que a su parecer> en su sentir irremediable, que sentía le había sugerido <como término y cifra de> la idea de quitarse la vida, idea muy bonita /y/ muy espiritual. (*Celin*, 15r).

Los sueños y otros estados de conciencia próximos a lo onírico son, asimismo, característicos de la protagonista femenina; la ambigüedad de tales estados se refleja en una desconcertante vacilación entre pasado y presente, sueño y realidad, de la que resulta una redacción balbuceante:

La lectura del cartel <con la> <trayendo> /despertando/ a la mente <las> de la niña de Pioz <las ideas dormidas, le produjo> /alguna de las ideas dormidas, <la> produjo en ella cier/ ta perplejidad <como si vacilara entre lo pasado y lo presente>. Parecía que <lo pasado> /la realidad del pasado/ la reclamaba, disputando su alma a <aquella> /la/ sugestión <*** misteriosa en que> /de aquel misterioso estado presente./ Pero esto no fue más que una vacilación momentánea, algo como <un veloz recuerdo

¹⁷ Vid. además, la niña/la damisela (*Celin*, 32r); niña/señorita (*Celin*, 52 bis); la niña/Diana (*Celin*, 52 bis); señorita/dama (*Celin*, 59r); Diana/ella (*Celin*, 59r); la niña de Pioz/la marquesita de Pioz (*Celin*, 61 1/2r); la señorita/la inconsolable (*Celin*, 64bis); niña/damita (*Celin*, 71r-72r); la niña/la inconsolable (*Celin*, 98r).

¹⁸ James WHISTON, *art. cit.*, apunta el efecto natural y realista que se logra mediante la presencia de los diminutivos.

¹⁹ Vid. además, chico/niño (*Celin*, 34r); chiquillo/chicuelo (*Celin*, 41r); gallardo chico/gracioso chico (*Celin*, 59r); Celin/el muchacho (*Celin*, 64r-64bis); tonto/bruto (*Celin*, 69r); Celin/Celinito (*Celin*, 72r).

²⁰ Obsesión, por otra parte, muy galdosiana, cf. personajes como Isidora Rufete en *La desheredada*, o Fortunata en *Fortunata y Jacinta*.

que pasa sin dejar rastro, y dejo de amargo> resplandor prontamente extinguido, o más bien como <esos *** fugaces> sentimiento fugaz de una vida ante <rior que nos ***> <Pronto *** el olvido recobró al instante su misterio, y Diana no se acordó> /rior que relampaguea en nosotros en ciertas ocasiones./ <Diana volvía> El olvido recobró pronto su imperio <y> <los> <Diana y Celin continuaron su> de tal modo que Diana no se acordaba de haber usado nunca zapatos (*Celin*, 84r-85r).

Por otra parte, el manuscrito es parco en referencias al aspecto físico de Diana, y cuando se producen, en ellas se tiende a atenuar la rotundidad de los rasgos físicos y a eliminar las alusiones al *cuerpo*, v.gr.:

—«<busto> /busto/ <airoso> /delicado/, la tenue cintura, las <anchas> caderas, <el> <y de> /y todo lo demás/ <de su bellissimo cuerpo> <del bellissimo cuerpo de la joven. En> /de la airosa estampa de la joven/» (*Celin*, 20r).

De esta aproximación física resulta una protagonista sin edad definida, asexuada y marcadamente idealizada, lo que excluye todo atisbo de evolución física o mental capaz de transformar en «mujer» en el curso del relato a la niña de los primeros capítulos, en un proceso que, por contra, sí se produce en el caso de Celin. La cortedad del narrador resulta manifiesta en este aspecto: el baluceo narrativo de la cuartilla 95v incluye un párrafo alusivo, que luego se suprime en la versión definitiva, al igual que el resto de la cuartilla de que forma parte: «Había vuelto a la vida real, pero transformada, <muy mujer> /menos niña sin duda y completamente mujer./».

En contraste con la caracterización de Diana, la de Celin se ciñe exclusivamente al aspecto físico, y el baluceo narrativo vuelve a ser manifiesto cuando aparecen las referencias al «cuerpo», de modo que se eliminan tales alusiones y se sustituyen por términos más asexuados; así lo testimonia el largo párrafo tachado en la cuartilla 92r²¹. V.gr.:

«<Sentía el calor del cuerpo de Celin, el> <El cuerpo de Celin <era mayor que el> había crecido tanto que <era mayor que el suyo.> era proporcionalmente mayor que el de la niña superándola en edad dos o tres años> <Había abierto los ojos y la miraba sereno y cariñoso> <Diana con> <Pero a Diana la ***> <Diana, al sentir el calor de> /La estatura de/

No obstante, y en contraste con la descripción de Diana, la de Celin es mucho más extensa, no sólo debido a la metamorfosis que éste sufre desde su status inicial de «niño» al final de «hombre», sino también porque, en último término, es la evolución física del muchacho la que motiva el despertar de la conciencia erótica de Diana.

Las transformaciones experimentadas por Celin, siempre dentro de las convenciones del cuento maravilloso, son numerosas, y en su formulación menudean las vacilaciones, así las que se refieren a la voz en 68r, a

²¹ Cf. Alan SMITH, *op. cit.*, pág. 94.

la agilidad en 69r, o a la estatura en 92r. El aspecto físico al que se concede mayor atención es la mirada; los ojos de Celin subyugan a Diana desde el primer encuentro (*Celin*, 34r) porque su mirada no es la de un niño (*Celin*, 50r).

La mirada de Celin arrastra la de Diana, desnuda su alma y hace aflorar su pudor social, permitiéndole cobrar conciencia de su propia desnudez física y de la de su acompañante; el azoramiento que este descubrimiento produce en la protagonista se traduce en una redacción vacilante cuyo más claro ejemplo es la escena que se recoge en su primera versión en la desechada cuartilla 94v, y en la segunda en las cuartillas 93r-94r. Las diferencias entre ambas versiones ilustran el cambio desde una escena de tipo idílico pastoril a otra marcada por los convencionalismos sociales sobre el cuerpo: en 94v la vergüenza que Diana siente se debe únicamente a la perturbación que le causan la mirada y la desnudez de Celin, mientras que en 93r se añade como elemento perturbador un signo de orden social, la escasez de ropa sobre el cuerpo de Diana²²; en 94v Diana experimenta «susplicacia y desasosiego» ante la desnudez «clásica» de Celin, que se transforman en 93r-94r en «terror» y «pánico» ante la simple desnudez del cuerpo marculino. Cf.:

—«El mancebo abrió los ojos, <***> que fulguraban como estrellas, y la contempló <***> con cariñoso arrobamiento <*** mismo fue. Ella sintió que> Al sentirse mirada de este modo <sintió> /sintió/ Diana que renacía en su alma el pudor <*** adquirido en <en> la educación y una vergüenza y> social, pues el natural no llegó a perderle. Vergüenza y pánico indescriptibles la sobrecogieron. La hermosura y arrogancia de su compañero dejaron de ofrecerse a sus ojos revestidos de artística inocencia, y su <***> cuasi-desnudez clásica la llenó de susplicacia y desasosiego. La decencia, las ideas fomentadas por la civilización, alzábanse entre <el mancebo y la señorita ***> /ella y su desconocido acompañante/ y aterrada de la fascinación que el mancebo le producía, no quería <mirarle> <ver> /verle/, mas no queriéndole <verle> mirar le miraba más, y el mirarle era espanto y recreo de su alma.» (94v).

—«El mancebo abrió sus ojos, que fulguraban como estrellas, y la contempló con cariñoso arrobamiento. Al <sentirse mirada> /verse de tal modo mirada/, sintió Diana que renacía en su alma, no el pudor natural pues éste no lo había perdido, sino el social, hijo de la educación, y del <***> superabundante uso de ropa que la cultura impone. Al verse descalza, <con> sin más atavío que el rústico faldellín, desnudos hasta el hombro <los brazos> /los torneados brazos/, <vergüenza y pánico> <pánico> /vergüenza indecible/ la sobrecogió, y se hizo un <ov> ovillo <querí> intentando en vano <***> encerrar dentro de tan poca tela su cuerpo todo. <La hermo> /La hermosura/ y arrogancia de su compañero dejaron de <ofrecerse> /ofrecerse/ á sus ojos revestidas de artística inocencia, y su cuasi desnudez <la llenó> /le infundió/ ——— <de terror> /pánico/. La decen-

²² Sobre el motivo de la ropa como signo de opresión cultural vid. Alan SMITH, *op. cit.*, págs. 95-102.

cia, <ley> en lo que tiene de ley de civilización <más que > /y/ de ley de naturaleza, alzóse entre el mancebo y la señorita de Ploz, que aterrada de la fascinación que el mancebo le producía, no quería mirarle; <y le miraba y mas no> mas <no> /la no/ voluntad de verle <le hacía verle> /la impulsaba a fijar en él sus ojos,/ y el verle era espanto y recreo de su alma» (93r-94r).

El despertar de Diana al amor, estimulado por el poderoso atractivo de la mirada de Celin, concluye en la escena siguiente, escena que es, al igual que la anterior, objeto de dos redacciones, la primera en la cuartilla 95v, y la segunda en las cuartillas 94r-95r. La diferencia fundamental entre ambas es que en la primera la relación es marcadamente erótica entre Celin y Diana (en ella y en el instante de la fusión amorosa la mirada y la palabra se complementan en una metafórica convergencia del amor y la muerte), en tanto que en la segunda la prosa se hace críptica y el resultado es una escena llena de palabras vagas y teñida de religiosidad en la que se encaja difícilmente la frase conclusiva:

—«Había vuelto a la vida real, pero transformada, <muy mujer> /menos niña sin duda y completamente mujer./

¿No querías matarte? le dijo Celin abrasándola con el fuego de sus miradas.— Pues <déjate> /abandónate/ a mi voluntad y yo te daré una muerte dulce...

—No, déjame, por Dios... Celin, me has engañado. Tú eres un hombre.) (*Celin*, 95v).

—«Comprendió que la vida es grande, y se admiró de ver los nuevos horizontes que se abrían ante su alma. Celin dijo algo que ella no comprendió bien. Eran palabras <***> /inspiradas en/ la eterna sabiduría, palabras cariñosas y profundas con <algo de> <algo> /algo de/ <sentimiento religioso> /sentimiento bíblico/ «Yo soy la vida, <y> el amor <honesto> /honesto y fecundo/, la ley y <los> /el/ deber...» Pero Diana estaba <saladísima y> turbadísima, y con temor le contestó «Déjame, Celin. Me has engañado. Tú eres un hombre» (*Celin*, 95r).

Las obvias dificultades de redacción que presenta para el narrador el *tema erótico*, manifiestas fundamentalmente en la ausencia de una formulación explícita de éste en la versión definitiva del cuento, tienen su correlato en las sospechosamente frecuentes alusiones a la idealidad, la inocencia, la decencia, la honestidad y la honradez que presiden las relaciones entre Diana y Celin. El cronista insiste en la educación puramente idealista de Diana (*Celin*, 16r-17r), en la decencia del desnudo de Celin (*Celin*, 78r) y en que la relación entre Diana y Celin es honesta (*Celin*, 95r, 99r), por lo que Diana sigue siendo una muchacha honrada al final del relato (*Celin*, 95v). La escritura se vuelve de nuevo balbuceante cuando términos como los citados aparecen en el discurso; a modo de ejemplo resulta ilustrativa la escena en que Diana baila una danza al ritmo de la flauta improvisada por Celin, escena que cuenta con tres versiones, cf.:

—Y la danza<fue> <aquella fue, según dice el cronista, de tal modo gallarda y decente> (*Celin*, 81r).

—«<más honesta> <más> <misma honestidad, y la ino> <que la misma honestidad> <Terpsicore> <que jamás había visto Terpsicore vaivenes más honestos>» (*Celin*, 82v).

—/aquella se compuso, según afirma el cronista, de los vaivenes más gallardos que podría idear la honestidad./ (*Celin*, 82r).

Tras el análisis textual, por tanto, se puede afirmar que las correcciones más importantes en la redacción del manuscrito son las que se localizan en los *folios vueltos desechados*, 5 v, 12v, 51v, 68v, 82v, 94v, 95v; todos ellos, excepto el 51v, esbozos de escenas que luego vuelven a reproducirse en los rectos. El 51v podría corresponder a una primera versión del cuento, más breve, con otra distribución de la materia narrativa.

Para concluir, el manuscrito de *Celin* revela, en sus muchas vacilaciones de redacción cuáles son los elementos narrativos que ofrecen una mayor dificultad de elaboración, y en particular los problemas del narrador para construir un discurso sobre el cuerpo y el erotismo, ya que, si éste asoma en las cuartillas y párrafos desechados, se elimina en la versión definitiva, con lo que el relato pierde parte de su sentido inicial. Por tanto, propongo una lectura de *Celin* en clave erótica, avalada por un análisis filológico del manuscrito en sus variantes, que no invalida otro tipo de interpretaciones²³, pero sí constituye un punto de partida fundamental para la correcta lectura del texto.

La dificultad para abordar el tema erótico, que es común a las novelas galdosianas (incluso en personajes tan marcados sexualmente como Fortunata —*Fortunata y Jacinta*— o Jenara Barahona²⁴ —segunda serie de *Episodios Nacionales*—)²⁵ parece, asimismo, ser nota distintiva de la narrativa más cualificada del período, ya que salvo los atrevimientos eróticos de algunas novelas de Jacinto Octavio Picón y, sobre todo, los de los relatos de los más notables exponentes del «naturalismo radical» como E. López Bago o Alejandro Sawa, no es sino en la década de los 90 cuando se inicia la moda de la «novela erótica», cuyo precursor más significado es Eduardo Zamacois²⁶.

²³ Cf. la que ofrece Alan SMITH en *op. cit.*, págs. 102-118.

²⁴ Cf. Rubén BENÍTEZ, «Jenara de Barahona, narradora galdosiana», *Hispanic Review*, 53, 1985, págs. 307-327.

²⁵ No obstante, vid. el vocabulario de los amantes en novelas como *Tristana*, *Realidad* o *Fortunata y Jacinta*, cf. Gonzalo SOBEJANO, «Galdós y el vocabulario de los amantes», *Anales Galdosianos*, 1966, año I, n. 1, págs. 85-99.

²⁶ R. CANSINOS-ASSENS (*La nueva literatura. 2. Las escuelas literarias (1898-1900-1916)*, Madrid, de Sanz Calleja Editores, s.a., págs. 169-188) considera a Felipe TRIGO el padre de los novelistas eróticos, y a ZAMACOIS como el precedente más inmediato, aunque señala también algunos alardes eróticos en escritores realistas como VALERA y PICÓN («Escritores galantes fueron a veces D. Juan Valera y D. Jacinto Octavio Picón», pág. 170). Vid. también GARCÍA LARA, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1986. Luis S. GRANJEL, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Universidad de Salamanca, 1980, págs. 30-36 y 141-146; F. C. SAINZ DE ROBLES, *La promoción de «El Cuento Semanal» 1907-1925*, Madrid, Austral, 1975, págs. 105-120.

