Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: Celín
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CELÍN

LA EDICIÓN Y SUS PERIPECIAS

Celín fue publicado en el año 1889[1], dentro del volumen colectivo titulado *Los meses*, en compañía de otras colaboraciones de notables autores dedicadas a los meses del año (el texto de Galdós correspondía al de noviembre)[2]. Esa primera edición fue bastante problemática y digna de ser reseñada por todo lo que de ella podemos extraer gracias a las cartas del iniciador de la empresa a Galdós: Luis Alfonso, recién nombrado director artístico y literario de la "Casa Ramírez (establecimiento tipográfico y editorial sin rival en España y al nivel de los mejores del extranjero)", contacta a Galdós en carta del 5 de marzo de 1887, pidiéndole su colaboración para un libro dedicado a los doce meses del año, compuesto por "otros tantos prosistas de los más ilustres de España", enriquecido con láminas, viñetas y una encuadernación tales que recuerde si no iguale a los *livres d'étrennes* franceses. A Galdós se le pide un artículo de 25 a 30 cuartillas, "en la forma y modo que a V. se le antoje", artículo que

---

1 Galdós lo imprime al año siguiente en la colección *La sombra. Celín. Tropiquillos. Theros* (1890: 143-204; reimpresión en 1909: 147-208), con escasas variantes respecto a la primera edición. Después de la muerte del autor ha aparecido numerosas veces: por ejemplo, en las *Obras Completas* de Aguilar; en *Celín y Un tribunal literario* (Madrid, Cid, 1955); en *Celín* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1978); en *Galdós, Delibes y otros. Cuentos literarios hispánicos* (Madrid, Alborada, 1988) y en las ediciones, más conocidas, de Gullón (1991: 191-235) y de Smith (1996: 231-273).

2 La edición, particularmente lujosa, se debió a Henrich y Compañía en Comandita, Sucesores de N. Ramírez y Compañía, de Barcelona. Contaba con las plumas de Campoamor, Echegaray, Núñez de Arce, Cánovas, Castelar, Valera, Trueba, Pereda, Palacio, Ferrari, Galdós y Alarcón. Las ilustraciones de artistas entonces conocidos (algunos habían participado en la ilustración de los *Episodios Nacionales*) como Benlliure, Domínguez, Ferrant, Más y Fontdevila, Mestres, Villegas y otros contribuyeron a hacer de la publicación una auténtica "Edición Monumental", según reza la página del título. El texto de Galdós ocupa las páginas 229-267.

debe enviar en el mes de mayo (plazo improrrogable), y por el que recibirá cincuenta duros[3].

Ante el silencio del escritor, el editor insiste en carta del 15 del mismo mes diciéndole que Pereda, contactado después de él, ya ha aceptado. Galdós parece responder pidiendo una ampliación del plazo, puesto que Alfonso, en carta de 26 de marzo, le da hasta fin de junio (con tal de que no se lo diga a nadie). Pero lo peor está por venir: probablemente Galdós se vuelve atrás y renuncia a colaborar por estar escribiendo una novela y no poder respetar el nuevo plazo, ya que Alfonso, en carta del día 11 de agosto, vuelve a la carga, considerando que Galdós tiene "el deber moral" de escribir el artículo para no comprometer la publicación, sobre todo ahora que ha terminado la novela (la cuarta parte de *Fortunata y Jacinta*, fechada en junio de 1887). Además, Pereda también desea la colaboración de su amigo y escribir el artículo no le supondrá más de una semana. Por fin, en carta del 26 de diciembre, Luis Alfonso, aliviado, le escribe que recibió el texto el día anterior como "un rico aguinaldo de Pascuas", le promete conservar el original y le pide un retrato suyo y una rúbrica[4].

El editor actúa rápidamente: el 2 de enero de 1888 envía las pruebas de *Celín* para que Galdós las corrija pero éste no da señales de vida ni a esa carta ni a un memorándum en el mismo sentido enviado el 12 de enero ni a otra carta posterior del 29 de febrero que Luis Alfonso termina afirmando: "No hay trabajo de Hércules comparable a la terminación del libro de *Los doce meses*". Quizás fatigado de tanta lucha con escritores e ilustradores[5], el editor le informa en carta del 9 de marzo que se va descansar al sur de Francia: "Se lo advierto a V. por si tiene algo que mandarme", para que envíe las pruebas a su sustituto durante su ausencia (Galdós debía de estar por entonces enfrascado en la redacción de *Miau*, obra que fecharía en abril de 1888). El texto se publicaría con el resto de los artículos pero "Los Editores" habrían de firmar, en noviembre de 1889, una "Ad-

---

3 La correspondencia a la que aquí nos referimos fue consultada en la *Casa Museo Pérez Galdós*, de Las Palmas de Gran Canaria, gracias a la amabilidad de su personal.

4 En efecto, en la parte superior izquierda de la primera página, aparecerá un retrato y la rúbrica del autor.

5 Refiriéndonos sólo a Galdós: en casi todas las cartas menciona Alfonso a Mélida (encargado de hacer las ilustraciones para el texto galdosiano) y, en algún caso, para señalar su falta de seriedad: "Mélida, a pesar de sus terminantes promesas, nada ha enviado todavía" (carta del 29 de febrero de 1888). Finalmente, Mélida ni siquiera aparecerá entre los ilustradores de la obra.

vertencia" al lector disculpándose del retraso en la aparición de una obra proyectada dos años antes (en ese lapso de tiempo incluso habría de morir uno de los autores, Antonio Trueba).

Según hemos dicho, esta correspondencia es significativa en varios planos. Primero, en el de la industria editorial: la publicación muestra el interés en seguir la costumbre francesa del libro de *étrennes*, una edición lujosa como regalo con motivo del año nuevo, es decir, el intento de implantar cierto tipo de libros entre los objetos de distinción, destinados a un número muy limitado de poseedores[6] y valorables tanto o más por su continente que por su contenido, como integrante del capital cultural poseído, al modo de un cuadro o de una escultura. No es indiferente que la empresa surgiera en Cataluña, zona con una burguesía más desarrollada, con más poder adquisitivo y aún más vuelta, si cabe, que las otras hacia las formas de distinción venidas de París. En este mismo apartado de la industria editorial, la cantidad pagada al autor también es significativa: 250 pesetas, por lo que Alfonso consideraba trabajo de una semana, era una cantidad muy superior, por ejemplo, al primer salario de un ingeniero agrónomo en 1885: el de su sobrino José Hurtado de Mendoza, que cobraba 2500 pesetas al año por su primer trabajo en una escuela de arquitectura[7]. Todo ello indica el nivel de la empresa editora, el de la publicación (en su carta del 26 de marzo de 1887, Alfonso cifra la edición del libro en más de cuarenta mil pesetas) y el alcanzado entonces por Galdós como una de las primeras plumas del país[8].

---

6 Notemos que Galdós romperá esos límites tan restringidos publicando de nuevo el texto ya al año siguiente, 1890 en la colección antes citada, junto con *La sombra*, *Tropiquillos* y *Theros*.

7 Datos de Ortiz-Armengol (1996: 381). Esa retribución correspondía a la recibida mensualmente por Galdós a cambio de sus crónicas en *La Prensa*: 125 pesetas por cada uno de sus dos envíos mensuales (Shoemaker, 1973: 40).

8 Cabe incluso ir más lejos en este sentido: ya en la primera carta consultada relativa a *Celín* (5 de marzo de 1887), Luis Alfonso le ofrece publicar una novela suya inédita y una reedición de lujo de sus novelas menos los *Episodios*. En la del 26 de marzo, le pide que fije él mismo el precio y le asegura que podrá seguir explotando las ediciones económicas.
Inicialmente, Galdós parece haber aceptado darle un manuscrito inédito (en carta del 26 de diciembre Alfonso así lo expresa), aunque enseguida corrija y provoque la irritación de su corresponsal: "¿Con que de novela, nones?, ¡qué afán de darme calabazas!" (carta del 2 de enero de 1888). Todas estas peripecias tal vez se orientan a un intento de captación para esta empresa editorial de un escritor tan rentable como Galdós, a la manera de las escuderías literarias que tanto desarrollo adquirieron en el último tercio del siglo XX. Pero, como sabe-

En un segundo plano, el de la escritura, se aprecia la libertad de enfoque, estilo y género dada al autor (Campoamor, Echegaray o Núñez de Arce participarían con poemas), por lo que la limitación de escribir "con pie forzado" (fórmula usada probablemente por Galdós en carta a Alfonso, recogida por éste en su contestación del 26 de diciembre de 1887 y retomada por Galdós en su introducción a la edición en volumen[9]) no ha sido demasiado exigente para nuestro autor: según podremos comprobar, la utiliza más bien como punto de partida narrativo y sin él (y sin la insistencia de Luis Alfonso) probablemente no se hubiera escrito una obra única en la producción galdosiana.

También en este mismo campo destaca el cuidado que puso Galdós en la confección de su texto: el manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, indica la existencia de una redacción previa, al menos parcial (diversas hojas tienen en el reverso una paginación y un texto correspondientes a otra versión), está saturado de correcciones, tachaduras e incluso de dibujos que parecen indicar búsqueda de inspiración y, además, tampoco es la versión final, dado que entre este manuscrito y el texto de la primera edición aparecen todavía numerosas variantes[10]. Esas diferentes versiones y correcciones pueden indicar dificultad de asunto, de composición, de tono y lenguaje adecuados pero también expresan la preocupación de Galdós por ofrecer un texto elaborado con gran seriedad y cuidado, lo cual no es tarea fácil dada la complejidad estructural de *Celín*, relato que nos muestra a un Galdós especialmente exigente en su creación de relatos breves, por secundaria que fuera esta actividad en el conjunto de su actividad creativa.

Reuniendo los dos planos, aparece la figura del escritor, doblemente comprometido en su tarea literaria, con la novela por una parte y con su editor Cámara por otra. Galdós es fiel aquí a las prioridades a las que se había comprometido, por competencia escritural (la novela ante todo) y por seguridad material y de edición (La Guirnalda como continuidad y fiabilidad de ingresos), todo ello pese a la tentadora oferta recibida. Finalmente, Galdós cede a la

---

mos, nuestro autor seguiría fiel a La Guirnalda hasta su ruptura con Cámara en 1896 y el juicio posterior, que terminaba la colaboración iniciada en 1874 (Guimerá Peraza 1967).

9 Ya hemos visto al estudiar *Verano*, lo dicho por Galdós refiriéndose a la literatura de almanaque: "[...] literatura simpática aunque de pie forzado, a la cual se aplica la pluma con más gusto que libertad" (Pérez Galdós, 1890: 7).

10 Smith (1992: 89-94) las ha cotejado y muestra las diferencias de concepción que ambos textos pueden manifestar.

petición de la editorial catalana y crea una obra literaria con la solvencia y el rigor que le son propios.

EL ARGUMENTO

Diana, hija única del marqués de Pioz, decide suicidarse en el río Alcana, que rodea la ciudad de Turris, donde reside. El motivo es la muerte, el último día de octubre, de su prometido don Galaor, primogénito del marquesado de Polvoranca. Después de los suntuosos funerales y dejada sola en su dormitorio fingiéndose dormida, Diana sale de su palacio a escondidas y encuentra en la calle a Celín, niño de unos seis años, pobremente vestido. Al estar sin compañía, de noche y en calles inseguras, lo contrata a cambio de una recompensa económica para que la conduzca a través de la ciudad, primero a la iglesia de Santa María del Buen Fin, en la que descansan los restos de su novio, y después al río, donde piensa suicidarse. La empresa no es sencilla por las peculiaridades de la ciudad: las calles de Turris se mueven, especialmente durante la noche, de tal modo que los edificios se encuentran un día en una parte de la urbe y al siguiente en otra muy distinta. Lo mismo que sucede con el Alcana: tan pronto corre por un sitio como por otro, de tal modo que los barcos venidos de Indias por su amplio cauce pueden quedarse embarrancados hasta que regresan las aguas. Llegados a la Iglesia, Diana llora desconsolada ante la tumba de su prometido y se afirma en la idea del suicidio.

Atravesando diversos barrios de la ciudad, dejan atrás edificios notables como el cuartel de la Santa Hermandad, el manicomio y la casa de los jesuitas. Al amanecer, ya entre campo y ciudad, Diana observa que Celín parece haber crecido. El niño se ríe pícaramente y le muestra algunas de sus habilidades, como volar a considerable altura, dejarse caer y subir de nuevo por un poste telegráfico. Oyen el paso de un tren con cientos de personas que vienen a presenciar diversos regocijos: la quema de varios condenados a muerte, toros, juegos florales, regatas, rosario de la aurora, etc. Ya con el día claro, de nuevo le parece a Diana que Celín ha crecido y es ahora un hermoso adolescente vestido con faldellín blanco y franjas de picos rojos, al estilo de una pintura pompeyana. En el lugar del río adonde llegan, las aguas resultan ser poco profundas y, sintiendo hambre mientras buscan otro lugar, Celín obsequia a Diana con moras y con bellotas que saben a café con leche, fruto de un árbol traído de lejos por las aguas del Alcana.

El nuevo sitio elegido está, según Celín, poblado de peces voraces, lo que aterroriza a Diana y la mueve a buscar otro. Ahora Celín es un joven ya más alto que Diana, con aplomo en sus modales y andadura, capaz de cogerla en brazos para pasar los lugares sucios de fango. Celín tira piedras al río, que se retira como amedrentado, ante el enfado, sincero o simulado, de Diana. Bajo un sol que brilla espléndido, "sus ideas habían variado, determinándose en ella algo que lo mismo podría ser consuelo que olvido. Lo pasado se alejaba, lo presente adquiría a sus ojos formas placenteras, y había perdido la noción del tiempo transcurrido y del momento u ocasión en que lo presente sucedía"[11]. Pasan a un campo hermosísimo salpicado de olorosas hierbas y lleno de bandadas de mariposas. Con divertida sorpresa, Diana se ve ahora vestida con una falda corta, un jubón ligero y los brazos desnudos. Los dos jóvenes corretean por el campo y Celín toca una especie de flauta y le trae un extraño melón con sabor nada menos que a pollo asado. Se encuentran con gente que acude a Turris para los festejos antes citados, luego se internan en un bosque corriendo y descansando para ver correr el agua de un arroyo.

Cansada, Diana siente que sus párpados se cierran y es subida por Celín a un árbol altísimo y frondoso. Sueña con su padre, senador, aburriendo con un inacabable discurso a todos los parlamentarios incluido el presidente, que no puede evitar dormirse. Cuando despierta, se ve contemplada por su compañero "con cariñoso arrobamiento". Está dividida entre un sentimiento de vergüenza por lo escaso de su ropa y el deseo de fijar sus ojos en el joven. Tras unas misteriosas palabras de Celín con cierto tono bíblico[12], Diana reacciona sintiéndose engañada (Celín le ha mentido: es un hombre) y los dos caen del árbol estrellándose contra el suelo.

Pero todo ha sido un sueño y Diana despierta, al amanecer, en su propia alcoba del palacio de Pioz. No obstante, oye un rumorcillo parecido al arrullo de las palomas. Un gran pichón vuela hasta su hombro y le explica que es el Espíritu Santo, figura tutelar de su casa, y que se ha encarnado en Celín y utilizado la parábola de las edades a fin de sacarle de la cabeza la romántica y frívola idea del suicidio: que el ser humano está en el mundo para gozar con prudencia de lo poco bueno que en él existe, que ella debe casarse, tener hijos, hacer el bien, morir en paz y entrar en el reino de los cielos.

---

[11] Pérez Galdós (1889: 258). En la página siguiente, se dice Diana: "Sí, me mataré. Quedamos en que me mataría, y no me vuelvo atrás. Pero hay tiempo para todo".

[12] Al estrecharla en sus brazos, Celín murmura: "Yo soy la vida, el amor honesto y fecundo, la fe y el deber..." (265).

LOS NOVELES NARRATIVOS

Un componente fundamental en esta obra, tanto en su composición como en su posible significación, es el de dos diferentes planos narrativos. Si bien lo que acabamos de resumir parece pertenecer a un documento redactado por Gaspar Díez de Turris, cronista de las dos ilustres familias de Polvoranca y Pioz, lo escrito en ese documento puede no ser más que un producto de su mente estimulada por un curioso hábito:

> [...] y es que después de las comidas solía corregirse la flaqueza de estómago con un medicamento que no se compra en la botica: siendo tal su afición, que el codo lo tenía casi siempre en alto hasta la hora de la cena, y aun después de ésta, que era cuando escribía. Estaba el hombre tan inspirado, que hasta el manuscrito que a la vista tengo conserva todavía el olor (230[13]).

Esta cita nos muestra, además, la existencia de un segundo narrador, bastante irónico y crítico con el primero, que nos transmite la crónica de Díez de Turris pero tomando a veces unas distancias que hipotecan seriamente la fiabilidad de tal "crónica". El cuestionamiento arranca en el comienzo del relato: el fragmento citado pertenece al primer párrafo y es de hecho la explicación a un comentario anterior del segundo narrador quejándose de que en la crónica no aparece el año de los hechos y de que toda ella es una pura confusión cronológica de sucesos y de personas, como si al cronista no le importara nada este aspecto. Es de notar que no estamos ante una mera repetición del conocido recurso al manuscrito o a la fuente oral como en *El Quijote* cervantino, en autores románticos como Hoffmann (*Papeles póstumos del hermano Medardo*) y Chamisso (*La maravillosa historia de Pedro Schlemihl*), en el propio Galdós (*La sombra*) o posteriormente en Baroja (*El estanque verde*). Parece existir aquí una decidida voluntad (en el segundo narrador) de que ese cuestionamiento quede bien marcado en el receptor, le acompañe a lo largo del texto y cobre especial relieve al final del mismo: se concentra, como para fijarlo bien, en los dos primeros capítulos, reaparece luego con intermitencias y surge con vigor demoledor en

[13] A fin de no multiplicar sin necesidad las notas, incluimos directamente en el texto la página de donde se han sacado la frases citadas.

los tramos finales. Todo ello con una gran variedad de modos y tonos que parecen convertirlo en hilo conductor de la lectura.

El primer procedimiento destacable (que suele aparecer combinado con los siguientes) es la forma de calificar al autor del manuscrito, casi siempre diferente pero también casi siempre irónica, por ejemplo: *escritor iluminado*, *ingenioso cronista*, *muy serio Gaspar Díez de Turris*, *exaltado cronista*[14].

El segundo recubre un amplio muestrario de recursos retóricos; por un lado, las abusivas hipérboles en que reincide el cronista, por ejemplo, para transmitir el desconsuelo de la joven ante la muerte de su novio: "Si las lágrimas fuesen perlas, dice muy serio Gaspar Díez, conforme sienten y afirman los poetas, en aquel caso se habrían podido recoger entre las sábanas algunos celemines de ellas" (231); "[llorando ante su sepultura] y aquí dice el ingenioso cronista que siendo la sepultura de secano, ella la hizo de regadío con el caudal fontanero de sus lágrimas" (246). Por otro lado, el enmarcado de metáforas altisonantes o demasiado simplistas como: "la muerte, según dice Díez de Turris con patética elegancia, demolió en un día el sólido alcázar de estos planes" (230); "En resumen, que todos somos polvo, aun siendo Polvoranca (ésta es también frase del escritor iluminado)" (233).

En tercer lugar figuran las llamadas de atención sobre falta de información o sobre incoherencias en determinados puntos o momentos del relato: a lo ya dicho sobre la ignorancia del año en que murió don Galaor (y, en general, sobre la cronología de la crónica) se puede añadir la observación siguiente a propósito de la escapatoria nocturna de Diana: "Cómo pasó de éste [del jardín] al gran patio y del patio a la calle burlando la vigilancia de la ronda nocturna del palacio, es cosa que no declara el cronista" (237-238).

Tenemos finalmente la advertencia mucho más significativa, situada en las postrimerías del relato, del origen concreto de la crónica: en un caso, según el segundo narrador, el mismo cronista casi se desentiende de lo que escribe: "Díez de Turris dice que en este pasaje no responde de la seguridad de su cerebro para la *ideación*" (264). En

---

[14] También cabría añadir al campo del vocabulario, toda una serie de términos usados inadecuadamente, por ser anticuados, por no convenir a las circunstancias (como el de las medidas agrícolas para calcular el volumen de lágrimas) o por mezclar un léxico antiguo y cuidado con otro actual y de tono coloquial: *esta sin par damisela*, *chica* (ambos referidos a la misma persona), *es pues de saber*, *medio adarme*, *algunos celemines*, etc.

otro, ese mismo segundo narrador nos presenta lo que tal vez sea algo más que un ejemplo del peculiar proceso de escritura de don Gaspar:

> Al llegar aquí, Gaspar Díez de Turris suelta la pluma y se sujeta la cabeza con ambas manos; su cráneo iba a estallar también. En una de las manotadas que el exaltado cronista diera poco antes, derribó al suelo con estrépito media docena de botellas vacías que en su revuelta mesa estaban. El chasquido del vidrio al saltar en pedazos le sugirió sin duda la idea de que los cuerpos de Celín y Diana habían rebotado en cascos menudos como los botijos que se caen de un balcón a la calle. Luego se serenó un poco el gran historiógrafo y pudo *concebir* lo que sigue (266).

En la primera cita vemos cómo el segundo narrador aprovecha una eventual confidencia del cronista para resaltar su posible incompetencia. En la segunda, muestra los instrumentos, no muy fiables científicamente, en los que se apoya el manuscrito del cronista. Ambas citas, así como los dos términos (*ideación* y *concebir*) subrayados por nosotros, inciden en el mismo punto: acentuar la sospecha de que el conjunto o al menos buena parte de la crónica de don Gaspar es producto de su imaginación (algo parecido a lo que vimos en *Fantasía de otoño*), estimulada por sus abundantes y frecuentes libaciones y de que su fuente de inspiración no son los hechos históricos sino otros mucho más corrientes y bastante menos gloriosos (por lo que la etiqueta de "gran historiógrafo" se revela plena de ironía).

En apoyo de esta interpretación vendría una imposibilidad que llamaremos estatutaria, repetida no obstante a lo largo del texto: se trata sencillamente de que el cronista cuenta como un narrador omnisciente, propio de la obra de ficción, desde el interior de la joven, describiendo las alternativas de su ánimo a partir del abatimiento inicial y el deseo de morir hasta la transformación final y sus nuevas ansias de vivir, pasando por la evolución de sus sentimientos en relación con Celín y el sueño suyo que tiene como protagonista a su padre perorando en el Senado. He aquí un ejemplo de los más reveladores sobre la visión que Diana tiene de la vida al proyectar su suicidio:

> Por su inexperiencia del mundo y por su educación puramente idealista, por la índole de sus gustos y aficiones artísticas y literarias, hasta la fecha aquella de su corta vida, Diana consideraba la existencia humana, en su parte más inmediatamente unida a la naturaleza visible, como una esclavitud cuyas cadenas son la grosería y la animalidad. Romper esta esclavitud es librarnos de la degradación y apartarnos de mil cosas poco gratas a to-

do ser de delicado temple (236).

No obstante, las cosas no son tan sencillas, si es que aún lo parecían. La posición del segundo narrador resulta, cuando menos, bastante ambigua: aunque se distancia explícita y llamativamente del cronista mediante los recursos arriba presentados, no es menos llamativo que, de todos modos, admita transmitirnos esa crónica, de manera que resulta singularmente difícil saber cuándo es él quien habla y cuando es don Gaspar, y difícil incluso saber si ciertas explicaciones e incisos que leemos son suyos o del cronista[15]. De tal modo es así, que el texto final parece navegar entre el cuestionamiento como actitud más explícita y alejada, la paráfrasis de la crónica original y la mera copia de esta última (siendo, por otra parte, extremadamente porosa la frontera entre copia y paráfrasis e imposible verificar cuándo se está en una o en otra, dado que el lector no dispone de la crónica original).

Incluso se puede añadir una tercera actitud posible del segundo narrador, combinada con las anteriores: la de reestructurador del manuscrito para hacerlo accesible al lector. Ello se aprecia de forma concreta en el tercer capítulo, al introducir el carácter de Turris como ciudad moviente: "Hay que hacer ahora una aclaración de carácter geográfico, que sorprenderá mucho al lector, y en la cual insiste mucho el cronista, después de asegurar en forma de juramento que el día en que escribió esta parte de su relación no cometió exceso ni antes ni después de la cena" (239). Estamos no sólo ante una distinción entre el cronista y el segundo narrador sino también ante una intervención resuelta y terminante de este último, por un lado, ofreciendo esa aclaración; por otro, situándola justo en este momento; por fin, decidiendo no transmitir los propósitos (afirmaciones y juramentos) del cronista en discurso directo sino narrativizado, condensado, afirmándonos simplemente que hubo tales propósitos[16].

---

[15] Nos referimos a los de los primeros párrafos del segundo capítulo. Las aclaraciones del capítulo tercero parecen más fácilmente atribuibles al segundo narrador, según expondremos enseguida.

[16] Nótese que la cita anterior nos informa de otro elemento de la estructura formal del relato: el narrador decide realizar, en este momento preciso, una aclaración, sobre la geografía de la ciudad y, en consecuencia, buena parte del capítulo estará dedicado a ella y lo que en él suceda, las andanzas de los protagonistas, dependerá de dicha geografía. Ahora bien, el título del capítulo se refiere precisamente a esa aclaración ("Trátase de la ciudad movible y del río vagabundo"). Ello lleva a pensar que también tal encabezamiento, lo mismo que los de los demás capítulos, con un tono cervantino de parodia de los libros de caballerías,

De lo dicho hasta ahora cabe deducir la existencia de dos narradores: uno sería Gaspar Díez de Turris, autor de una crónica no sólo salpicada de imprecisiones e incoherencias (sobre las que volveremos más tarde) sino producto esencialmente de su imaginación. El otro sería el anónimo personaje al que hemos llamado "el segundo narrador", reestructurador y transmisor relativamente crítico del manuscrito del anterior. Sin embargo, tampoco es seguro que estemos en lo cierto, según nos lo sugieren algunas pistas dispersas por el relato, casi como al descuido. La primera es la contradicción, no imputable al cronista, entre dos datos excluyentes: por un lado nos dice el segundo narrador que "le entran a uno tentaciones de creer cierto run run que la tradición nos ha transmitido referente al tal Díez de Turris" (230; se refiere a su gusto por la bebida).

Ahora bien, la tradición no puede referirse a hechos o personajes actuales sino pasados y anteriores, obviamente, a la formación de dicha tradición. Por consiguiente, ni don Gaspar ni los hechos que narra han de ser actuales[17]. Sin embargo, pequeño pero significativo detalle, en su crónica nos dice que los médicos que atendieron a Diana, conmocionada por la muerte de su novio, fueron advertidos por teléfono, lo cual resulta bastante llamativo: el relato es de 1887 y el uso del teléfono no se generalizó antes de 1880. Así pues, esta anacronía no es atribuible al cronista sino, forzosamente, al segundo narrador.

Una observación semejante se puede hacer a propósito del párrafo citado anteriormente ("Al llegar aquí, Gaspar Díez de Turris suelta la pluma y se sujeta la cabeza", página 266). Hasta este momento, situado al final del relato, el segundo narrador se ha referido a Díez de Turris como a alguien lejano, conocido básicamente a través de su crónica: no es muy creíble que, justo ahora, el segundo narrador muestre conocerlo personalmente, entre en su cerebro y nos explique la gestación del último tramo de su manuscrito[18]. En reali-

---

puede ser obra del segundo narrador y no del cronista, lo cual incide en lo decisivo de su participación en la estructura del discurso narrativo.

[17] El segundo narrador se queja de la falta de cronología de su relato, de tal manera que no hay posibilidad de situarlo en el tiempo (página 229, al comienzo del texto). Tratándose de hechos recientes, ese detalle no obstaculizaría la posibilidad de datación.

[18] Siguiendo con la cita anterior, diríamos que tal vez quien "suelta la pluma y se sujeta la cabeza con ambas manos" no es don Gaspar sino el propio narrador, ante la enormidad de lo que viene escribiendo (los dos protagonistas acaban de estrellarse contra el suelo "rebotando en cincuenta mil pedazos") y la necesidad de darle un desenlace feliz: un ejemplo de cómo el narrador se escuda en

dad, ese segundo narrador se comporta a su vez, como narrador omnisciente y nos infunde la sospecha de que no hay tal Gaspar Díez ni tal manuscrito previo, de que el único narrador de todo el texto es él mismo y de que su estatuto va más allá del de un mero narrador. Él habrá sido también el inventor de esa crónica y, sobre todo, de su cronista, utilizado como soporte para contar una historia de su propia invención, más delirante cuanto más alejada aparezca su responsabilidad en ella, gracias al oportuno recurso a un cronista alcoholizado.

De ese modo, cabría observar en *Celín* los siguientes niveles narrativos: un escritor, Galdós, se inventa un narrador que, a su vez, se inventa un cronista que, a su vez, se inventa (total o parcialmente) una crónica cuyo protagonista femenino sueña (en cierto modo, se inventa) buena parte de lo que le sucede, según luego desarrollaremos. Por lo tanto, el narrador (y tras él, su pícaro autor) ha imaginado toda una estrategia expositiva para narrar una historia y describir un determinado mundo con la mayor libertad posible. Cómo es ese mundo (el mundo representado en la "crónica") y cuál puede ser su significación, es lo que intentamos analizar ahora.

RASGOS GENERALES DE COMPOSICIÓN

La extensión de este relato (casi cuarenta páginas en la primera edición) que lo sitúa en los límites de la novela corta, se debe a la importancia concedida a la descripción. Hay capítulos, particularmente los iniciales, casi consagrados a la descripción de un lugar o de una ceremonia: el primero, a los personajes, al funeral y al entierro del joven D. Galaor y al ambiente nocturno de la ciudad. El segundo, titulado "La inconsolable", al estado anímico de Diana: la única acción registrada en él es la salida de la joven del palacio (además de la acción interior que su decisión de suicidarse supone). El tercero y cuarto abundan en la descripción de la ciudad (véase el título del tercero, bastante alusivo: "Trátase de la ciudad movible y del río vagabundo") y en la de los sentimientos de la joven, además de presentar el encuentro, casual por parte de Diana (es decir, no se trata propiamente de una acción), de ésta con Celín, que es quien ha provocado dicho encuentro.

---

su personaje proyectando sobre él lo que a sí mismo le sucede o rasgos de su propio carácter.

A partir de ahí, con la salida de los protagonistas de la ciudad disminuyen las descripciones extensas de un lugar o personaje y asistimos a una gran multiplicidad de pinceladas breves y ágiles de diferentes lugares y situaciones: transformación exterior o interior de los protagonistas, rápida presentación de los lugares por donde van pasando y algo más de detenimiento en las sensaciones de la joven entre los brazos de su compañero). La única descripción extensa tiene por protagonista al padre de Diana dentro del sueño de ésta en el capítulo final, sueño que contiene una función y un sentido especial, como pronto veremos.

La masiva presencia de la descripción, sobre todo al principio, puede parecer algo exagerada pero tiene al menos tres justificaciones. La primera es la opción del autor por presentar el mundo descrito a partir de la idea de confusión y de caos, para lo cual el recurso a la acumulación de elementos heterogéneos, tal y como aparece en los primeros capítulos, resulta particularmente eficaz. La segunda es otra opción vinculada con la anterior, la de construir el relato a base de un narrador cuestionable, no fidedigno, de tal modo que se mantenga cierta ambigüedad en torno al universo descrito (¿es así o es que el narrador así nos lo presenta?). Esa ambigüedad, esa duda, difícilmente despejable incluso con una lectura atenta, obliga precisamente a realizarla y tal vez sugiere que lo importante no sea tanto el resolverla definitivamente sino el percibirla y reflexionar a propósito de ella.

La tercera justificación, al mismo tiempo más obvia y fundamental, es la necesidad de familiarizar al receptor con el medio que se presenta, cuya especificidad no es demasiado fácil de captar: por un lado no se trata del mundo habitual, cotidiano, propio de la literatura realista: las transformaciones del cuerpo de Celín, sus habilidades voladoras y las frutas de los árboles que trae el Alcana indican más bien que estamos en el ámbito de lo maravilloso. Pero por otro lado, ese mundo no se presenta como desvinculado de la realidad, situado en un espacio y tiempo irreconocibles o incluso fuera del espacio y del tiempo históricos, como es el caso en gran cantidad de los relatos folclóricos recopilados por los hermanos Grimm (*El fiel Juan*, *Los doce hermanos*, *El violinista maravilloso*, *Historia del que se fue para aprender a temblar* y tantos otros). Aquí ocurre precisamente todo lo contrario, puesto que nos hallamos ante una sobreacumulación de referencias espaciales y, sobre todo, temporales pero, eso sí, dispuestas de tal modo que parecen destinadas a confundir más que a aclarar dónde y cuándo se sitúa la acción. No obstante, hemos de suponer que obedecen a alguna funcionalidad

dentro del relato, lo que intentaremos dilucidar al tratar de la dimensión espaciotemporal en este texto.

A propósito de la acción narrativa, hemos visto que arranca de hecho en el capítulo segundo (la escapatoria de Diana con la intención de suicidarse), precedida de la presentación del medio familiar, de la muerte y entierro del prometido (origen del drama de la protagonista), y enmarcada en este capítulo y en el siguiente con la descripción de la ciudad moviente y de su río de variable curso. Los elementos más notables de la acción se pueden centrar en dos puntos articulados entre sí (quién la dirige y qué sentido tiene) y que giran de hecho en torno a la figura de Celín más que de Diana, por lo que el título del relato recoge realmente quién es el personaje central de la historia.

En efecto, Diana necesita una ayuda para sus propios fines y cree encontrarla en un niño, pobre, de seis años, mal vestido, a cambio de una recompensa económica: "Te daré una buena propina si no me engañas. [. .] Mayor recompensa de la que ofrecí te daré, si te portas bien conmigo" (cap. III, págs. 242-243). A continuación hace que el niño la dirija a la iglesia a fin de despedirse de su amado, después a varios lugares del río para encontrar el sitio idóneo para el suicidio e incluso ordena a Celín aligerar el paso a fin de acabar cuanto antes (final del capítulo IV). Así, este personaje parece dirigir la acción según sus designios, con lo cual tenemos un primer nivel de intriga: saber si por fin llevará a cabo su plan o no.

No obstante, a medida que avanza el relato aparecen varias notas discordantes: Celín, si bien sigue formalmente las órdenes de Diana, la lleva por los caminos que él conoce, al ritmo que él imprime y a lugares no apropiados para el suicidio. Además, la distrae con sus habilidades y con los inusitados frutos que encuentra junto al río. Por otra parte, no contesta nunca directamente o sólo a medias a las preguntas de su compañera respecto a su identidad, sus padres, sus cambios físicos etc. Con ello surgen otros dos niveles de intriga: la personalidad auténtica del guía y, sobre todo, cuál de los dos personajes triunfará ante lo que resultan ser dos objetivos opuestos: ella, quitarse la vida; él, impedirlo.

Existe un momento que podríamos llamar de tensión máxima, en el capítulo quinto: llegados a un lugar adecuado para el suicidio, Diana hace algunas recomendaciones a Celín justo antes de lanzarse al agua. Pero, en el último momento, desiste ante la información de su guía de la presencia en tal lugar de millones de peces devoradores:

—¡Ave María purísima, qué miedo!— Exclamó la señorita llevándose las

manos a la cabeza. — Francamente, yo quiero morir, puedes creérmelo; pero eso de que me coman los peces antes de ahogarme, no me hace maldita gracia. Afortunadamente, habrá más abajo un lugar hondo donde una pueda acabar tranquilamente. Llévame y te prohíbo que digas palabra alguna con el fin de quitarme esta idea de la cabeza. Tú eres un niño y no entiendes de esto. Feliz tú que no conoces la infinita tristeza de la viudez del alma (255).

Este momento, que podía haber sido el definitivo, se convierte de hecho en el relanzamiento del personaje hacia la vida: el no querer morir de cualquier manera sino en condiciones "confortables" es un primer dato, el diferir por segunda vez su muerte es otro y las "prohibiciones" dirigidas a Celín se añaden a los anteriores por el tono de falsa reconvención empleado con el guía (Celín, para no descubrir su juego, nunca se opone verbalmente al proyecto suicida), tono que casi parece pedir lo contrario de lo que dice formalmente: que le siga dando excusas para continuar con vida. Poco después, ante el sol esplendoroso, los pececillos multicolores del río y las cosquillas de los charcos de agua en sus pies, se confirma el inicio del cambio de rumbo: "Sí me mataré. Quedamos en que me mataría, y no me vuelvo atrás. Pero hay tiempo para todo"(259).

A partir de entonces, y a medida que (buscando aparentemente otro lugar) se alejan de la ciudad, nuestro personaje siente que su espíritu se transforma en el contacto con una naturaleza embriagadora, bailando al ritmo de la tentadora música tocada por Celín, dejándose llevar insensiblemente hacia los parajes idílicos que él le descubre y saboreando la comida y bebida que encuentran en el campo (el delicioso melón y el agua de la fuente cristalina)[19]. Ya Diana no va

[19] La transformación de Diana se manifiesta igualmente en su exterior, de forma inesperada, incontrolada por ella, y ante el regocijo de la joven, que querrá ver su nueva figura reflejada en el agua (regocijo que es también sintomático de la evolución interna del personaje):

> De repente notó increíble novedad en su atavío. Recordaba haberse quitado las botas y medias; pero su chaquetilla de terciopelo con pieles, ¿cuándo se la había quitado? ¿Dónde estaba?
> — Celín, ¿qué has hecho de mi manto?
> La señorita se vio el cuerpo ceñido con un jubón ligero, los brazos al aire, la garganta *idem per idem*. Lo más particular era que no sentía frío. Su falda se había acortado.
> — Mira, hijo, mira: estoy como las pastoras pintadas en los abanicos. ¡Es gracioso! ¿Y cómo me he puesto así? La verdad es que no comprendo cómo usa botas la gente ilustrada. ¡Qué tonta es la gente ilustrada, Celín! ¡Cuán agradable es posar el pie sobre la hierba fresca! Y allá, en Turris, usamos

a ocupar su mente con el proyecto del suicidio (al margen de una ligera alusión al pasado, al contemplar un cartel sobre los Autos de fe incluidos entre los regocijos populares[20]), excepto hacia el final del relato, entre los brazos de Celín, precisamente para romper con su pasado de forma terminante: "[...] comprendió que era gran tontería dar por acabado el mundo porque faltase de él D. Galaor de Polvoranca. Comprendió que la vida es grande, y se admiró de ver los nuevos horizontes que se abrían ante su ser" (265).

Por consiguiente, a nuestro interrogante anterior (quién dirige la acción y qué sentido tiene) se puede contestar que desde el momento en que se establece la relación entre ambos actantes, la autoría de la acción, la "dirección de las operaciones" ha correspondido, de hecho, al personaje inicial y aparentemente instrumental, Celín, quien ha orientado, con total éxito, su intervención junto a Diana para desviarla de su proyecto inicial y cambiar su visión de la realidad y de su posición en el mundo. De ese modo quedan resueltas dos de las tres fuentes de intriga citadas (suicidio o no de Diana, éxito de la empresa de Celín). La tercera se esclarecerá al despertar la joven y recibir la explicación del Santo Espíritu con la cual se cierra el relato.

LA COMPLEJIDAD ESPACIOTEMPORAL

Ya hemos avanzado que, en este apartado, *Celín* se caracteriza por una sobreacumulación de referencias espaciotemporales[21], sobreacumulación demasiado ostensible para no ser significativa. Así pues, considerando por ahora la dimensión espaciotemporal en cuanto escenario de la acción, observaremos que su rasgo acaso más relevante es el funcionamiento paradójico de la misma: el mundo aquí representado contiene numerosos componentes que, a pesar de su carácter discordante o incluso antinómico funcionan juntos, sin por

---

tanto faralá inútil, tanto trapo que sofoca, además de desfigurar el cuerpo. Avisa cuando veas una fuente para mirarme en ella (260).

20 He aquí la reacción de Diana ante la lectura del anuncio de los festejos en Turris:

> La lectura del cartel, despertando en la mente de la niña de Pioz alguna de las ideas dormidas, produjo en ella cierta perplejidad. Parecía que la realidad del pasado la reclamaba, disputando su alma a la sugestión de aquel anómalo estado presente. Pero esto no fue más que una vacilación momentánea, algo como un resplandor prontamente extinguido (262).

21 Debemos consignar que algunos autores, como Oliver (1971: 264), no estarían de acuerdo con nosotros al considerar que existen pocas referencias temporales en el texto.

ello suscitar la más mínima reserva entre sus miembros. Si en Turris existe teléfono, ferrocarril, tranvía, telégrafo, bolsa, capitanía general, luz de gas, juegos florales, restaurantes, periódicos de mañana y tarde, entre otros índices de modernidad, hay también toda una serie de elementos que parecen incompatibles con ella y, sin embargo, forman parte de la ciudad.

Tratando primero el plano temporal, lo dividiremos en tres grupos. El primero es la subsistencia en el presente, y con gran vigencia, de instituciones vinculadas al pasado: la Inquisición, que mantiene e incluso reactiva sus autos de fe (contra judaizantes, brujos, funcionarios, militares, delincuentes y periodistas críticos del gobierno), la orden de Santiago, la Santa Hermandad[22], la nobleza y sus comportamientos tradicionales (bodas de conveniencia para solventar rivalidades o concretar alianzas entre grandes familias), cargos y dignidades como el de Consejero de Indias y el de Virrey del Perú. El segundo es la dependencia del exterior en el terreno económico (lo galeones de Indias, el oro que trae el río Alcana, los mismos cargos coloniales). En el tercero encontramos una discordante mezcla de esferas entre lo secular y lo religioso, como dando a entender que esa sociedad no distingue ambos niveles. Así, por ejemplo, la Junta Directiva del Ateneo está presidida por el Prior de la Merced, dicho Ateneo es científico, literario y litúrgico y posee incluso una sección de Cánones, existe una Sociedad kantiana de San Luis Gonzaga[23], el capellán de la familia Pioz es filósofo de la Orden de Predicadores y las campanas de las sociedades científicas y literarias doblan, como las de las iglesias, en la Noche de difuntos. Finalmente, destacan también ciertos tipos de comportamiento como la ronda de penitentes nocturnos rezando el rosario y la banalización de los autos de fe como uno de los regocijos populares que atraen trenes repletos de curiosos a las fiestas de la ciudad[24].

---

22 Un leve detalle revelador de hasta qué punto Galdós tenía presente la historia real de su país al confeccionar este relato: en el manuscrito (Mss. 7714) conservado en la Biblioteca Nacional, en Madrid, aparece que el autor había escrito primero "Jefe de la Guardia Civil" y corrigió luego con "Inspector de la Santa Hermandad".

23 Según reza el texto, en dicha sociedad el joven D. Galaor había leído una memoria sobre la organización militar a la prusiana, lo cual llama la atención no sólo por la asociación entre S. Luis Gonzaga, la filosofía kantiana y el arte militar sino también porque de nuevo aprovecha Galdós para mostrar su escasa simpatía hacia determinados regímenes, tal y como había hecho en *La princesa y el granuja* con la figura de Bismarck.

24 Valga como ilustración el cartel anunciador de los festejos de la ciudad:

En lo que se refiere al plano espacial, los ejemplos quizás son menos numerosos pero tampoco faltan y se prestan a sabrosas relaciones. Así, derivados de la propiedad de Turris como ciudad que cambia de noche su disposición diurna, de tal manera que unos edificios amanecen o pasan junto a otros anteriormente alejados, tenemos algunos encuentros llamativos como el del Tribunal de Cuentas junto a la Plaza de toros (evidente relación entre el animal sacrificado y la víctima del tribunal), el Congreso de Diputados frente al Depósito de caballos padres (probable alusión a la fertilidad, cada uno en su ámbito, de unos y otros), el convento de los Padres Capuchinos Agonizantes unido a la Dirección de Infantería y al Hotel de Bagdad, los muros de la Inquisición asociados a la Fábrica de tabacos, etc.

A veces la asociación no es ocasional sino estable, por ejemplo, el cuartel de la Santa Hermandad situado en un convento desamortizado. En contraste con el espacio urbano, de connotaciones más bien negativas, aparece el espacio de la naturaleza, el campo, los bosques, las fuentes, incluso el río Alcana que, si a veces provoca grandes daños[25], también trae plantas exóticas, minerales y animales desconocidos. La naturaleza, pintada con tonos bastante idílicos, se vuelve el marco ideal donde se consuma la transformación del personaje y hasta se diría que, cuanto menor es su contacto con el mundo urbano, más la favorece.

> Espléndidos Autos de fe en Turris los días 2 y 5 de brumario. Sesenta víctimas a la parrilla. Toros el 3, de la ganadería de Polvoranca. Congreso de la *Sociedad de la Continencia*. Juegos Florales. Torneo. Veladas con Manifiesto en el Ateneo. Regatas. Iluminaciones y Tinieblas. Gran Rosario del Aurora, con antorchas, por las principales calles, etc., etc. (262)

A las anacronías citadas se podrían añadir otras instituciones y comportamientos presentes cuyo funcionamiento también se define por la incongruencia, como lo muestran estos ejemplos: el Senado, que parece un inmenso recinto muy apropiado para la siesta de sus señorías, el ausentismo (los señores de Pioz y de Polvoranca viven en Turris, presumiblemente la capital del reino, y no en sus propiedades), la confusión del dominio económico con el literario: un funcionario de Hacienda, "poeta excelso, que compuso en octavas reales la epopeya de las *Rentas* y recogió en su *Flora selecta de rimas económicas* toda la poesía del siglo de oro de nuestros financieros más inspirados" (233).

[25] Según Celín (que tal vez quiere dar miedo a Diana), la tarde anterior, el río "Iba furioso, y de paso se tragó dos molinos y arrancó tres haciendas llevándoselas por delante con árboles y todo"(243). En el resumen de la historia ya dijimos que en otras ocasiones deja embarrancados los barcos a los que pilla de improviso la súbita retirada de sus aguas.

Importa también destacar, en cuanto a la estructuración de la diacronía, que el texto trata con gran brevedad los acontecimientos previos a la escapada de la protagonista: los veinticinco años de vida de D. Galaor se resuelven en unas pocas líneas (había despuntado en muchos campos sin llegar a confirmarse en ninguno) y la historia familiar se resume en un breve recorrido por las tumbas de los difuntos. El relato privilegia un punto de atención: los funerales y el entierro del joven y, dentro de ellos, el aspecto de ritual social en el que se congregan las instituciones y personalidades oficiales de ese medio. Nos lo presenta de esta manera desde el principio bajo el prisma, que luego se confirmará, de la discordancia y de la paradoja (y si no cayésemos, también nosotros, en el riesgo de la anacronía, diríamos: del absurdo, tan reelaborado algunos decenios después por la literatura del siglo XX).

En cambio, la acción iniciada con la fuga de Diana, de duración relativamente breve en comparación con los hechos anteriores (la fuga vendría a durar apenas veinticuatro horas, desde media noche hasta el anochecer siguiente, con la caída de la pareja desde lo alto del árbol) concentra la atención del relato, atención justificada, ya que permite describir el camino intelectual y material de la joven desde su objetivo de muerte hasta su proyecto de vida: es como si en ese breve lapso de tiempo la protagonista hubiera vivido mucho más y más intensamente que en toda su vida pasada[26].

Pero ese tiempo podría ser muy inferior si tomamos en cuenta la posibilidad, hasta ahora no mencionada, de que la aventura de Diana no haya sido más que un sueño. En efecto, es posible tomar en cuenta esta posibilidad, al menos por tres razones. La primera es que la marquesita se despierta en la misma habitación y en la misma cama en que se había acostado antes de iniciar su aventura y es posible que se durmiera al dejarla allí sus doncellas (tengamos además en cuenta su extrema debilidad por resistirse a tomar alimento). La segunda es que en su aventura con Celín se duerme en sus brazos y se estrella contra el suelo, lo cual no impide que despierte al amanecer en su propia cama. La tercera, algo más indirecta pero, a nuestro juicio, no menos pertinente, es la llamativa coincidencia de un mismo personaje en dos lugares estratégicos del relato: el padre de Diana, que aparece justo antes de que ella se disponga a reposar así como en un

---

[26] Conviene reseñar que el cuento literario aliando, por sus características propias, brevedad e intensidad, resulta particularmente adecuado para este tipo de situación. Galdós ya las había aprovechado en textos como *La novela en el tranvía*, *La princesa y el granuja* y *Fantasía de otoño*.

sueño suyo poco antes de despertar. En ambos casos se alude a la facundia excesiva del marqués, que llega a hacer dormir a todos los senadores durante el sueño de Diana, lo cual sugiere que también la ha podido dormir a ella con sus palabras. De ser así, la duración de dicha aventura sería extremadamente reducida y su densidad, mucho mayor[27].

En cuanto al espacio como elemento estructural, recordemos la desestructuración o estructuración antinómica del espacio en el medio urbano (la peculiar disposición cambiante de los edificios y los emparejamientos a que da lugar) e insistamos en la relación entre espacio y personaje: Diana evoluciona de acuerdo con el espacio en que se encuentra. A medida que se aleja de la ciudad, su forma de sentir y de pensar va evolucionando hasta percibirse y percibir la realidad de una manera nueva, inédita. A ello no es indiferente que el espacio urbano haya sido para ella sinónimo de dolor, muerte, soledad, inseguridad, ausencia de futuro, mientras que el nuevo resulta ser todo lo contrario, pero teniendo en cuenta que ese nuevo espacio por sí mismo no produce tal efecto sino articulado con el hecho de que el personaje ya no se encuentra solo sino protegido y no tanto en el plano físico cuanto en el espiritual, al estar cada vez más alejado de su pasado gracias a la ayuda de su compañero.

No hay, pues, determinismo espacial sino una articulación de circunstancias espaciales, temporales y personales que facilitan la evolución del personaje (evolución rápida, en un día o... en el transcurso de un sueño). Finalmente, digamos que las connotaciones bucólicas de la naturaleza recuerdan el tópico del *locus amœnus*, sin que falte el baile de la falsa pastora al son de la flauta del falso pastor ni el romance idílico en un paisaje no menos idealizado. Posiblemente el carácter explícitamente ideal de este lugar y de las acciones de los personajes en él también juegue en favor de considerar como sueño la aventura de Diana, en la cual dicho pasaje bucólico se integra.

Saliendo del ámbito de Turris, conviene señalar que el texto menciona otras localidades como Utopía y Trebisonda, de donde

---

[27] "De ser así" hemos dicho, porque esa explicación dejaría sin resolver un problema técnico: al despertarse del sueño en el que ella se ha escapado con Celín, el Espíritu Santo en forma de paloma le viene a decir que tal sueño ha sido realidad y que él se ha encarnado en ese niño para sacarle de la cabeza su proyecto y hacerle ver la vida de otra manera. Es decir, que por un lado o por otro hay inconsecuencias o dificultades sólo salvables si admitimos, primero, que estamos en el ámbito de lo maravilloso y, segundo, si tenemos en cuenta que toda esa aventura es producto de la mente del narrador segundo... y único.

llegan trenes a los festejos de Turris. La inclusión de nombres tan cargados de referencias literarias no ha de ser casual. La primera ciudad es el símbolo máximo de la literatura idealista, desvinculada de la realidad (incluso ambigua, por el escapismo al que puede dar lugar), sin asiento espacial alguno, según su propio nombre indica[28]. La segunda (al margen de su existencia real, en Turquía) aparece, como sinónimo de tierras lejanas y extraordinarias, capital del imperio de su nombre, en la literatura caballeresca y en aquella que la parodia (Cervantes cita al Emperador de Trapisonda en su prólogo al *Quijote*). La relación del mundo aquí descrito con la literatura de evasión idealista, sintetizada en los libros de caballerías tiene otros referentes como el nombre del difundo prometido de Diana, Galaor, héroe caballeresco, hermano de Amadís, cortés y galante, siempre dispuesto a favorecer a viudas y huérfanos (bastante diferente del señorito homónimo de *Celín*, que tal vez no tuvo ocasión de imitarle).

Por si fuera poco, el narrador abre la mayoría de los capítulos con títulos[29] que recuerdan este tipo de literatura y más, probablemente, en la memoria del lector, al *Quijote*, el texto que las cuestiona radicalmente. Así pues, Turris, acaso incapaz de enfrentarse a la realidad concreta, parece vivir sometida al influjo de un universo de referencias ideales, utópicas, evasionistas. En ese contexto se explicará el comportamiento de Diana, fruto de la educación recibida y de la atmósfera en que ha crecido: el suicidio como salida a la frustración de su boda con el caballero designado por su familia y amado de su corazón[30].

UNA NOTA SOBRE LOS ACTANTES

Según hemos podido comprobar, la fuente de la tensión narrativa se encuentra en los dos personajes centrales y, más precisamente, en su interrelación: se tratará de saber si Diana lleva a cabo su pro-

---

[28] No deja de resultar llamativo que los utopiotas deban venir a Turris a distraerse y, además, con semejantes atracciones: es una forma indirecta de cuestionar lo idílico de su situación... y el nivel de su buen gusto.

[29] Algunos ejemplos: "Que trata de las pomposas exequias del señorito de Polvoranca en la movible ciudad de Turris (cap. I), "Trátase de la ciudad movible y del río vagabundo" (cap. III), "Refiérense las increíbles travesuras de Celín y cómo fueron él y la inconsolable en seguimiento del río Alcana" (cap. V).

[30] Alemán (1978: 14) inscribe el proyecto de Diana dentro del suicidio en la tradición cortesana, a causa de la pérdida del ser amado.

yecto con la ayuda de Celín o de si éste logra impedirlo aparentando ayudar a la joven en su plan. La interrelación posee para cada uno de los personajes un signo opuesto y el receptor espera saber cuál de los dos actantes consumará su objetivo, una vez sugerido que el de Celín no es el que formalmente parece (sacar una propina facilitando el suicidio a una desconocida) sino otro muy distinto. Esto supone que el receptor percibe, antes que el personaje femenino, las intenciones de su presunto cómplice, lo cual no es muy difícil dado el carácter de la joven, definido por una gran ingenuidad, un casi total desconocimiento de la vida (incluso de las calles de su ciudad), un profundo idealismo que le lleva (acaso por una educación destinada al matrimonio de conveniencia) a considerar el suicidio como única salida a su dolor actual:

> Su irremediable pena le había sugerido la idea de quitarse la vida, idea muy bonita y muy espiritual, porque, hablando en plata, ¿qué iba sacando ella con sobrevivir a su prometido? ¡Ni cómo era posible tolerar aquel dolor inmenso que le atenazaba las entrañas! Nada, nada, matarse, saltar desde el borde oscuro de esta vida insufrible a otra en que todo debía de ser amor, luz y dicha. Ya vería el mundo quién era ella y qué geniecillo tenía para aguantar los bromazos de la miseria humana (235-236).

Obsérvese cómo el narrador imprime al monólogo interior de Diana un tono irónico ("idea muy bonita y muy espiritual", "hablando en plata") que indica su posición frente a la idea del suicidio y la reacción que él pretende suscitar en el receptor para que vaya observando el carácter de la joven y su proyecto con cierta distancia aunque comprendiendo su situación: el horizonte de su vida se cierra con la frustración de su matrimonio, la recompensa por el dolor sufrido se sitúa en la otra vida y en su gesto hay también un componente de orgullo y de rebeldía que le lleva a negarse a aceptar una situación impuesta por las circunstancias (rebeldía que Diana siente como levantada contra el mundo sin percibir que, por la solución buscada, también lo es ante Dios, de cuya gloria piensa disfrutar después de cometer el pecado de suicidio...[31]).

---

[31] Diana llega incluso a considerar la idea del suicidio como inspirada nada menos que por el Espíritu Santo, figura tutelar de su casa:

> Diana tenía costumbre de invocar a la tercera persona de la Trinidad en todos los actos de su vida, así comunes como extraordinarios, por lo cual en esta tremenda ocasión que acabo de mencionar, convirtió su espíritu hacia la paloma tutelar de los ilustres Pioces, y después de una corta oración, se salió con esto: "Sí pichón de mi casa, tú me has inspirado esta sublime idea,

Como señalamos en una cita anterior (a propósito de la omnisciencia del "segundo" narrador), el narrador señala, a modo de resumen, las razones que llevan al personaje a adoptar su radical decisión: inexperiencia de la vida, educación totalmente idealista, aficiones artísticas y literarias, tres ingredientes que le hacen percibir la existencia en la tierra como una auténtica esclavitud de grosería y animalidad. Esa visión de la vida (de una vida que, en realidad, apenas conoce), producto de unas circunstancias personales y sociales bien concretas, provoca una decisión romántica[32], extrema, que el personaje toma por liberadora pero que no es más que una sumisión a dichas circunstancias y una derrota, si se llega a consumar. La auténtica rebeldía consiste más en resistir a esa presión y liberarse de ella mediante una nueva percepción de la existencia. Tal parece ser la tarea y el sentido de la acción de su compañero de escapada.

Celín entra en escena de manera muy reveladora: la primera imagen que tenemos de él no es visual sino acústica y no de cualquier clase pues la música que interpreta no puede ser un signo más elo-

---

tuya es y a ti me encomiendo para que me ayudes" (236).

32 Repárese en que ese romanticismo anticuado está en la línea del funcionamiento general de ese mundo, que hemos descrito como discordante, al reunir en el presente instituciones y comportamientos anacrónicos: el suicidio romántico sería, pues, una forma, dramática por lo trasnochada, por lo terriblemente ingenua y por lo fatalmente irreversible, de sumisión a semejante tipo de funcionamiento.

Añadamos que el peso de la cultura recibida se manifiesta hasta el final del relato de forma bastante consistente: Diana se ha desplazado por los campos junto a Celín, sin sentir la inconveniencia del breve atuendo con que de repente se había descubierto entre sorprendida y aliviada. Pero, estando entre los brazos de su compañero, cariñosamente contemplada por él, "sintió Diana que renacía en su espíritu, 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 notarse descalza, sin más atavío que el rústico faldellín, desnudos hasta el hombro los torneados brazos, vergüenza indecible la sobrecogió y se hizo un ovillo, intentado en vano encerrar dentro de tan poca tela su cuerpo todo" (265).

Ese pudor social hará que a continuación rechace a Celín y concluya bruscamente su sueño, rebotando sus cuerpos bruscamente contra el suelo. Por cierto, esta circunstancia nos impide considerar que la caída represente simbólicamente la caída sexual producto de la culminación de la experiencia amorosa: aquí más bien parece que se frustra dicha eventual culminación y, por otra parte, nada obliga a pensar que tal experiencia constituya una caída sino todo lo contrario. La caída, tradiciones bíblicas y culpabilidades freudianas al margen, sería más bien la frustración de la experiencia. Todo ello dejando de lado que se trataría aquí de una experiencia sexual bastante particular, dada la identidad divina de su pareja.

cuente de rebeldía: "Por último oyó una voz infantil que cantaba el himno de Riego; mejor dicho, lo silbaba con música semejante a la que aprenden los mirlos enjaulados a las puertas de las zapaterías" (241)[33]. Esa entrada parece orientarnos respeto a su función posterior de encauzar la rebeldía del protagonista femenino, pero no es el único signo. También lo es su porte picaresco, reflejado en su pobre indumentaria: descalzo, roto, cubierto con ropa muy modesta y, en particular, con unos gregüescos cortos que, como vestido propio de los siglos XVI y XVII, pretende vincular a este nuevo lazarillo con sus antecesores literarios, tal y como lo confirma el adjetivo ("con picaresco acento", pág. 249) con el que el narrador designará poco después la forma de hablar del chico, sin olvidar las cualidades que le han de permitir la supervivencia: su habilidad para volar, su capacidad para alejar el río a pedradas y sus conocimientos de dónde encontrar alimento fácil y apetecible como el árbol del café con leche o los melones con sabor a riquísimo pollo asado.

Por supuesto, estamos ante un lazarillo atípico, no sólo por lo inhabitual de sus recursos ni por sus extrañas facultades (entre las que no es la menor el rápido crecimiento) sino porque se trata de un pícaro "a lo divino", según se revela al final del relato[34] (descubriendo su auténtica personalidad a la joven recién despierta) y en algunas pinceladas previas que Diana no llega a captar, como su celestial nombre (familiar para el lector de *La mula y el buey*: Celinina era su protagonista. Aquí Diana llama al chico "Celinito" y "Celinillo") o la ambigua indicación sobre dónde se encuentra su padre[35].

---

[33] Esta última observación se debe probablemente al narrador, sin duda mejor conocedor de tal costumbre y de la melodía del himno que la marquesita. Se vuelve a insistir en dicho himno líneas después, con el ritmo de belicosa marcha infantil que adopta Celín iniciando su trabajo de guía de la joven: "Sin decir nada, el rapaz echó a andar, silbando otra vez su patriotera música, y marcando el paso vivo, con mucho meneo del brazo derecho, a estilo de cazadores" (242).

[34] Schulman (1982: 73-74) abordó de algún modo este punto, viendo en nuestro personaje un Lazarillo espiritual. Anotemos que esa función permite señalar una relación y una diferencia con *La pluma en el viento*: Diana recuerda a la protagonista y su final pudo ser parecido pero Celín, como guía eficaz y activo, impide que así suceda.

[35] A la pregunta de Diana sobre si tiene padre, Celín contesta con un gesto que ella, comprensiblemente, descifra "a lo humano":

— ¿Tienes padre?
— Sí, pero no está aquí.
— ¿Dónde?
Celín, dando un gran brinco, señaló a una estrella.

Destaca poderosamente en Celín su estrategia para conseguir algo en principio muy distinto de lo que desea Diana: sin oponérsele directamente y cumpliendo formalmente sus órdenes, logra que descubra una cara de la vida que ella ignoraba a causa de su historia personal (familia, educación, residencia en palacio, noviazgo inicialmente de conveniencia, etc. [36]). Para ello provoca que Diana tenga una experiencia directa con un componente esencial de la existencia: la naturaleza, aquí apenas manipulada por la actividad humana[37]. Pero, observación a nuestro juicio fundamental, no se trata de proponer como solución el abandono de la vida entre los hombres, de la sociedad urbana (lo cual sería, en cierto modo una forma de suicidio social) para quedarse en el idílico *locus amœnus* del bosque: al final, después de su experiencia, virtual o real, soñada o vivida, Diana reaparece en su casa, entre los hombres, enriquecida con dicha experiencia y reconfortada por su pícaro y divino cómplice para reintegrarse al mundo y no para ser borrada de él. Estamos, pués, ante una situación diferente, aunque complementaria, de la observada en *Fantasía de otoño:* allí con el despertar se desmontaba la ilusión de la vida retirada como proyecto para la existencia. Aquí el contacto con la naturaleza sirve como estímulo para reintegrarse a la vida civil y afirmarse en ella.

A medida que crece, el cuerpo del niño van adquiriendo unas formas resueltamente apolíneas ("La marquesita había visto algo semejante en el museo de Turris y Celín le inspiraba la admiración pura y casta de las obras maestras del Arte", pág. 259). Por su parte, como ya hemos visto, Diana se ve de pronto ataviada más como la diosa de su nombre que como la marquesita que conocemos. Esta combinación de elementos paganos y cristianos, provocada por los poderes de Celín/Espíritu Santo, no deja de recordar las asociaciones antinómicas que caracterizan a la ciudad de Turris. Sin embargo, dichas asociaciones resultan bastante desagradables para Diana (los anuncios de los autos de fe en medio de los festejos la entristecen y le recuerdan su propósito de suicidarse). La diferencia esencial es que unas, las que ella experimenta, son ajenas a la voluntad de los hombres, superiores a los designios humanos y otras, las que caracterizan

— ¡Ah! Eres huérfano. ¿De qué vives? ¿Pides limosna? ¡Pobrecito! (243).

[36] Aunque ella parezca amar a don Galaor: tal vez más por estar educada en ese sentido o por descubrir en él, como primer amor, al ser del otro sexo más que a un individuo particular con su personalidad propia.

[37] De la Nuez (1979: 194), siguiendo la observación de Correa para las novelas, ha insistido en la naturaleza como elemento de transformación en *Celín*.

a Turris, son producto de una acción humana incapaz de superar el pasado y de situarse resueltamente en el presente: la posibilidad de lograr esto último es precisamente la lección que recibe la protagonista a lo largo de su aventura, real o soñada, con Celín.

Así pues, Celín y la figura trinitaria que tras él se descubre no deberían identificarse de forma excluyente con la divinidad cristiana. Quizás paganismo y cristianismo no representen en el fondo más que formas del impulso original de la vida, aquello que alimenta la progresión del ser humano y que hace avanzar la historia. La denominación que se le dé no es lo fundamental sino el carácter imprescindible de su existencia.

COMPLEJIDAD Y SIGNIFICACIÓN

El análisis realizado hasta aquí permite confirmar lo dicho al principio a propósito de las excusas de nuestro autor sobre las limitaciones de una literatura que le obliga a escribir con pie forzado: Galdós tiene capacidad y genio suficientes para utilizar la falsilla inicial como plataforma para superar el mero texto de circunstancias. Lo ha venido demostrando tanto en los relatos navideños (*La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*) como en los estacionales (*Verano*, *Fantasía de otoño*): más bien da la impresión de saber sacar provecho de un marco (vagamente) prefijado para producir unos textos que, sin dicho estímulo (más bien que rémora), probablemente no hubieran visto la luz.

Como hemos sugerido en un párrafo anterior, *Celín* retoma de algún modo, al cabo de tres años, la problemática abordada en *Fantasía de otoño* y con algunos soportes narrativos semejantes como el sueño del protagonista, el recurso al *locus amœnus* y a los tópicos de la novela pastoril, pero con una complejidad mucho mayor, básicamente a causa de la peculiaridad del narrador (su focalización, su propia identidad), del peso dado al mundo urbano y del ángulo desde el que se presenta la problemática abordada. Todo ello nos lleva a emitir algunas observaciones.

En el plano de la estructura del discurso sobresale la relación entre el narrador y el receptor: al contrario de lo sucedido en *Fantasía*, en *Celín* se trata de distanciar al lector respecto a la fiabilidad de lo leído, por la escasa confianza que merece el narrador-cronista: la trampa tendida en *Fantasía* aquí no existe... porque se trata de otra diferente. No es que el narrador-cronista sea o no fidedigno, es que no lo hay: el engaño está presente pero es de otro tipo. Si en *Fantasía*

se buscaba desmantelar la ilusión del receptor respecto a la viabilidad del mundo presentado en el delirio del alcoholizado narrador, aquí se trata de alejar lo narrado de la verosimilitud, de la mera posibilidad ficcional advirtiendo, al comienzo, que el narrador, también alcohólico, es poco fiable y, a continuación, presentando las instituciones y comportamientos inverosímiles de Turris. Todo ello para sugerir que quizás ese delirio tiene mucho que ver con el mundo extraficcional y que puede iluminarlo: lo declarado inverosímil puede tener más vigencia que lo presentado como ordinario y regular.

A partir de este punto, recordemos que en *Celín* la peculiar estructura del mundo de Turris (capital del reino y por ello representativa de algo más que de sus propios muros), con la anacronía institucional que presidía su funcionamiento, condicionaba la situación de Diana y la solución suicida que la joven adoptó para salir de tal situación.

Ahora bien, los elementos que entran en la composición de las asociaciones antinómicas antes citadas, son, como por casualidad, bastante representativos de la historia moderna de España, desde el Renacimiento hasta la época de redacción del relato (Inquisición, Santa Hermandad, Consejo y Cámara de Castilla, administración colonial, dominio de la nobleza, institución parlamentaria, ateneos, influencia de la Iglesia, etc.)[38], lo que puede ser una forma de sintetizar mediante breves pinceladas impresionistas una visión del funcionamiento de la sociedad real a la que dichas entidades aluden bastante claramente[39]. En un mundo caracterizado por la anacronía de sus instituciones, *Celín* presenta no sólo las derivaciones inevitables de un medio "organizado" de tal manera sino también el sinsentido de la opción a rechazar (el abandono, la autoexclusión, el suicidio social por muy romántico o comprensible que sea: más o menos la opción ya vista en *Fantasía*). A ella opone la posibilidad de renovar la visión

---

[38] Llama poderosamente la atención la capacidad galdosiana para resumir o sintetizar en textos cortos grandes períodos de la historia de España: aquí mediante las referencias a un conjunto de instituciones significativas; en *Verano*, a través de la geografía española y los grandes hechos históricos a ella asociados. No se podrá decir que Galdós carece de pericia compositiva en este aspecto de su producción breve.

[39] Lo apuntado para el plano histórico vale también para el espacial: María Ángeles Ezama Gil (1993) ha realizado un rastreo sistemático de la toponimia madrileña en relación con los lugares citados en el texto llegando, en ese aspecto, a una correspondencia bastante sistemática entre Turris y la capital de España. Ver también su estudio sobre el manuscrito y la primera edición del relato (Ezama Gil: 1995b).

del mundo mediante el descubrimiento de los aspectos estimulantes que permiten seguir en su seno e imponerse en él como forma de resistencia y de rebeldía. A este propósito, se puede decir que *Celín* ofrece una estructura mucho más compleja que *Fantasía de otoño*, una estructura acorde con una problemática también mejor elaborada y desarrollada.

El nivel de elaboración de este texto y quizás también su amplitud superior a la de los demás relatos breves le acercan a las grandes creaciones de Galdós en dos apartados principales. El primero es la capacidad de insertar una historia de seres concretos y particulares dentro de un marco general extremadamente amplio y complejo: si *Fortunata y Jacinta*, obra terminada unos cinco meses antes de *Celín*, contenía, según rezaba el subtítulo, "dos historias de casadas" inmersas en un tipo de sociedad muy determinado y representativas de él, algo semejante tenemos aquí con la historia de dos protagonistas, cada uno empujado hacia un objetivo distinto e incluso opuesto, para cuya obtención deben enfrentarse necesariamente uno con el otro (aunque empleando en este caso unos medios de naturaleza muy diversa de los de la novela). Igualmente hallamos aquí esa inserción de la historia particular en la general de la sociedad española de la época, siendo además la primera una síntesis reducida de la segunda: el aliento de la obra magna galdosiana aparece bastante presente en el primer gran relato que la sucede.

El segundo apartado es que, tal vez, ese grado de elaboración así como su distancia aparente de la coyuntura histórica concreta hayan permitido ver en el relato la representación de diversos contenidos y tomas de posición del autor. Mencionemos, a título de ejemplo, la eventualidad de considerar *Celín* como la escenificación del "despertar femenino a la vida mediante el descubrimiento del sexo"[40], el amor como tema central del texto[41], la posibilidad de que nuestro autor se pronuncie en este relato contra el suicidio como escapatoria de la realidad (aunque también se podrían subvertir los términos: escaparse sería una forma de suicidio)[42] o la existencia de contenidos tales como la crítica a la historia de la justicia en España, ejemplificada en la supervivencia de los autos de fe[43] e incluso, a coste de

---

[40] Ezama Gil (1993: 617).

[41] Oliver (1971: 266).

[42] Schulman (1982: 80). A este propósito, señalemos que la novela siguiente de Galdós tratará precisamente y de forma explícita el tema del suicidio: *Miau*, terminada en abril de 1888.

[43] Smith (1992: 110), crítica que se puede ver en la actitud de Diana frente a tales

alguna que otra anacronía, se podría hacer una lectura moderadamente ecologista del texto, cosa que también era posible en *Fantasía de otoño*: quizás fuera una posibilidad de reactualizar la literatura pastoril de acuerdo con la sensibilidad de la época actual...

Importa destacar que Galdós construye aquí un texto de literatura fantástica (más precisamente un relato maravilloso) acaso para mejor enfocar la realidad y explayarse sobre ella más a gusto. En efecto, tenemos una sucesión de hechos extraordinarios que, sin embargo, no desestructuran al actante confrontado con ellos: pasado el momento de sorpresa, el personaje los integra perfectamente y se adapta (así sucede en la transformación de Celín y de la propia Diana, en la aparición de los frutos exóticos, en la huida del río por las pedradas del muchacho, etc.). En el mundo descrito, lo extraordinario se ha convertido en normal y ello no sólo en cuanto a elementos positivos sino también negativos como pueden ser las anacronías anteriormente comentadas. Lo que resulta ya más considerable es lo que podríamos calificar de efecto de recaída, logrado en esta narración utilizando de forma masiva el procedimiento frecuente en el relato maravilloso de alejar del presente el marco espaciotemporal de la acción. *Celín* lo realiza acumulando incongruencias históricas y espaciales hasta imposibilitar, en el plano argumental, su identificación exclusiva con algún lugar y época en el plano extraficcional.

Pero es precisamente esa acumulación hiperbólica y los objetos que en ella figuran lo que remite inevitablemente a un marco histórico tan concreto como el español de finales del siglo XIX (marco quizás extensible a otras formaciones sociales, además de la española), con un tono frecuentemente ligero, humorístico a veces para mejor hacer pasar la ironía (como forma de crítica, la preferida por Galdós) con que el autor percibe la circunstancia representada[44].

---

regocijos: la heroína se manifiesta sin entusiasmo ante ellos ("Por bonito que sea un auto, no comprendo que se agolpe tanta gente para presenciarlo", pág. 250), para pronunciarse en seguida (251) de forma negativa ante ellos. Más tarde, al leer el cartel que anuncia las hogueras, seguirá sintiendo un notable malestar, de tal manera que será entonces cuando vuelva a ella, por última vez, el recuerdo del proyecto suicida (262).

44 En este aspecto merecería especial mención el funcionamiento de la institución parlamentaria a través del marqués de Pioz, padre de Diana, con su inacabable intervención en el senado (en el que no faltan parlamentarios vestidos con armadura completa), los campanillazos del dormido presidente para pedir orden ante los ronquidos de los asistentes y la aparición de un cerdito que bailando despierta las risas de sus señorías: un cuadro delirante pero no sin cierta base real, imaginado por alguien que había sido nombrado diputado sagastiano en las elecciones de abril del año 1886.

Galdós ha sabido utilizar aquí el relato maravilloso, un tipo de literatura fácilmente tachable de evasionista mostrando su enorme capacidad de significación extraficcional: el disfuncionamiento (aquí sobre todo el institucional) de la sociedad de la Restauración y la ineficacia de alternativas realmente operativas si no son las de la resistencia (diaria, personal, concreta), desde dentro, a su degradación. Como sabemos, no es la primera vez que Galdós acude a esta estrategia narrativa con una finalidad semejante y tampoco será la última.

Nótese que la ironía galdosiana puede ir más allá, de acuerdo con la estructura formal del relato: el marqués de Pioz aparece como una figura recurrente, al principio y al final del texto (siempre bajo el prisma de la verborrea). Ahora bien, quizás también funcione la recurrencia al hablar del senado y en concreto de su presidente: dormido, toca periódicamente la campanilla en las pausas del discurso del marqués (momentos en los que el fragor de los ronquidos ocupa el hemiciclo).

Curiosamente, esa figura recuerda otra, situada en el capítulo cuarto, a mitad del relato (acaso como una puesta en abismo), la de maese Kurda, el campanero de la Iglesia del Buen Fin, al que nuestros personajes, yendo a despedirse Diana de su prometido, encuentran dormido en el suelo entre montones de castañas y botellas de aguardiente, emitiendo unos formidables ronquidos y, sin embargo, tocando maquinalmente las campanas a la hora precisa: "Luego, maese Kurda sepultaba nuevamente la barba en el pecho y seguía roncando, hasta transcurrir el tiempo exacto entre un doble y otro" (246). Este personaje aparece, a distancia, como la imagen degradada del presidente del senado, una figura ya de por sí deformada, como la institución que preside.