**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:** La conjuración de las palabras
**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:** 22.08.2025

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

# *LA CONJURACIÓN DE LAS PALABRAS*[1]

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El 12 de abril de 1868 apareció por vez primera este texto en el periódico madrileño *La Nación*, entre la penúltima y la última entrega de la serie del "Manicomio político-social". Se trata de uno de los relatos galdosianos que más favor han obtenido de los editores, tanto en vida de su autor como posteriormente[2].

Las palabras del *Diccionario de la lengua castellana*[3] deciden un día salir de sus dependencias para hacer frente a las arbitrariedades

---

1 Sobre este texto hicimos un estudio, relativamente detallado, comparando la versión de su primera salida con la de 1889 en la edición conjunta con *Torquemada en la hoguera*. Remitimos al lector a dicho estudio: por su carácter específico, no tendría cabida en estas páginas (Peñate Rivero 1989a).

2 Este relativo éxito empezó en vida del autor. Ya del mismo 1868 tenemos noticia de dos ediciones: en *La Montaña de Montserrat* (periódico barcelonés, número 37, de 7 de mayo. Debemos este dato a la cortesía de Enrique Miralles) y en la revista *El Museo Canario* (Santa Cruz de Tenerife, número 42, 15 de noviembre). Posteriormente aparecieron varias otras, por ejemplo: en el *Boletín-Revista del Ateneo de Valencia* (número 51, del 15 de julio de 1872), en *La Guirnalda* (números 154 y 155, del 16 de mayo y 1 de junio de 1873), en *El Océano* (19 de junio de 1879), diario madrileño del que Galdós fue director literario, en *La Ilustración de Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, número 11, del 15 de diciembre de 1882), en *La Diana* (número 20, del 16 de noviembre de 1882), en *La localidad* (2 de mayo de 1883), en la edición conjunta de *Torquemada en la hoguera* (1889).
Después de la muerte de Galdós se han multiplicado las ediciones: ver, entre otras, las diferentes reimpresiones de sus *Obras Completas* en Aguilar, Shoemaker (1972: 489-493), Peñate (1989a: separata), así como diversas antologías: la del Banco de Crédito Industrial (*Galdós periodista*, 1981: 126), las de Izquierdo Dorta (1988: 45-53, 1994: 113-120), Gullón (1991: 9-18), Smith (1996: 57-69), Muñoz Tenllado (1997: 299-306) y Ramoneda (1999, 2: 174-182).

3 Con este título había publicado la Real Academia la 10ª edición de su *Diccionario* en 1852 (en un volumen, al igual que el de nuestro relato); la siguiente vendría en 1869. Es posible que Galdós se inspirara en él y, a modo de comparación, en otros más recientes: por ejemplo, el de José Caballero (1860,

que con ellas cometen los escritores españoles. El espectáculo de tal ejército es sorprendente tanto por la cantidad de participantes como por su variedad, la vistosidad de los vestidos, las monturas que llevan algunos, la compañía de sus pajes, las diversas edades, orígenes, estado (juvenil, rancio o decrépito, según la fecha de su entrada en el *Diccionario* y su actividad en el mismo) y estatuto de sus miembros: desde Artículos, Pronombres, Adverbios y Preposiciones (todos de funciones prescindibles y subordinadas), hasta los Sustantivos y Verbos, sin los cuales nada de se puede hacer a derechas.

Pero tras la brillantez del desfile vienen los problemas: en cuanto una de las palabras empieza a expresarse, hay otra que se interpone. Así, al verbo *Ser* le interrumpe *Hombre*, a éste le sucede *Sentido*, el cual se pelea con el adjetivo *Común*, mientras *Filosofía* y *Música* se traban en una más que animada discusión, a la que sigue otra entre *Razón* y *Mal* y un amago de lucha entre *Religión* y *Política*, ya que la segunda oculta sus "socaliñas y gatuperios" usurpando el nombre de la primera.

Según nos cuenta el narrador, dado que con semejante desorden sería imposible hacer frente a los escritores españoles, las palabras volvieron a sus casas, menos algunas que debieron pasar antes por el hospital de sangre del *Diccionario* para curarse las heridas ocasionadas en el tumulto anterior. La conjuración "no tuvo resultados pues gastaron el tiempo en estériles debates y luchas intestinas, en vez de congregarse para combatir al enemigo común: así es que concluyó todo con más prontitud que fruto". Según se sabe, ahora están redactando un reglamento que establecerá el orden de las discusiones para la próxima vez que se reúnan.

## UNA ACLARACIÔN PREVIA

Este relato ha podido atraer la atención de múltiples lectores y editores por razones diversas y conjugadas: la aparente oralidad sobre todo en su inicio ("Érase un gran edicio llamado *Diccionario de la lengua castellana* [...]. Una mañana sintióse un gran ruido"), la sencillez de argumento, lo divertido de la anécdota[4], el tono de suave

dos tomos) y el de E. Marty Caballero (1864-1865, dos tomos). Justo el año anterior a la publicación del relato había aparecido una obra modélica para su tiempo, el *Diccionario enciclopédico de la lengua española*, (1867, dos tomos) ordenado por Nemesio Fernández Cuesta.

4 Un argumento relacionable con el de este texto lo tenemos en *Lucas Gómez*,

ironía con que se narra la historia, el vocabulario empleado, la misma brevedad del texto, etc. Todo ello sin olvidar el subtítulo, *Cuento alegórico*, una etiqueta que acaso pueda inducir a tomarlo como una mera narración infantil.

Ahora bien, los dos términos de ese subtítulo revisten un especial interés para nosotros. En lo que concierne a *cuento*, es la primera vez que vemos a Galdós utilizando tal calificación para sus narraciones: *Un viaje redondo* carece de indicación; *Una industria* es denominado *Episodio musical*; *Crónicas futuras*, aparece como *Entretenimientos*. Por su parte, *Necrología* ya revela en el título la postulación formal a una determinada serie retórica, la del elogio fúnebre. Finalmente, la serie de las cuatro «jaulas», se presenta como una *Galería* de personajes y de comportamientos, con una orientación más descriptiva que narrativa (aunque luego cada jaula contenga en sí una narración). Así pues, se diría que Galdós manifiesta cierta conciencia autorial de haber producido un texto con identidad literaria propia, distanciado del mero relato de tradición oral así como de aquel que se limita a mimetizarlo o a darle un leve barniz literario (al estilo de Fernán Caballero en su meritoria obra de rescate, conservación y adaptación).

Ya nos hemos referido al tono que el autor quiere dar a su texto, risueño, ligero, familiar, casi infantil, como todavía vinculado a ese tipo de narración del cual se está separando, por lo que se podría hablar aquí de una situación intermedia, aún vacilante, entre un relato dominado por el marco original del cual procede y el género adulto que va a ser dentro de poco. Pero tenemos la impresión de que este relato forma parte de la serie de los que, por los mismos años (pensemos en Alarcón o en Bécquer) ya miran menos hacia atrás que hacia adelante: más que incorporarse a una tradición oral, textualizada para su conservación y difusión, lo que hallamos aquí es una imitación consciente de sí misma, utilizada como recurso retórico para construir un texto perteneciente de hecho a un corpus distinto, al del cuento literario, que se va a desarrollar en los años posteriores como un capítulo más de la literatura escrita.

El adjetivo *alegórico* también es muy revelador a este respecto. En principio, sugiere una fácil conexión con narraciones orales

---

relato de Carlos Rubio, incluido en su *Colección de cuentos*, cuya primera edición es del mismo año que la narración de Galdós (Rubio, 1877: 79-83), aunque la dedicatoria lleva fecha del 6 de abril de 1866. Aquí se trata de letras, divididas en clases (aristocracia, caballeros, comerciantes, plebe...): después de imprimir Lucas Gómez una Biblia, un trasgo desordena todo y las letras, organizándose por su cuenta, culminan el desorden.

destinadas al didactismo infantil, con la fábula tradicional o con el simbolismo de la parábola bíblica[5]. En cambio, al relacionar el vocablo del título con el cuerpo del relato, las cosas se matizan bastante. En efecto, la alegoría[6] consiste en una narración o descripción cuyos componentes metafóricos o de imagen corresponden a la idea que se pretende expresar. El simbolismo no es ocasional sino sistemático: debe recorrer el conjunto del relato (o del cuadro, si nos referimos a la pintura) de tal modo que cada uno de los componentes corresponda al elemento simbolizado. Esa correspondencia es la que permite pasar del sentido literal al figurado, el que en definitiva interesa transmitir; por lo tanto, debe funcionar término a término entre los dos planos.

Igualmente importa la visibilidad de la conexión: para ser eficaz, la alegoría debe dar suficientes pistas al lector para que éste perciba el mensaje oculto. Esta necesidad viene del hecho de que la alegoría, al contrario de la parábola (que también posee la correspondencia sistemática), no suele incorporar la explicación de lo contenido bajo el plano literal: aquí es el receptor el encargado de realizar esa actividad, de tener el placer o la necesidad de descubrir el sentido figurado. Conviene también añadir el frecuente carácter moral, filosófico o teológico de la alegoría.

Por su parte, el texto galdosiano comparte sólo parcialmente esas características. Encierra un contenido moral en el sentido más amplio de la palabra (y el mismo texto lo va a confirmar con la función asignada al sustantivo *Arte*), como reflexión para mejorar la conducta futura de la colectividad poniendo de relieve sus deficiencias actuales. Además, se pueden establecer numerosos paralelismos generales muy plausibles (el *Diccionario* representa el país, las palabras a sus habitantes y su comportamiento, el de éstos últimos según la visión del autor).

Pero esos vocablos tienen más entidad que la de unos meros figurantes: por un lado, reaccionan de forma viva, ingenua y primaria en muchos casos pero verosímil, como auténticos actantes dotados de cierta autonomía, de personalidad (las discusiones y peleas fruto del amor propio, de la sed de protagonismo, del rechazo de malas compañías, etc.). Así pues, bajo ese aspecto se les puede percibir, al

---

5 Recordemos la célebre máxima recogida por Auber: "Littera gesta docet, quid credas Allegoria, Moralis quid agas, quo tendas Anagogia" (*Symbolisme religieux*, II, cap. III, citado por Lalande 1988: 37).

6 Estébanez Calderón (1996: 23-24), Fontanier (1977: 114), Herschberg (1993: 198-199) y Lalande (1988: 37-38).

menos en un primer tiempo, como verdaderos personajes. Por otro lado (y sobre todo), la correspondencia término a término no sería aplicable aquí de forma sistemática: tenemos todo un conjunto de palabras que no necesitan ser explicadas en un nivel figurado ya que su significado puede corresponder casi literalmente a su significante. Es el caso de *Religión*, *Política*, *Música*, *Neo*, *Hipocresía*, *Arte*, *Libertad*, *Paz*, *Honor*, *Razón*, es decir, de la mayoría de los vocablos. Hay otras que, obviamente, no se representan más que a ellas mismas: los adjetivos *Racional* y *Libre* aplicados a *Hombre* no tienen por qué simbolizar otras nociones que las denotadas en sí mismos. El carácter más claramente alegórico se limitaría sobre todo a *Chassepot* (fusil que simbolizaría guerra) y a *Inquisición* (suprimida antes de la escritura del relato, podría recubrir a la intolerancia, la persecución de las ideas, etc.).

Nosotros vamos a abordar *La conjuración* como perteneciente a la serie literaria del relato maravilloso, que con tanta asiduidad cultivó Galdós y cuyos rasgos textuales se exponen a su debido momento en otras páginas de nuestro estudio. Por lo tanto, y al menos como punto de partida, nos acercaremos a esta narración, al igual que a los demás textos, considerando sus componentes discursivos y, más particularmente, los aspectos de éstos que nos parecen de especial relieve en cuanto relato ficcional.

## ESTRUCTURA Y ACCIÓN

Llama la atención la distribución formal mediante la división en dos partes de parecidas dimensiones, una descriptiva y otra destinada a las peripecias entre los actantes. En la primera incluso se distinguen dos fases diferentes: el texto comienza con una breve descripción, estática, de las paredes y de las múltiples secciones que componen el inmenso edificio del *Diccionario*, en el cual viven unas novecientas mil palabras. Le sigue una descripción dinámica y bastante más extensa, en la que vemos desfilar a los diferentes personajes con sus ropas, gestos, armas, cabalgadura y servidores.

Si hemos de retener un solo rasgo formal de la descripción, ése será el recurso sistemático a la hipérbole de carácter sobre todo elogioso. Así, los Artículos (simples heraldos) llevan "cotas de finísimo acero"; los Sustantivos, "armas del más puro metal"; parte de ellos van en "poderosísimos potros cordobeses"; los trajes de los Adjetivos resultan "muy brillantes y primorosos"; los Verbos son "unos seres de lo más extraño y maravilloso" que se puede imaginar.

Añadamos que la acumulación de personajes así como la variedad de su porte y vestimenta inciden en el mismo sentido (sin embargo, su comportamiento tendrá muy poco que ver con el "magnífico y sorprendente espectáculo" del desfile que los introduce).

Pero no se trata de un mero desfile: esa descripción en movimiento nos informa de los distintos rangos, riqueza, edades, abolengo y funciones de los actantes. Por ejemplo, los Pronombres dan su brazo a los Sustantivos débiles que los necesitan e incluso reemplazan a los que no han podido acudir, los Sustantivos toman el color de los Adjetivos que les acompañan aunque no cambian de naturaleza, los Adverbios (parientes de los Adjetivos) "tenían catadura de pinches de cocina: no servían más que para prepararles la comida a los Verbos y servirles en todo". Es decir, se nos describe en breves pinceladas el mundo en el que evolucionan los personajes, el peculiar sistema de relaciones que los reúne, sistema de relaciones que no es otro que el de la *Gramática* (el vocablo también aparece, al final del texto), la peculiar sociedad en la que tales personajes cobran vida y movimiento.

La segunda parte está dedicada a lo que debería ser la acción tendente a la conjura o a la puesta en marcha de la conjura misma. Sin embargo, lo que tenemos (y ésa va a ser la característica esencial de la segunda parte), es la escenificación de su fracaso. Existe una opresión, los conjurados parecen tener conciencia de ella y consideran la posibilidad de un cambio, pero fallan en la condición básica para plantear una alternativa: la puesta en pie de una organización capaz de volver operativo y eficaz el impulso inicial de rechazo a esa opresión y operar una transformación positiva. ¿Cómo se llega a semejante desenlace? Es lo que vamos a considerar ahora.

Menos la cláusula conclusiva final (en la que se precisa el fracaso de la reunión), la segunda parte del relato se consagra esencialmente al intercambio verbal (y en algún caso, de golpes) entre los personajes. Estamos, pues, ante una narración de palabras más bien que de hechos (según la terminología genettiana[7]). Ello no sería grave si los actantes pudieran manifestarse libremente pero lo que se constata aquí es precisamente lo contrario: los personajes se quejan del mal uso de las palabras sin embargo, en su comportamiento ellos son aún más radicales, puesto que se impiden mutuamente el uso de la palabra. En efecto, raros son los hablantes que consiguen establer un mínimo

---

[7] Ver las precisiones de Garrido Domínguez (1993: 21) y sus referencias a la retórica clásica.

intercambio verbal sin ser interrumpidos e incluso denostados por otros. Así aparece en la cadena locutiva siguiente:

> —Haya paz, señores, dijo un Sustantivo femenino llamado *Filosofía* [...]. Mas en cuanto le vio otra palabra llamada *Música*, se echó sobre ella y empezó a mesarla los cabellos y a darle coces, diciendo:
> —Miren la bellaca, la sandia, la loca, ¿pues no quiere llevarme encadenada con una Preposición, diciendo que yo tengo *Filosofía*? [...].
> —Quita allá, pazpuerca, dijo la *Filosofía* arrancándole a la *Música* el penacho o acento que muy erguido sobre la *u* llevaba [...]; quita allá, que para nada vales ni sirves más que de pasatiempo pueril.
> —Poco a poco, señoras mías, dijo un Sustantivo alto, delgado, flaco y medio tísico llamado *Sentimiento*. A ver, señora *Filosofía*, si no me dice usted esas cosas a la *Música* o tendremos que vernos los dos [...].
> —Miren el mocoso, dijo la *Razón*, que andaba por allí en traje de mañana y un poquillo desmelenada. ¿Qué sería de vuesas mercedes sin mí? No reñir y cada uno a su puesto, que si me incomodo...
> —No ha de ser, dijo el sustantivo *Mal*, que a la sazón llegaba.
> —¿Quién le mete a usted en estas danzas, tío *Mal*? Váyase con Dios, que ya está de más en el mundo.

Como lo muestra este ejemplo, no estamos en un marco de intercambio constructivo para llegar a una estrategia de acción común. El "acontecimiento" aquí presentado es más bien una auténtica Confrontación[8] entre los actores del discurso. Ese enfrentamiento les lleva a actuar en total contradicción con su propia esencia: ellos, que son Palabras, impiden que la palabra se exprese. Es más, cada uno quiere ser la única Palabra, lo cual carece de futuro, ya que una palabra sólo funciona, de hecho, relacionándose con las otras en el marco del discurso. Resulta así inevitable que, aisladas, no lleguen a formar una frase, una acción común y concertada.

Esa contradicción observada entre los actantes se complementa con la oposición estructural entre descripción y acción. Según hemos indicado, el texto concede una gran importancia a la descripción inicial para asentar lo que, en principio, sería su función: permitir la existencia del relato y su funcionamiento[9]. La cantidad de personajes, la variedad, el lujo y la disposición del desfile así lo anuncian y

---

[8] Término que tomamos de Bal (1987: 24), quien, a su vez, lo ha tomado de Hendricks y readaptado a su propia tipología de acontecimientos narrativos.

[9] Incluso cabría hablar aquí de un tipo particular de función, la mimética (frente a la indicial, la laudatoria y otras), destinada a situar el marco de la historia, el espacio-tiempo en que actúan los personajes y a presentar a estos últimos (Adam, Petitjean y Revaz, 1989: 33-34).

casi auguran una victoria fácil o, cuando menos, una batalla reñida. Sin embargo, la acción así anunciada ni siquiera se inicia, por el desacuerdo de los conjurados. De este modo, el desequilibrio interno del texto queda claramente resaltado: lo que debería ser un relato de hechos se ha convertido, de hecho, en un relato de palabrerías confusas, superpuestas, descoordinadas. Los actantes se muestran incapaces de elaborar un discurso mínimamente estructurado y coherente (lo que está en contradicción con su propia esencia, ya que la función básica de las palabras es, precisamente, coordinarse para construir tal discurso).

## ESPACIO Y TIEMPO

El escenario de los acontecimientos está acorde con el marco del relato maravilloso en el que se inserta esta historia: las palabras salen del diccionario y se despliegan por una estantería a modo de plaza, en la que tienen lugar los enfrentamientos físicos y verbales. El texto no insiste demasiado en este aspecto, centrado como está en los personajes y en sus discusiones. En cambio, sí interesa destacar algunos puntos relativos a la presencia y al tratamiento de la diacronía. Nos limitaremos a su distanciamiento y a su duración.

En cuanto al primero, el desarrollo de las peripecias se sitúa formalmente en un tiempo impreciso y lejano: parte de las informaciones se contienen en "un viejo documento hallado en un viejísimo pupitre" y el narrador dice transmitirnos los datos a él comunicados por un "viejísimo *Flos sanctorum* [libro de vidas de santos] forrado en pergamino que en el propio estante se hallaba a la sazón"[10]. Pero este alejamiento viene cuestionado posteriormente en el mismo texto por la presencia de palabras cuya divulgación no va más allá del propio siglo XIX (el caso de *Neo*: recordemos el relato con este título) o que son de incorporación muy próxima a la fecha de composición del texto: el vocablo *Chassepot* viene del fusil de aguja creado por el armero francés Antoine-Alphonse Chassepot[11] y

[10] Dada la insistencia del narrador en la antigüedad del libro, podría relacionarse con *el Flos sanctorum* (1599), biografías de santos escritas por el jesuita toledano Pedro de Rivadeneyra (1527-1611).

[11] Galdós se mostró muy sensible la capacidad mortífera de este fusil, como la atestigua la gran frecuencia con que lo cita en diversos artículos de 1868. Por ejemplo (y limitándonos a las fechas previas a la publicación del relato), ya está en su "Revista de Madrid" del 2 de enero y tres días después lo considera como símbolo de las cosas más negativas heredadas del año anterior. El mismo tono

utilizado por el ejército de su país a partir de 1866 (por lo tanto, dícilmente podría figurar este vocablo en los diccionarios al uso y menos aún en el de la Real Academia, cuya edición más reciente era la de 1852).

En realidad, tal distanciación es de naturaleza retórica y, en concreto, irónica: en este caso, alejar formalmente una historia para mejor hablar de la actualidad a través de ella. Es un recurso que utilizará Galdós en otros relatos (*Celín* y *Rompecabezas*, por ejemplo) pero que ya está oficializado en su preámbulo a *La Fontana de Oro* cuando sostiene que la función del período tematizado en la novela no es tanto la de hablarnos del trienio liberal sino, precisamente, del momento en que se publica la obra, casi cincuenta años después de los hechos allí contados. Y no olvidemos que la novela se termina de escribir en 1868, el mismo año que *La conjuración de las palabras*. Volveremos sobre este punto en las páginas finales del presente capítulo, al intentar relacionar el texto con las circunstancias de su publicación.

El aspecto de la duración también es significativo: si prescindimos de las breves cláusulas finales (donde se resume la vuelta a casa de los protagonistas), el tiempo de los "hechos" narrados parece limitarse al desfile y a los enfrentamientos posteriores. Ahora bien, llama la atención la relación temporal existente entre los dos momentos. Por una parte, el tiempo de lectura viene a ser semejante para los dos (tanto en la edición original como en la mayoría de las consultadas tienen una extensión parecida), lo cual ya es notable: el relato en general y, en particular, el breve privilegia la acción sobre los elementos descriptivos (los personajes se revelan básicamente actuando).

Pero, además, la duración del desfile es muy superior a la del segundo, el de las discusiones: baste recordar la cantidad de participantes (tal vez cientos de miles), la solemnidad con que muchos llegan mostrando su vestimenta, su rango y su abolengo, así como la dificul-

---

se encuentra en la referencia del 9 de febrero a Dryden, citado aquícomo inventor de un fusil semejante "para solaz de la humanidad" (Shoemaker 1973: 410). Debe de tratarse del industrial prusiano Johan Niklaus Dreyse (1787-1867), ya que Galdós se refiere a su reciente muerte (Dreyse había inventado en 1836 una primera versión del fusil de aguja, adoptado por el ejército prusiano en 1840). En la revista del 1 de marzo tenemos un anticipo de nuestro relato: Chassepot aparece como personaje identificando, precisamente con la *Paz*, a una máscara misteriosa que se pasea por Madrid en Carnaval. Anotemos que también está citado en *El espiritista* (publicado pocos días después de *La conjuración*, el 26 de abril).

tad con que avanzan los más fatigados ("también había Sustantivos muy valetudinarios y decrépitos, y algunos parecían próximos a morir"). En cambio, la breve actividad del segundo tiempo parece haber sido narrada o transcrita en duración casi "real": la mayor parte de este segmento textual recoge los propósitos de los personajes en discurso directo.

Con tales indicaciones podemos estimar que la duración de esta parte es de una temporalización muy reducida, en contraste con la anterior. Ello es una forma de dar especial relieve a lo que allí se narra: es en la relación entre el tiempo de la historia (la sucesión y duración supuesta de los hechos) y el del discurso (la distribución de esa diacronía en el relato) donde se concentra la elaboración artística del autor en este apartado de su creación literaria[12].

Por lo tanto, esa manipulación temporal ha de revestir alguna función significativa. En este caso, es precisamente destacar lo lamentable de lo allí sucedido... porque no ha sucedido gran cosa, a pesar de que la primera parte (con toda su solemnidad, su pompa y su ritmo de presentación) nos había preparado para todo lo contrario. El tratamiento de los tiempos sirve, pues, para marcar, con discreción y precisión lo grave de la oportunidad perdida.

## PERSONAJE Y LECTOR (EL SER Y EL PARECER)

Mirados en conjunto, los actantes destacan por su gran diversidad: están presentes todas las categorías que componen la oración, el marco natural donde actúan las palabras (en principio, ello habría de facilitar la acción colectiva, la formación de una frase con sentido, que englobe las preocupaciones del grupo). Pero ya en la descripción del desfile percibimos que esa variedad no significa complementariedad sino distanciación, prurito de la diferencia y de la propia individualidad. Esa impresión se confirma posteriormente al comprobar los intercambios verbales y paraverbales de los personajes. En primer lugar, no hay auténtico diálogo: se cortan mutuamente la palabra, nadie respeta el turno de intervención, una vez que empiezan las interlocuciones se olvida el objetivo de la reunión y, por supuesto, no hay acuerdo final sobre el asunto a tratar... por no haberlo tratado. En segundo lugar, el contenido de los intervenciones se limita a un punto en el que casi todos coinciden: explicitar las diferencias (tensiones, rivalidades, posibles ofensas) existentes entre los interlocuto-

[12] Ver a este propósito las reflexiones de Villanueva (1991: 84-85).

res. El intercambio oral se convierte en instrumento de distanciación cuando debería funcionar como acercamiento: *Sentido* rechaza la compañía de *Común*; *Música*, de *Filosofía*; *Moral*, de los adjetivos indesables que se le adhieren, etc.

En tercer lugar, el registro lingüístico empleado en la interlocución ya muestra el deterioro al que se ha llegado en tales relaciones. Las expresiones utilizadas simplemente para iniciar las intervenciones suelen ser tan directas, violentas e injustificadas, que resulta difícil imaginar la construcción de una acción conjunta partiendo de bases como las fórmulas groseras, los insultos y las amenazas (*perro*, *follón y sucio vocablo*, *bellaca*, *sandia*, *loca*, *pazpuerca*, *mocoso*, *quítenmela que la mato*).

Existen, sin embargo, contactos, alianzas y relaciones no conflictivas entre algunos personajes. Pero, en este caso, las buenas relaciones son más bien inquietantes, dadas las características de los implicados: *Política* con *Religión*, *Neo* con *Hipocresía* y *Paz* con *Chassepot* (el fusil de guerra). Las dos primeras, a pesar de alguna discusión retórica, "rabian por verse juntas". La segunda pareja (que nos llega con las connotaciones del relato *El Neo*, anteriormente analizado) presenta la unidad más estrecha de todo el conjunto e incluso piensan oficializarla en boda[13]. La tercera alude a la alianza más frágil y contradictoria, no sólo porque difícilmente pueden convivir ambos sino también porque se nos indica que *Paz* se caracteriza por dos rasgos: su torpeza física y su enorme ingenuidad. En sus prisas por evitar que se conjugue le verbo *Matar*, "tropezó con la *z*, con que venía calzada y cayó cuan larga era dando un gran batacazo". Su primera reacción, una vez recuperada, es "hacer cabriolas ante el nombre propio *Chassepot*, de quien dicen que estaba grandemente enamorada".

Por lo tanto, *Paz* resulta ser el actante más frágil del grupo, lo cual es inquietante si tenemos en cuenta que donde se manifiestan las más claras posibilidades de enfrentamiento violento es en el interior de dicho grupo y no en su oposición al de los escritores. De nuevo parece muy remota una actividad común y operativa cara a los auténticos enemigos.

---

[13] Éste es el único intercambio amable de todo el relato, protagonizado por ambos:

> —Sí, bien mío... ¿Pero cuándo nos casamos?, dijo el Sustantivo masculino.
>
> —Pronto, luz de mis ojos, dijo el femenino.
>
> Mientras estos dos amantes desaparecían abrazados entre la multitud, se presentó un gallardo Sustantivo [...]

En este contexto, llama la atención el papel reservado al sustantivo *Arte*. Su intervención es presentada como sigue: al tropezar y caer *Paz*,

> —Allá voy, dijo el sustantivo *Arte*, que ya se había metido a zapatero. Allá voy a componer ese zapato, que es cosa de mi incumbencia.
> Y con unas comas le clavó la *z* a la *Paz*, que tomó vuelo y se fue [...].

Es este uno de los pocos personajes que actúan de manera rápida, discreta, sin críticas virulentas y con cierta eficacia. Decimos *cierta* porque si bien repara inmediatamente el calzado de *Paz*, lo primero que aquélla hace es ponerse a danzar ante *Chassepot*, con los evidentes riesgos que ello implica... Volveremos sobre tan peculiar personaje antes de concluir el presente capítulo.

Debemos hablar todavía de la denominación y de la selección de los actantes. De los miles de palabras que desfilan, sólo veinte intervienen oralmente (y sólo nombres y verbos). Los personajes se distribuyen en cuatro grupos, que proponemos sin pretensión de exactitud absoluta. El primero se articula en torno a instrumentos básicos para la actuación del *Ser* humano en cuanto tal (*Hombre racional y libre*, *Sentido común*, *Razón*, *Sentimiento*). El segundo se refiere a actividades del espíritu, creativas o contemplativas (*Arte*, *Música*, *Filosofía*, *Política*, *Religión*). El tercero alude a los valores que deberían regir el comportamiento concreto de las personas (*Moral*, *Libertad*, *Paz*, *Honor*). El cuarto, complementario del anterior, representa antivalores responsables del disfuncionamiento de una colectividad (*Mal*, *Matar*, *Inquisición*, *Neo*, *Hipocresía*, *Chassepot*).

Ya a simple vista se percibe que se trata de términos cargados de especial entidad, aunque también podían estar otros como *Economía*, *Derecho*, *Historia*, *Pasión*, *Olvido*, etc. No parece tratarse de una presencia casual ya que esas palabras pertenecen y se agrupan en torno a campos nocionales determinados. Si entre miles sólo hablen ellas, cabe pensar en una selección operada por el narrador, lo cual le da un particular interés a los vocablos elegidos: cuanto mayor haya sido el número de los términos elegibles, más significativos han de ser los retenidos finalmente. Se trata, en efecto, según la perspectiva del narrador (y del autor a través de él), de elementos capitales en una sociedad, ya que condicionan su funcionamiento. Si, como parece suceder en el mundo aquí descrito, esos componentes, decisivos, no llegan a coordinarse, resulta problemática una reforma de dicho mundo. Lo sucedido aquí ilustra esa tesis, casi explícita en el texto.

Según hemos visto, el relato plantea una tensión entre la identificación de los personajes y su comportamiento concreto. Esa oposición viene de acordar un valor denotativo, a los nombres de los personajes: en la expectativa del lector, los personajes *son* su denominación, mejor dicho, deberían serlo, pero el comportamiento concreto de buena parte de ellos no corresponde a la identidad postulada por su nombre. Y ya sabemos que, en la dialéctica entre el ser y el parecer, el relato breve se decanta por el primer término: actuando es como los personajes demuestran su auténtica identidad.

## LA IMPLICACIÓN DEL NARRADOR

Acabamos de mencionar la importancia del narrador en cuanto selector de lo descrito y de lo narrado: él ha seleccionado los personajes que decide presentar y, sobre todo, los que decir mostrar en acción. Pero a esa primera observación conviene añadir otra. Anteriormente, también aludimos al recurso al alejamiento de los hechos en el tiempo mediante la remisión de la responsabilidad autorial al viejísimo *Flos sanctorum*, teórico testigo y primer narrador En esa misma línea se sitúa la siguiente observación: el empleo de un lenguaje entre familiar y convencionalmente arcaizante[14], acorde con la edad de dicho primer narrador, imitada o parodiada por el segundo (el lector no puede saber la verdad puesto que no tiene acceso a ese teórico primer narrador), pero también con el tono coloquial que quiere imprimir el segundo narrador a los intercambios verbales[15].

Ese tratamiento del lenguaje (además de relatar en primera persona) ya indica lo intenso de la presencia del narrador. Éste, lejos de contar los hechos de forma neutra y notarial, muestra interés por lo

---

[14] Schulman (1982: 121-122) y Smith (1992: 59-61) han insistido en el tono cervantino del lenguaje aquí empleado. La primera lo relaciona con *El Quijote* y el segundo más bien con *Rinconete y Cortadillo*. Por su parte, Beyrie (1980, II: 24) aprecia sobre todo la huella de Quevedo. Lo que nos interesa a nosotros es la conexión con el Siglo de Oro reconocida por los tres: ilustra de nuevo la presencia de esos geniales autores en el nuestro y, sobre todo, sitúa la lejanía temporal que el narrador imprime a su relación en una época precisa y coincidente con la referencia explicitada en el mismo texto, el *Flos sanctorum* (publicado en 1599).

[15] He aquí algunos ejemplos (además de las expresiones y términos ya citados anteriormente): "Y a la verdad", "trapitos que lavar","era cosa sabida que", "le mete a usted en estas danzas", "como a diez varas de distancia", "haya paz", "quita allá", "no ha de ser", "perdonen usías", etc.

narrado censurando el comportamiento de los protagonistas en dos fases sucesivas: primera, al enunciar sus discusiones, gestos y movimientos, nos presenta a unos personajes actuando de forma ingenua, primaria, frívola, en perfecta oposición con lo que sus nombres inicialmente sugerían (pero sin llegar a lo grotesco del "Manicomio político-social", por ejemplo). Después, al finalizar la narración, por un lado, mostrando su punto de vista sobre las causas del fracaso (perder el tiempo en debates estériles y en luchas internas); por otro, no dando el proceso por concluido: informa de nuevas maniobras para relanzar una vez más el proyecto (nueva resolución de juntarse otra vez, establecer un orden de palabra, etc.).

Así pues, el narrador, con discreción, ironía y cierta distancia aparente, se muestra realmente favorable a la continuidad de un proceso por ahora seriamente cuestionado.

## EL RELATO Y SU CIRCUNSTANCIA

*La conjuración de las palabras* es bastante más que un cuentecito amable, una fantasía ingenua o una broma literaria, lograda formalmente y llena de ingenio verbal[16]. Como señala Schulman[17], siguiendo a Berkowitz, el relato puede verse como una sátira del comportamiento (esterilidad, conservadurismo, trifulcas internas, etc.) de la Academia Española, responsable en parte del mal uso de la lengua castellana. Las alusiones del texto a los autores españoles lo llevan también al terreno de la crítica lingüístico-literaria presentando, hiperbólicamente, a los escritores como peligro para la lengua y cultura castellanas. Las letras españolas como objeto de atención van a reaparecer en relatos de estos mismos años como *Un tribunal literario*, *El artículo de fondo* y *La novela en el tranvía* (todos de 1871). Los tres son posteriores a su manifiesto de 1870, pero es evidente que Galdós ha venido madurando, desde mucho antes, su visión crítica de la literatura escrita en España. Baste recordar que esta perspectiva se encuentra presente ya en *Un viaje redondo* (1861), en sus otras composiciones escolares en Las Palmas y las

---

[16] "Curso humorístico de gramática general", lo llamó Sánchez Pérez (1889: 179) en su reseña a la colección de *Torquemada en la hoguera*.

[17] Schulman (1982: 126). Refiriéndose a las peripecias de la elección de Galdós a la Academia en 1889, Berkowitz (1948: 229) recuerda las críticas de Galdós a la institución en sus publicaciones anteriores. Según Schulman, entre ellas figurarían las contenidas en este relato.

críticas literarias y artísticas realizadas para el periódico *La Nación* desde 1865.

No obstante, la onda expansiva de *La conjuración* no se limita a esos únicos aspectos.

Tanto el universo ficcional elegido (las palabras como protagonistas) como el recurso a la distancia temporal[18] y a una responsabilidad autorial diferida son estrategias que permiten incidir, acaso con más vigor, en la realidad referencial en la que se enmarca el texto. Galdós, colaborador asiduo de un diario progresista, publica en ese mismo medio un relato de apariencia poco menos que inofensiva pero de hecho implicado con los afanes de reforma que se van a ver inmediatamente concretados la revolución de 1868: el periódico, el año, la temática, el tono, los recursos narrativos utilizados así lo confirman.

Estamos, posiblemente, ante uno de los textos más combativos del Galdós prerrevolucionario, consciente de la urgencia de no repetir los errores ya tematizados por él mismo en *La Fontana de Oro* y también particularmente lúcido, por el conocimiento que tiene de la realidad española, de la dificultad real de la empresa: por su estancia en madrid y su posición en la prensa, Galdós estaba al corriente e incluso fue testigo de las rivalidades continuas entre las fuerzas de oposición al poder isabelino y de los fracasos en que dichas rivalidades desembocaban sistemáticamente.

En un fase de la Historia como es la previa a "La Gloriosa", la esperanza y la confianza en las propias fuerzas es indispensable. En este contexto es como se entiende el papel asignado en el relato al sustantivo *Arte*: lo hemos visto capaz de contribuir, con cierta eficacia, al confort del sustantivo *Paz*, facilitándole superar el traspiés que había sufrido. La inserción de esta breve secuencia en el conjunto de la narración puede significar al menos dos cosas: primera, que no se considera a *Arte* como algo meramente gratuito y de pasatiempo sino que se le asigna una función concreta como un componente más del conjunto en el que se inserta; segunda que se confía en su capacidad para realizar su función. Esta combinación de optimismo y de lucidez nos parecen definir la significación histórica del presente relato.

---

[18] Galdós hace uso de tal recurso varias veces en su trayectoria de narrador: *Crónicas futuras*, *Dos de mayo de 1808*, *Celín*, *Rompecabezas* y, de forma aún más intensa, en *El pórtico de la gloria*. Esa intensidad no es casual: a la altura de los año noventa, las posibilidades de reforma del sistema de la Restauración parecían poco menos que definitivamente comprometidas. A este propósito es útil consultar las variantes entre la primera edición de *La conjuración* y la versión de 1889 (Peñate 1989a).