

**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 pluma en el viento o el viaje de la vida  
**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:** 23.02.2026

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

## ***LA PLUMA EN EL VIENTO O EL VIAJE DE LA VIDA***

### **EDICIÓN Y ARGUMENTO**

Corrigiendo algunas informaciones erróneas al respecto, que lo hacen aparecer por primera vez en *La Guirnalda* (1873), recordemos que el cuento, firmado en "Abril de 1872", ya había sido publicado, en una sola entrega, entre las páginas 7 y 12 del *Correo de España*<sup>1</sup>, el 20 de mayo de 1872, edición por la que nos guaremos a lo largo de nuestro estudio<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>El *Correo de España. Revista Quincenal*, revista creada el 13 de septiembre de 1870 por el abogado y político republicano Rafael María de Labra, sacó 49 números, fue decenal desde el número 35 (10.2.1872) y se mantuvo hasta el 30 de junio de 1872, en que anuncia su cese: "Las circunstancias hacen que, para el logro del pensamiento político que nos inspiraba, sea, cuando no estéril, poco eficaz ya la propaganda que puede realizar una revista. Sólo un diario, y de ciertas condiciones, está llamado a sustituir, con mayor éxito, nuestros modestos esfuerzos". El 12 de febrero de 1875 aparece un periódico con el mismo titular, suspendido el 19 de junio del mismo año, por decisión gubernativa.

Esta publicación, de tendencia liberal radical, dedicaba sus páginas a temas políticos, sociales, económicos y culturales con una gran solvencia intelectual. Motivo de especial interés era, según los objetivos proclamados en la primera página de cada número, la preocupación por las colonias: "sostener la reforma radical del régimen vigente en las colonias españolas". Quizás a este motivo no fuese ajeno el origen de Labra (nacido en La Habana en 1841) y su constante preocupación por el futuro del continente americano.

Algunos títulos pueden dar idea de la variedad de asuntos, de la tendencia y del nivel de la publicación: "España contemporánea. Sus hombres" (Gabriel Rodríguez, 13.10.1870), "Sentido político de las instituciones inglesas" (José Luis Giner, 28.3.1871), "Del estado económico y material de la América Latina" (Labra, 10.4.1872), "La democracia y la clase media" (P. Nougués, 28.9.1871), "El socialismo contemporáneo" (Gabriel Rodríguez, 10.2.1872). Francisco Giner es quizás uno de los que aportan las colaboraciones más destacadas, entre ellas la reseña de *La Fontana de Oro* (13.5.1871, luego retomada en sus *Estudios de Literatura y Arte*, 1876), "Poesía erudita y poesía vulgar" (28.1.1871), "La juventud y el movimiento social" (28.8.1871), "Sobre la poesía épica" (15.11.1871), "Soberanía política" (15.1.1872) y "¿Qué es lo cómico?" (30.5.1872).

En el suelo de un corral se encuentra una pequeña pluma, caída del cuello de una paloma como consecuencia de sus escarceos amorosos con "un D. Juan que hacía estragos en los tejados de aquellos contornos". Una ráfaga de viento la saca de aquel triste lugar, la eleva por los aires y le permite ver el panorama, el corral, la casa, la huerta, el valle, las montañas. Entusiasmada con el espectáculo, la pluma, recorre el mundo sin parar, llevada por el viento de un lugar a otro. Por fin, agotada, se reposa en un verde prado, bajo la sombra de unos grandes árboles, junto a un río de aguas transparentes. Se acerca una pastora con su rebaño: ante su extraordinaria hermosura, la pluma siente un amor tan intenso que piensa quedarse toda la vida

Galdós publica extractos de sus novelas y textos nuevos o aparecidos antes en otros periódicos: "Mi calle" (28 de noviembre de 1870), "Un baile en el faubourg" (13 de febrero de 1871), seis ejemplares de su "Galería de figuras de cera" (del 13 de febrero al 28 de julio de 1871), "La carrera de San Jerónimo en 1820" (el 28 de abril de 1871, presentada como primer capítulo de *La Fontana de Oro*), además de otros posibles artículos sin su firma. En el anuncio publicitario aparecido con los primeros números de 1872 Galdós figura entre los redactores junto con otros 24 nombres (Francisco Giner, Echegaray, Alcalá Galiano, Salmerón, Azcárate, Robert, etc.).<sup>2</sup>

- <sup>2</sup> En vida del autor salió varias veces: en 1873, publicado por *La Guirnalda. Periódico quincenal dedicado al bello sexo*, el 1 de marzo (número 149, págs. 25-27), el 16 del mismo mes (número 150, págs. 33-35) y el 1 de abril (número 151, págs. 41-43). *El Imparcial* lo publicó en su suplemento "Los Lunes del Imparcial" el 13 y el 20 de octubre, de 1879, suprimiendo la fecha de redacción. Galdós lo incluye, con diversas correcciones, en la colección de *Torquemada en la hoguera* de 1889 (págs. 171-204) y posteriores. También lo recogen las *Obras Completas* de Aguilar, así como la recopilación del Banco de Crédito Industrial (*Galdós periodista*, 1981: 122-125), la de Gullón (1991: 95-120), la de Izquierdo Dorta (1994: 227-247) y la de Smith (1996: 105-136).

La publicación en *El Imparcial* se realizó al menos parcialmente sin permiso del autor: después de la primera entrega, Ortega Munilla, director del periódico, escribe a Galdós el 16 de octubre y le informa que: "he empezado a publicar como habrá usted visto *La pluma en el tiempo*, que la gente cree original. Es una deliciosa alegoría que ha de producir gran emoción a cuantos la lean. ¡Perdón por haberla insertado sin su permiso! Usted es mi maestro —¡mal que le pese!— y está obligado a prestarme su apoyo a fin de que el pabellón de la novela no se deshonre" (Nuez y Schraibman 1967: 188). Suponemos que Galdós no se opuso a la publicación: la segunda y última entrega apareció cuatro días después. La carta de Ortega Munilla es "magistral" en muchos aspectos: estrategia del hecho consumado, hacer pasar su edición por la original (para lo cual elimina la fecha de composición), elogio interesado al autor, seguridad del éxito de público, mezcla de géneros (defender la novela con un cuento), responsabilidad del maestro con su escuela, actividad militante del "discípulo": toda una lección de estrategia editorial.

gozando de la belleza de la joven. Se posa en el hombro de la muchacha quien, al descubrir aquel objeto insignificante y de origen quizás sospechoso, lo estruja entre los dedos y lo arroja lejos de sí antes de desaparecer con su rebaño<sup>3</sup>.

Triste y desengañada, viendo que "el amor no produce más que fatigas y dolores", pide al viento que la lleve a otros lugares, hasta dar con un palacio en el que se introducen y asisten a un espléndido banquete de cien comensales repartidos por igual entre ambos sexos, con manjares espléndidos y música encantadora. El perfume de las comidas, el aroma de los vinos, la belleza de las mujeres, la armonía de la música: todo contribuye al desengaño de la pluma sobre el amor como ideal de vida. Son los placeres los que dan la felicidad. Escarmientada de su experiencia anterior, decide quedarse allí para siempre. Al banquete sucede el silencio, a los manjares los desechos, a los aromas los malos olores. Medio adormecida, la pluma siente que la empujan entre los restos de la comida: alguien está barriendo y la tira a un corral mucho más inmundo que el primero. Comprende su nuevo error: el placer sólo conlleva degradaciones, dolores y miseria.

De nuevo llevada por el viento, en busca de algo que cuadre a su genio, presencia una espléndida batalla entre dos poderosos ejércitos:

<sup>3</sup> La circunstancia de que el vocablo *pluma* sea de género femenino y se enamore de una joven ha podido suscitar la inquietud de la crítica, calificando el hecho de "lapsus estético importante" (Smith 1992: 76-77). No obstante, es más exigente aceptar la humanización de una pluma que su posible homosexualidad. Por otro lado, género femenino no es igual que sexo femenino: quede por tanto, la moralidad a salvo, si fuera necesario hacerla intervenir en este punto. Claro es que Galdós aumenta la ambigüedad en su versión de 1889, acentuando algunos rasgos levemente eróticos o añadiendo otros nuevos. Ejemplo de lo primero es el momento en que la pluma sueña despierta con un contacto más estrecho con la bella pastora:

- [Versión de 1872] ¿Qué mayor ambición puedo tener que la de dejarme rodar por su cuello hasta parar... qué sé yo dónde, o la de esconderme entre su ropa y su carne para estarme allí *per saecula saeculorum*?

- [Versión de 1889] ¿Qué mayor ambición puedo tener que dejarme resbalar por su cuello hasta escurrirme... qué sé yo dónde, o esconderme entre su ropa y su carne para estarme allí haciéndole cosquillas *per saecula saeculorum*?

Ejemplo de lo segundo es la inclusión de una alusión, en la versión de 1889, al comportamiento del viento una vez que el ataúd se ha cerrado sobre la pluma, alusión que podría sugerir el enamoramiento del vientecillo fiel:

- [Versión de 1872] Éste [el ataúd] se cerró y la pluma quedó dentro.

- [Versión de 1889] Éste se cerró, y el vientecillo, que empezaba a dar revoloteos para sacarla con maña, no pudo conseguirlo, y la pluma quedó dentro.

brillo de armas, ardor de combatientes, furor y osadía del rey victorioso. La gloria de la guerra, ésa es la felicidad: por fin la pluma ha encontrado lo que buscaba. Pero, con la llegada de la noche, se hacen insopportables los gritos de los heridos y el dolor de los familiares buscando a posibles supervivientes (recordemos una escena semejante en *Dos de mayo de 1808*). Además, el rey es asesinado por sus propios generales a fin de repartirse reino y botín. La gloria tampoco es la solución.

Decidida a cambiar de vida y segura de no equivocarse más, la pluma penetra en una catedral quedando subyugada por su construcción, la solemnidad del culto y el recogimiento de los asistentes: "Aquí en este santo y bello asilo estaré toda mi vida: ahora sí estoy segurísima de no arrepentirme nunca". Acaba el culto, se hace el silencio y llega la oscuridad. Empezando a aburrirse de tanto reconocimiento, la pluma sale a dar una vuelta.

Una vez fuera, lo piensa mejor y decide no regresar sino más bien consagrarse a conocer a Dios por el estudio de sus obras y de sus leyes: "¡Saber! Ése es el objeto de nuestra vida: en saber consiste la felicidad. La fe es estimable pero la ciencia, ¡cuánto más estimable no es la ciencia!". Recorre el mundo examinando la naturaleza: climas, geología, distancias. Después de una actividad frenética, el resultado es... el espanto ante lo que aún no sabe: cada vez más enigmas y nuevos misterios. Decide olvidarlo todo, aniquilarse, buscar la paz. En ese camino, percibe un entierro. La pluma aprovecha para introducirse en el ataúd de la muerta (una niña de diez años): "Éste se cerró y la pluma quedó dentro".

#### COMPOSICIÓN

El texto se compone de cinco capítulos llamados *Cantos* precedidos de una amplia *Introducción* de extensión equivalente a un canto, en la cual se inicia el vuelo de la pluma. Respetaremos esa distribución analizando cada parte en sí misma y las posibles invariantes comunes al conjunto. Por lo tanto, las dimensiones de espacio y tiempo serán presentadas a través de su funcionamiento en cada capítulo, puesto que los diferentes cantos se basan, si no totalmente, al menos en buena medida, en el tratamiento de estas dos dimensiones textuales.

### "Introducción"

Destacan aquí cuatro rasgos de primordial importancia, que constituyen el armazón estructural en el cual se asentará la continuación del relato. En primer lugar, el punto de partida: se trata de un ser forzosamente pequeño y frágil dado su origen, el delicado cuello de una paloma. Su nacimiento tampoco es muy glorioso: una "caída" (quizás con la doble acepción, física y moral) como resultado de los complacientes amores de su "madre". Su situación es delicada: yace entre los residuos y las gallinas de un anónimo corral. Las posibilidades de salir son remotas por la altura de las paredes, además "herizadas de vidrios rotos" y por la carencia de medios propios para elevarse del suelo. Este punto, ya notable en sí mismo, cobrará mucho mayor relieve puesto en relación con el último de los que vamos a mencionar.

En segundo lugar, la humanización del personaje, realizada en varias etapas: en el primer párrafo del texto se utilizan figuras retóricas de referencia humana para acercar a la protagonista y su medio a este ámbito: la prosopopeya de la "femenil condescendencia" aplicada a la paloma y la metáfora de "un D. Juan" local referida al palomo cortejador. En el segundo, el narrador describe el lugar desde la perspectiva de la "pequeña y ligerísima pluma", a partir lo que ella puede observar, dándole el sentido de la vista y la capacidad de percepción: "Desde donde estaba la pluma no se veía otra cosa [...] más que las copas de unos castaños plantados fuera de la tapia". La animación del personaje se produce enseguida con la mayor naturalidad: "La pluma (¿por qué no hemos de darle vida?), la pluma yacía, como dijimos, en compañía de varios objetos bastante innobles, propios del lugar y constantemente expuesta a ser hollada por la bárbara planta de los gansos, de los pollos y aun de otros animalejos menos limpios y decentes". Observemos, además de la evidencia del paréntesis, la distancia algo desdenosa que se pretende marcar en relación con los otros ocupantes, introduciendo connotaciones de diferencia moral ("bárbara planta", "menos decentes"), lo cual significa que no solamente se da vida a la protagonista sino que se le dota de cualidades humanas. En el párrafo siguiente, admitida la humanidad de la pluma, damos por hecho que posee sentimientos ("No hay para qué decir que la pluma no podía estar más aburrida") y lenguaje capaz de expresarlos: "No sé cómo resisto esta vida fastidiosa. Más valdría cien veces morir".

En tercer lugar, la puesta en acción de la protagonista: después de humanizada y resaltado su disgusto por estar en semejante lugar, la pluma recibe la inesperada ayuda del viento que, con una serie de ráfagas, la levanta del suelo, la saca del corral y la eleva por encima de valles y montañas, todo ante el entusiasmo y la maravilla de la protagonista: "Su asombro y alborozo no tenían límites; y si por un momento la sorpresa la mantuvo en aquella altura, divagando con aturdimiento, sin apartarse mucho de su situación primera, después, serenada un poco y sintiendo en su pecho (?) el fuego del entusiasmo, se lanzó dejándose arrastrar en el inmenso espacio, por el geniecillo en cuyos brazos iba". Importa destacar aquí la aparición de ese segundo personaje, el viento, *geniecillo* para el narrador, *amiguito*, *amigo*, *vientecillo* para la pluma. Al contrario de ésta, surge sin ninguna introducción por parte del narrador, como un elemento natural en ese mundo (lo cual es una forma de decirnos que estamos plenamente inmersos en él y que la acción puede comenzar), y actuando como conductor obediente a las órdenes de la viajera, función que mantendrá a lo largo de todo el relato: "y en su lenguaje ignoto decía al viento: «Bájame un poco, amigo, que me mareo en estas alturas» o «levántame por favor, amiguito, que voy a caer en este lodazal»".

Finalmente, la caracterización interna de la protagonista que, aunque cobrará mayor amplitud en la continuación, ya se manifiesta aquí en dos puntos esenciales: por una parte, lo que podíamos llamar la vanidad del personaje. A pesar de lo modesto de su situación inicial, la protagonista es descrita y presentada desde los primeros compases de la acción como sintiéndose superior al medio en que se halla (tal vez por su origen "familiar": un ser capacitado para las alturas... aunque se encontrase en el suelo de un corral). Después de descrito éste, la pluma dice para sí misma: "No sé cómo resisto esta vida fastidiosa. Más valdría cien veces morir". En cuanto empieza a volar, desprecia por pequeño lo que antes le *parecía* grande y considera algo terrible volver a su situación anterior: "Tremenda cosa sería caer otra vez en el corral", aunque haya salido de allí de casualidad y sólo gracias a la intervención del viento<sup>4</sup>. Tenemos, por otra parte,

---

<sup>4</sup> Otra posible expresión de esa vanidad sería el regodeo en su propio cuerpo al secar sus miembros con los rayos del sol, lo que da lugar a una de las más líricas descripciones del relato, bastante rico en ellas (al describir cada nuevo escenario del recorrido):

La pluma en el colmo de su regocijo, no halló medio mejor de expresarlo que dando vueltas sobre su eje, para que se orearan bien sus miembros hú-

su formidable emotividad, que constituirá otra de las notas básicas de su carácter. Mientras el geniecillo amigo la eleva, tiembla de "entusiasmo y admiración" y cuando se halla entre los animales y la basura del corral su abatimiento le hace pensar en soluciones radicales: "Más valdría cien veces morir". La extrema amplitud de su escala emotiva aparece representada en la introducción mediante la verticalidad espacial (arriba y abajo, volar por lo alto y rozar la tierra) pero ese fácil recurso, una vez que se ha sugerido la presencia de dicha escala emotiva, no se convertirá en algo mecánico sino mucho más matizado en la continuación del texto. Será la protagonista el que pida, en cada caso, subir por los aires o bajar a tierra; y lo relevante para su experiencia sucederá en el descenso: el relato no se centrará en el viaje por las alturas sino en los cinco aterrizajes a que dará lugar.

### "Canto Primero"

Apoya lo que acabamos de decir el hecho de que el primer canto se inicie precisamente con la demanda de la protagonista de bajar a tierra, demanda que sirve para revelar el primero de sus desengaños: "Por un instante pensé que la felicidad consistía en andar de aquí para allí, viendo cosas distintas cada minuto y recibiendo impresiones diferentes. Ya me voy convenciendo de que es mejor estarse una quietecita en un paraje, que no sea tan feo como el corral, viviendo sin sobresalto ni peligro". Y esa alternancia entre ilusión y desengaño va a marcar todo su comportamiento hasta el final del relato (hemos de examinar si el texto nos ofrece o no alguna posibilidad de explicación interna a esas alternativas).

Como mostrará la continuación, el personaje actúa en busca de la felicidad y piensa encontrarla en un espacio concreto, que le atrae por su apariencia exterior en su primer contacto visual: se trata de escenarios que la pluma considerará adaptados, al menos en un primer momento, a sus anhelos de felicidad. En este caso, el escenario parece corresponder al conocido tópico del *locus amoenus*, tradicional desde la poesía latina (Petronio, Teócrito, Tiberio, Virgilio): árboles, prado, fuente o río, flores, pájaros, como escenario de

---

medos y ateridos: se bañó en el sol y se esponjó ahuecando con cierta vanidad los flecos diminutos de que se componía su cuerpo. El sol, penetrando por entre los mil intersticios de aquel encaje prodigioso, determinaba reflejos infinitos y nuestra viajera se vio vestida de hilos de cristal más tenues que los que tienden las arañas de rama en rama, y se vio cubierta de diamantes, esmeraldas y rubíes que variaban a cada movimiento y tan menudos que los granos de arena parecían montañas a su lado.

encuentros amorosos<sup>5</sup>, tópico prolongado a lo largo de la época medieval por autores y textos como Isidoro de Sevilla, Berceo, Santillana<sup>6</sup> o *Razón de amor* y reactualizado durante el Renacimiento por la poesía italianizante de la escuela garciliasta y, sobre todo, por la novela pastoril de Montemayor, Gil Polo, Cervantes o Lope de Vega. Tras el tópico se diseña la idealización de una cierta forma de vida bajo la vestidura del plácido ensueño campestre, tornado hacia la intimidad amorosa, huyendo del mundo activo y evadiéndose ingenuamente de la realidad<sup>7</sup>.

El texto critica el citado recurso en tres tiempos. Primero, retomándolo de la manera más visible con la actualización de todos los elementos característicos antes mencionados<sup>8</sup> e introduciendo en escena la figura de la pastora de ejemplar hermosura, entretenida en la confección de una corona de flores. Segundo, haciendo que el personaje vaya aún más allá, declarando solemnemente el proyecto de instalarse en ese escenario (que él toma como espacio real) con

<sup>5</sup> Curtius (1986, I: 301-326) y Gally (1996).

<sup>6</sup> En el *Sueño* de Santillana se encuentra, además, la transformación del *locus amoenus* inicial en lugar de desolación como consecuencia de la actividad amorosa, según sucede también aquí, aunque con la diferencia, decisiva, de que en *La pluma* el desastre no se deba a la consumación del amor sino a su imposibilidad.

<sup>7</sup> Curtius (1986, I: 317) señala que ya Horacio critica en su *Arte poética* el empleo del procedimiento por el retoricismo en que ha caído.

<sup>8</sup> Merece la pena citar el fragmento por la capacidad del autor para resumir los ingredientes escenográficos del *locus amoenus* al mismo tiempo que los amplía (insectos inoportunos) y exagera (superlativos, prosopopeyas, regulación horaria de los cánticos):

Acercáronse y vieron efectivamente que a la sombra de aquellos árboles había el sitio más apacible y delicioso que podría ambicionar una pluma para pasar sus días. Un césped finísimo cubría el suelo; el río cercano corría con mansa corriente, ni tan rápida que arrastrara y revolviera la tierra de las verdes márgenes, ni tan pausada que se enturbiaran sus aguas: fácil era contar todas las piedrecillas del fondo, mas no la muchedumbre de peces que divagaban en desordenados ejércitos por su transparente cristal. Las ramas de los árboles, cerniendo la viva luz del sol, mantenían en templada penumbra el pequeño prado; y de allí habían huido todos los insectos importunos y sucios, así como todas las aves impertinentes y locas. Los pocos seres que allí estaban de paso o con residencia fija, era lo más culto y distinguido de la creación: insectos cubiertos de oro y condecorados con las más admirables pedrerías, aves sentimentales y discretas que cantaban sus amores en cortesano estilo y sólo a ciertas horas de la mañana o de la tarde. Era el mediodía y todas callaban en lo alto de las ramas, entreteniendo el espíritu en sutiles meditaciones.

carácter definitivo: "—Aquí me he de estar toda la vida — exclamaba la pluma en su ignoto idioma. —Esto sí que es vivir. Nunca me cansaré de mirarla aunque viva mil años. ¡Qué bien he hecho en establecerme aquí... y qué gran cosa es el amor!". Tercero, con el desmantelamiento del tópico desde su misma base: ese escenario resulta ineficaz puesto que el ideal de vida subyacente en él es irrealizable, en este caso porque no se puede concretizar el proyecto amoroso. No se es reconocido por el otro como objeto de amor o, peor aún, no se es reconocido simplemente como existente (la pastora se deshace de "aquel objeto blanco" estrujándolo en sus manos sin ocuparse más de él), inexistencia cara al otro que va a volverse sistemática repitiéndose en todos los cantos siguientes.

El desengaño se opera mediante lo que llamaremos un "percance revelador" (ser estrujado y tirado al suelo) que confronta al personaje con el reverso del decorado, provocando, aquí y en los cantos siguientes, su huida de tal escenario: "Quiero correr otra vez, pues ahora comprendo que la felicidad no existe en lo que yo creía. ¡Buena tonta he sido! El amor no produce más que fatigas y dolores. No quiero más amor, que harto conozco ya lo que trae consigo". El objetivo del personaje será buscar algo más acorde con él mismo, con "este genio mío", expresión que repetirá en las experiencias posteriores y que nos revelará un rasgo central de su carácter.

Tenemos así una serie de parámetros que serán comunes con los pasos siguientes: partir de un desengaño anterior; viaje, con el soporte del personaje coadyuvante, en busca de una felicidad adaptada al propio carácter; percepción de un escenario externamente atractivo (aquí, el prado); proyecto inmediato de establecerse en él con un ideal de vida (el amor, en este caso); percance revelador; desengaño como consecuencia; huida en busca de otra alternativa; discurso, ante un receptor-receptáculo, que no tiene finalidad comunicativa sino otras dos funciones muy diferentes: que el otro reciba un monólogo que más bien parece un discurso justificativo de errores y proyectos, y que ejecute la orden de cambiar de escenario.

En cambio, en este canto hay un doble desengaño, al contrario de los siguientes (articulados en torno a uno en cada caso): el de vivir viajando continuamente y su opuesto, al menos parcialmente, el amor contemplativo y fijo en un solo lugar. Se puede considerar un simple error de composición pero también cabe pensar en la posible intención del autor en insistir, desde el principio, en la volubilidad de la protagonista y en su incapacidad para corregirse, efecto al final poco menos que insopportable para el lector. Más precisamente: al mostrar al personaje dejando el viaje impresionista por la contem-

plación amorosa, el texto nos presenta, desde sus comienzos, un rasgo que ha de estructurar su comportamiento: el paso continuo de un ideal a otro de signo casi opuesto, balanceándose siempre entre entusiasmo intenso y decepción profunda.

Anotemos por fin, el encadenamiento formal con el canto siguiente a través de la percepción, al concluir el canto primero, de un nuevo lugar, considerado en seguida como el escenario del futuro nuevo ideal (el palacio, en este caso). Este enlace con el nuevo escenario al final del canto precedente se repetirá siempre en la continuación, no sólo como fácil recurso de enlace sino también como forma de mostrar la inconstancia del personaje pasando de un ideal a otro con vertiginosa facilidad.

### **"Canto segundo"**

Así pues, el paso siguiente llevará al personaje a identificarse con un ideal de vida de signo muy distinto del anterior: del amor contemplativo e intimista ante un ser casi divinizado se pasa al ideal de felicidad mediante el goce de los placeres y la exaltación explosiva de los sentidos. Si antes el escenario descrito era un prado tranquilo y retirado, aquí entramos en un palacio en medio de la ciudad. Si antes la vista era el sentido que capitalizaba lo esencial de la actividad, ahora la vista sirve, como siempre, para atraer al esplendor exterior del nuevo escenario pero, una vez instalado en él, al personaje le llegan también armonías provenientes de otros sentidos: "Las carcajadas, las voces y la música impresionando el oído; el perfume de las flores y el olor aperitivo de las comidas y licores hiriendo el olfato; la viveza de las miradas, la variedad de colores, afectando la vista, producían en aquel recinto una fascinación voluptuosa que habría puesto a prueba la fortaleza de un fraile cartujo". Y en las líneas siguientes, si bien se hablará de la belleza de las comensales, se insistirá en los vapores de la comida, en los perfumes de los vinos y en su efecto sobre el personaje mareándole hasta hacerle perder la conciencia.

Ante tal panorama, la adhesión de la protagonista es tan fulgurante, entusiasta y total como su renegación del ideal anterior:

No hay duda de que la vida es el placer y buenos tontos serán los que se anden por ahí discurriendo insulsamente por montes y valles. ¡Y yo fui tan imbécil que vi la felicidad en el amor ridículo y contemplativo que me inspiró aquella pastora! ¡Con qué facilidad nos equivocamos!... Pero, ¡qué diablos! Ya he conocido mi error, y tengo la seguridad de no equi-

vocarme más. Es que ya voy teniendo mucha experiencia y de aquí en adelante ya sé lo que tengo que hacer. Gracias a Dios que encontré lo definitivo: aquí, aquí toda la vida.

Esta cita nos permite advertir una novedad en relación con el canto anterior: la seguridad de no incurrir en nuevos errores, basada en la experiencia adquirida. A partir de aquí, esta seguridad se repetirá con cada nuevo ideal hasta el final del relato, y esto dos veces por canto (a la hora de entregarse al nuevo ideal y al desengañarse de él), de tal manera que, nada más aparecer en el texto, despertará en el lector la sospecha de ser una nueva ilusión condenada al desengaño. Así sucede sistemáticamente hasta llegar a la desilusión total de la protagonista y a su encierro definitivo en el ataúd.

El desengaño en este caso combina la modalidad que vimos en el canto anterior con otra nueva. El personaje no tiene entidad de tal para los demás y es literalmente tratado como basura, estrujado y tirado al suelo en el capítulo precedente, barrido entre los restos de comida en éste. Pero aquí no se trata sólo del trato que recibe sino de su percepción de la otra cara de la realidad: el banquete arrastra a la borrachera, a los golpes, a la violencia, a los desechos tan inevitables como repugnantes (flores pisoteadas, pedazos de cristal, cortezas de pan, restos de pescado, fresas espachurradas, etc.): "Que no me digan a mí que el placer lleva consigo otra cosa que degradaciones, bajezas, dolores y miserias", dirá la protagonista una vez desengañada. Esta segunda modalidad de percance revelador es la que se va a mantener en los capítulos posteriores.

Los elementos citados permiten ver que este canto retoma rasgos del anterior y anuncia otros de los siguientes, sirviendo de transición entre ellos. Por lo tanto, vamos comprobando que existe una serie de invariantes en los diversos cantos (recordemos el enlace, citado más arriba, con el capítulo siguiente al concluir el anterior), enriquecida con las variaciones que comentamos y con ingredientes evolutivos como el que acabamos de mencionar. Aprovechamos para indicar que esta estructura impide considerar intercambiable el lugar de los distintos cantos<sup>9</sup>, puesto que hay variaciones y evolución de uno a otro, sin olvidar que la orientación del ideal adoptado en un

---

<sup>9</sup> Es la opinión de Oliver (1971: 236-237), que privilegia el valor simbólico del texto tal vez en detrimento de su aspecto estructural. Para nosotros, la trama de "sucesividad" que el relato presenta no es gratuita o intercambiable sino interdependiente en cada una de sus partes.

canto concreto depende de la del anterior, puesto que ésta aparece siempre como una reacción frente a aquélla.

Lo dicho en estos dos primeros cantos y en el resumen que los precede pone de relieve el interés de la dimensión espacial y la conveniencia de detenernos en ella. Cada espacio está asociado con un proyecto de felicidad: el prado, con el amor; el palacio, con los placeres de los sentidos; el campo de batalla, con la gloria y el poder; la catedral, con el misticismo religioso; el conjunto de la tierra, con el saber; el ataúd, con la paz definitiva. Se percibe, por consiguiente la enorme importancia estructural del espacio para el conjunto del relato, por lo cual no extraña que la descripción de cada nuevo espacio ocupe estratégicamente el comienzo del canto respectivo para destacar mejor su atractivo, justificar el interés del personaje y hacer verosímil que lo imagine como escenario de su nuevo proyecto (aquí, la belleza del palacio y el esplendoroso festival de los sentidos que viene a ser el orgiástico banquete). Ese escenario tiene siempre dos caras, la más visible, que funciona como atractivo señuelo para el personaje y la oculta, que sólo se revela a través del inevitable percance.

No obstante, se ha de observar que, por así decirlo, "el problema está en la pluma": ninguno de esos espacios pretende atraerla, por la sencilla razón de que no existe para ellos como ser digno de atención; no es más que objeto diminuto, despreciable (para la pastora) o imperceptible para los demás seres que pueblan ese espacio. No parece que estemos en un medio que oprima o conmine a nuestra protagonista a actuar de un modo negativo para ella, en contra de sus intereses: es la pluma la que elige el escenario de su acción. Las razones del desengaño repetido habrá que buscarlas esencialmente en el personaje más que en el espacio donde actúa.

### **"Canto tercero"**

Como dijimos antes, el nuevo ideal ha de ser de tipo muy distinto del precedente. En este caso, se pasa de los "livianos placeres" a la gloria entusiasta, producto de las exigencias y el esfuerzo: éste es el panorama que se le presenta a la protagonista alborozada ante el espectáculo sublime del campo de batalla, el brillo de las armas y el frenesí de la victoria, provocando de inmediato el fervor del personaje y su propósito de acompañar para siempre al triunfador.

El percance revelador viene dado por el trauma de la contemplación, involuntaria para el personaje pero inevitable en la guerra, de las consecuencias de la victoria tanto para los derrotados (los

heridos, los muertos, las familias destrozadas) como para los vencedores (las rivalidades internas: aquí, el rey victorioso asesinado por sus generales). Así pues, por vez primera y según sucederá en la continuación, el desengaño no vendrá con una agresión sufrida directamente por el personaje sino al comprobar la existencia de la otra cara de la gloria: todos acaban siendo derrotados, tanto quienes la conquistan como los que fracasan. La protagonista resume así su desengaño comentando a su fiel servidor: "¡Maldita sea la gloria y los crueles que la inventaron! Parece mentira que me haya dejado alucinar por tan falsa idea. Ya ves que de la gloria no se saca cosa alguna, si no es la desesperación, el odio, la envidia y todas las bajas pasiones".

Si en el capítulo anterior llamamos la atención sobre la dimensión espacial, a la altura de este tercer canto conviene destacar algo que ya empieza a volverse reiterativo en el plano temporal: el texto reúne en muy pocas líneas un proceso que, en principio, debería ser largo y complicado, el desengaño del ideal anterior, la manifestación de la seguridad de no equivocarse más después de la experiencia adquirida, el vuelo por los aires en busca de nuevos lugares, la percepción a lo lejos de un escenario posible y la aproximación (llegada o penetración) en dicho escenario. En este canto el procedimiento resulta aún más llamativo porque todo se encuentra recogido en un sólo párrafo y porque, en este caso se introduce otro ingrediente más, la indicación por el personaje del tipo de ideal que busca: inmediatamente a continuación de la cita anterior, añade: "Cúanto más vale una dulce modestia y una apacible oscuridad donde el alma pueda entregarse a desarrollar sus naturales facultades". Y enseguida su mirada es atraída por la torre de una catedral, a la que decide dirigirse.

Así pues, la copresencia de los elementos señalados y el añadido de uno nuevo concentran, en este último párrafo del canto tercero, una celeridad de acontecimientos que, si puede pasar desapercibida en los cantos anteriores, ya es más difícil que suceda lo mismo en éste. El resultado es estimular en el lector la sensación de rapidez vertiginosa e injustificada en los cambios de actitud del personaje y sugerir su incapacidad para corregirse a pesar de tantas experiencias, tan seguidas y tan semejantes en desarrollo y desenlace.

Paralelamente a este tiempo discursivo especialmente destacado, está presente en el relato otra dimensión diacrónica, la de la historia de los acontecimientos sobre la que aún no hemos hablado y que posee un alcance simbólico considerable. El canto primero parece vinculado a un ambiente renacentista, con el gusto de la época por la novela bucólica y la poesía italianizante. El segundo, con su palacio

de mármol, los convidados tendidos sobre cojines, adornadas ellas con flores y túnicas casi transparentes, las ánforas como recipientes del vino, etc., se diría situado en la Roma clásica. El tercero, a través del empleo que allí se hace de armaduras y escudos, las tiendas de campaña, el asesinato del tirano, etc., podría situarse en la época medieval. El cuarto, con su vieja catedral gótica, el rezar del rosario, el uso de misales, etc. puede convenir a los siglos XVII o XVIII (o incluso al XIX, dada la continuidad del ritual católico). El último canto, con la preocupación científica allí descrita, puede muy bien corresponder al siglo XIX, fértil en viajes de reconocimiento científico y en invenciones de todo género.

Sobre la posible significación de este punto hablaremos en su momento. Por ahora observemos únicamente su repercusión estructural: se trata de idas y vueltas en el tiempo, haciendo incursión en etapas muy distintas de la Historia occidental y abarcando el conjunto de la era cristiana. Así pues, el relato posee una amplitud diacrónica más que considerable en un texto de tan pocas páginas. Esa amplitud conlleva una rapidez temporal realmente espectacular, saltando la acción sin pausa y sin apenas transición textual hacia adelante o hacia atrás, superando etapas históricas que pueden hallarse a diez siglos de distancia. Pues bien, cabe decir que los saberes propios de esas edades no producen mayor efecto en el personaje, si no es el de la acumulación y la fatiga de tan intenso movimiento, teniendo por toda resolución final la de cesar el viaje.

### "Canto cuarto"

"Aborrezco el mundo: no pienso más que en Dios, principal atractivo de la inteligencia. Aquí, en este santo y bello asilo estaré toda mi vida; ahora sí estoy segurísima de no arrepentirme nunca. Aquí siempre, siempre. Dulce es sobre todas las dulzuras pensar en Dios, adorarle, contemplarle": tales son, con cadencia de salmo bíblico, los propósitos de la protagonista como reacción a sus experiencias anteriores, reacción bajo los efectos de la ceremonia religiosa a la que acaba de asistir: solemne cántico del *Gloria*, nubes y perfume de incienso, murmullo de rezos y oraciones, todo en el marco esplendoroso del templo anegado en el oro de los altares. En este caso se podría decir que estamos ante una solución de naturaleza diferente de las anteriores, ya que no se busca otra vida distinta en el mundo (secular, se entiende) sino que se rechaza todo de la vida en ese mundo para entregarse al de la espiritualidad religiosa.

No obstante, la diferencia no es total: con la devoción mística estamos de nuevo ante una opción de contemplación, como la vimos en el canto primero; allí, de la belleza humana; aquí, de la divina o tomada como tal (los rituales, la oración, la paz del lugar). En el segundo había optado por la acción (saborear con fruición los placeres). En el tercero, por un compromiso entre ambos: contemplar la acción de los poderosos desde ellos mismos (instalada en el casco del victorioso rey). Y si aquí volvemos a la contemplación (desde la corona de espinas del Cristo muerto), en el último canto se renueva el contacto con la acción, aún más desenfrenada, antes de entregarse a la quietud absoluta de la tumba. Por consiguiente, asistimos a un vaivén, si no sistemático, al menos bastante pronunciado entre opciones de tendencia opuesta, lo que incide, una vez más, en la caracterización del personaje como inestable, inconstante, incapaz de hallar un equilibrio, desbordado por las impresiones y sensaciones más externas.

En este canto se altera levemente la estructura que hemos observado en los anteriores ya que el percance revelador no da lugar a la habitual explosión de descontento y ruptura intempestiva con el espacio y con el proyecto de vida en él adoptado. Ese percance es el insoportable aburrimiento que invade al personaje cuando la brillantez de los oficios ha dejado lugar al silencio total y a la oscuridad nocturna del templo, provocando el deseo, expresado tímidamente, justo al final del canto, de salir "un ratito, nada más que un ratito", del recinto sagrado (sin que lleguen a dejar el lugar y, menos aún, a divisar el siguiente, al contrario de los cantos anteriores). Esta forma relativamente<sup>10</sup> suave y temperada de concluir el canto y de abandonar el escenario, alterando el esquema anterior, se puede interpretar como un intento de variación estructural para evitar la monotonía del esquema repetido pero también se puede comprender por razones socioculturales evidentes: al margen de las propias creencias, del talante moderado del autor y de los resentimientos susceptibles de ocasionar: ir más lejos en las alusiones críticas al estamento eclesial acaso se vería como una embestida demasiado explícita y, por lo mismo, carecería de real impacto. En cualquier caso, lo metodológicamente relevante aquí es la conveniencia de salir del propio texto

---

<sup>10</sup> Relativamente, ya que no del todo: el personaje deja escapar dos pullas que expresan bien lo que siente, una al final de este canto: "Después que aquellos señores dejaron de cantar, esto parece una caverna solitaria"; otra, al comienzo del canto siguiente: "¡Cuánto más bonito no es esto [el paisaje nocturno exterior] que elantro sombrío de la catedral!".

y de contemplar circunstancias extraliterarias para comprender la alteración de su estructura, inconsecuente en apariencia: como demuestra la historia literaria, la lógica del contexto puede acabar superando al texto mismo.

### "Canto quinto"

Nos permitimos citar los propósitos de la protagonista en el inicio del último canto, al salir de la catedral y contemplar el cielo estrellado:

¡Oh, gracias a Dios que veo otra vez las estrellas, el cielo la luna!... ¡Qué hermoso es todo esto! Paréceme que hacía años que no había visto tan admirable espectáculo. Alarguemos nuestro paseo. También se admira a Dios contemplando sus obras. ¡Bella y sublime es la naturaleza! ¡Cuánto más bonito no es esto que el antro sombrío de la catedral! Compara aquella lámpara [la que iluminaba apenas el altar] con estas luminarias de la noche que tenemos encima de nuestras cabezas... Sigamos un poco más allá, que aún tenemos tiempo de volver y, si no volviéramos, ya encontraríamos otra catedral donde meternos. ¡Cómo se aprende viviendo! ¿Sabes lo que se me ha ocurrido? La religión es cosa admirable, pero consagrarse enteramente a ella, sin pensar en nada más, me parece que no conviene. Ya voy teniendo experiencia y veo las cosas con una claridad... Para alabar a Dios creo que en vez de estarse metida siempre en la iglesia reza que te reza, debe ocuparse el pensamiento en conocer y apreciar sus obras y sus leyes. Yo, si quieras que te hable con entera franqueza, no tengo muchas ganas de volver a la catedral: además, ya hemos perdido el camino y no sabremos encontrarle... ¿No te parece que debemos lanzarnos por ese espacio a averiguar todas las cosas? Siento una curiosidad por saberlo todo... ¡Saber! Ese es el objeto de nuestra vida: en saber consiste la felicidad. La fe es estimable pero la ciencia, ¡cuánto más estimable no es la ciencia! Por consiguiente, amigo, ya he variado de idea, y ésta será la última vez.

Este fragmento muestra, con detallismo casi radiográfico, la celeridad con que se transforman los sentimientos del personaje y su capacidad para justificarlos: deseo de salir, contemplación de la naturaleza, prolongación del paseo, comparación del exterior con el interior, dudas sobre la religiosidad contemplativa, importancia de la vida activa, superioridad del conocimiento sobre la fe. Esa celeridad temporal resulta aún más llamativa si tenemos en cuenta lo rotundo del proyecto anterior y el hecho de que tal proyecto se ha realizado apenas unas horas antes (parecen haber llegado a la catedral durante

los oficios de la tarde y pasar allí al menos parte de la noche). Pero lo es menos si consideramos que éste es el comportamiento habitual de la protagonista: cada ideal le ha durado entre unos minutos (en el prado) y unas horas (banquete, batalla, catedral) y el remplazamiento por el siguiente siempre se ha producido rápidamente durante el vuelo. Lo auténticamente llamativo es, más bien, su incapacidad de convertir el repetido desengaño en instrumento para evitar un nuevo error (y todavía nos falta el último): el recurso, otra vez repetido, a su experiencia ("Ya voy teniendo experiencia y veo las cosas con una claridad...") es más aparente que real e incluso parece actuar como justificación de lo que será un nuevo desengaño más que como medio para evitarlo.

El nuevo proyecto, centrado en el conocimiento de las ciencias "duras", las ciencias físicas (geografía, astronomía, geología, ciencias de la naturaleza) le lleva a recorrer el conjunto del planeta y a acumular, a gran velocidad, una incommensurable masa de saberes: "todo lo conoció y supo", exageración corregida conseguida por el personaje: "Nunca llego al fin: a medida que voy aprendiendo se me presentan nuevos enigmas y misterios". En efecto, éste será el balance final, motivo del último desengaño: "¿De qué me vale tanta ciencia, si al fin después de tanto trabajo más me espanta lo que no sé que me satisface lo que sé? ¡Ay!, querido amigo, *sólo sé que no sé nada*". Este nuevo ideal de felicidad se distingue de los anteriores en dos aspectos: primero, al contrario de los otros, lleva en sí mismo su autodestrucción (*conocer* viene a convertirse en *ignorar* cada vez más<sup>11</sup>). Por lo tanto, se convierte en el más imposible de los ideales.

Si el personaje sitúa ese ideal por encima de los demás como así lo ha hecho, no le quedan demasiadas salidas: sólo renunciar a la noción misma del ideal de felicidad. En este apartado el personaje sí ha aprendido algo, que su ideal no existe en esta vida: "Ni el amor<sup>12</sup>, ni el placer, ni la gloria, ni la religión, ni la ciencia me satisfacen: el

<sup>11</sup> Adviértase la dimensión temporal de la cita socrática: después de todo su recorrido, el personaje, en cierto modo regresa al conocer ya adquirido en el siglo V antes de Cristo: regresión diacrónica que refuerza la vanidad del trabajo realizado, puesto que el resultado ya estaba planteado en la reflexión del filósofo ("ni siquiera" científico) griego. Nótese también que esta incursión en el pasado no está aislada en el texto sino que forma serie con las de los cantos anteriores (Renacimiento, Roma clásica, Edad Media, siglos XVII-XVIII) y con la del último canto, relacionable con siglo XIX y su extraordinario desarrollo científico.

<sup>12</sup> El personaje olvida su primer ideal: volar continuamente. El último será la paz del ataúd: siete alternativas en total al fin del recorrido.

lugar de paz y contento eterno con que yo soñaba para pasar la vida no se encuentra en ninguna parte". El segundo punto es la consecuencia derivada de su "saber": siendo coherente consigo mismo, la solución más lógica para el personaje no es buscar otro ideal en la vida sino la paz fuera de ella, la aniquilación total. Es lo que hará dejándose caer en el ataúd, justo antes de que lo cierren: de este modo parece clausurarse la posibilidad de cualquier otro desengaño.

#### SOBRE LOS ACTANTES

Dentro de su volubilidad, la protagonista del relato mantiene dos constantes fundamentales y de signo opuesto: la primera, tantas veces mencionada, es la persistencia en buscar la realización de un ideal de felicidad. La segunda, la incapacidad de aprender de su propia experiencia (a pesar de pretender lo contrario, como se ve en la cita anterior), repitiendo sistemáticamente los mismos errores: dejarse seducir por la brillantez del espectáculo exterior<sup>13</sup>, confundir esa brillantez con la realidad (sin percibir la otra cara de aquélla), pasar inmediatamente a otras alternativas desdeñando cualquier posibilidad de análisis del desengaño sufrido y, finalmente, considerar siempre que la realidad ha de adaptarse al propio personaje (a su "genio", a su carácter) y no lo contrario. Es lo que nuestra protagonista transparenta con las fórmulas, repetidas machaconamente: "lugares impropios a este genio mío", "encontrar pronto lo que cuadra a mi genio", "esto es lo que cuadra a mi genio", fórmulas que traslucen la incapacidad del personaje para admitir la realidad, puesto que rechaza lo que tiene de triste, negativo u horrible, buscando al instante otros espacios supuestamente más apacibles y adaptados a sus pretensiones (jamás sueña con modificar, contribuir, construir algo; la solución siempre será la misma: abandonar el lugar donde nada hay que recibir). Esa reacción comporta un movimiento de huida acobardada, tal vez tan intenso como el de la búsqueda idealista de nuevos horizontes, de tal manera que es muy difícil saber qué pesa más en la balanza, la huida o la búsqueda.

---

<sup>13</sup> Incluso en el caso menos propio para ello, el de la religión, nuestro personaje se dejar seducir por las sensaciones que le llegan a través de varios sentidos: la *vista* de la ceremonia, el *oído* de la música de órgano el *olfato* del incienso, el *tacto* de la corona de espinas del Cristo crucificado (siendo pluma y dado el lugar, satisfacer el gusto le era algo más problemático...).

Como será habitual en el espacio narrativo galdosiano, el principio de realidad acabará imponiendo su ley a tales pretensiones, emanadas de un personaje caracterizado por otro rasgo fundamental, vinculado con lo que acabamos de decir: la inconsciencia de su propia condición. Nuestra protagonista parece ciega ante su propia naturaleza y se toma por un ser superior, naturalmente destinado a metas excelsas, que se revelan siempre equivocadas. A pesar de sus primeras experiencias a manos de la bella pastora y entre la basura del banquete, ignora su modesta condición, su práctica inexistencia para los demás. A este propósito, la ironía del autor traza una breve pincelada magistral cuando hace que, en el canto cuarto, el personaje exprese de esta manera su propósito de entregarse a la contemplación mística (las cursivas son nuestras): "Dulce es sobre todas las dulzuras pensar en Dios, adorarle, contemplarle, confundirse ante su presencia como granos de polvo o *frágiles plumas que somos las criaturas*". El personaje designa como metáfora lo que él es en realidad. Otra cosa muy distinta será que, en el plano de la interpretación del texto, podamos ver en la pluma una representación del ser humano, pero aquí es el personaje el que intercambia el orden de la creación, tomando por metáfora lo que es su esencia y viceversa. Estamos, por lo tanto, ante una manifestación (casi diríamos, en forma de lapsus) muy reveladora de la incapacidad del personaje para comprender la contradicción existente entre sus pretensiones y su mínima capacidad para asumir su identidad y su relación con el mundo.

En esa relación ocupa un lugar privilegiado el otro personaje del relato, el viento. Es el adyuvante sin el cual la protagonista no podría actuar ya que se habría quedado en el punto de partida, "el corral triste feo y solitario": sin él no habría acción ni relato. Es de una total eficacia: nunca falla en el transporte de la protagonista en el momento que ésta lo requiere y hacia donde lo deseé. Soporta incluso algún que otro reproche cuando a la pluma le parece el viaje muy lento: "Date prisa y lleguemos pronto, amiguito; ¡qué pesado te has vuelto!" (final del canto tercero). Si la protagonista le habla a él o ante él 16 veces a lo largo del relato, lo hace siempre para expresar sus sentimientos o para darle órdenes: siempre el discurso parte de un solo origen y en una misma dirección. El receptor, sin que en el relato haya algo que lo justifique, no es considerado digno del intercambio comunicativo; lo cual, por un lado incide en lo dicho antes sobre la desmesuradamente alta percepción que la protagonista tiene de sí misma y, por otro lado, le priva de un intercambio susceptible de mejorar su percepción de sí y de la realidad.

Precisamente en coherencia con su alta autopercepción se halla el lenguaje de este personaje: si retomamos las citas traídas hasta aquí, lo veremos casi siempre distante, acartonado, plagado de interrogaciones y exclamaciones retóricas, al límite de lo cursi y estereotipado<sup>14</sup>; permitiéndose rara vez expresiones coloquiales (lo que no extraña, dado que no hay coloquio) que, además, no siempre suenan como auténticas y sentidas<sup>15</sup>. Ese lenguaje, distante casi siempre, retórico con frecuencia y vacío más de una vez, encierra una sustancial potencia descriptiva: bastaría para caracterizar al personaje en su incapacidad de ser auténtico, de profundizar en su realidad, de comunicar con su entorno, y es suficiente para justificar el final que tendrá.

#### ACCIÓN, DESCRIPCIÓN, DISCURSO

En un primer tiempo, se diría que el relato está dividido formalmente en tres modalidades expositivas básicas, descripción, acción y discurso directo, dando a todas un grado de presencia considerable. En efecto, existe una acción de ritmo bastante vivo mediante los continuos cambios de escenario, pero lo que impulsa tales cambios es el movimiento del personaje, marcado por un continuo vaivén de acercamiento y alejamiento al mismo tiempo físico y espiritual (emocional generalmente, menos tal vez en el último canto, donde podemos admitir que la reflexión de orden intelectual reviste un relieve mayor que en los cantos anteriores y tal vez también mayor que la reacción emotiva). Nuestra protagonista se entrega a fondo, entusiasmada, en un determinado proyecto y, desengañada un poco más tarde, huye de él con el mismo ímpetu. La

<sup>14</sup> Algunos ejemplos entre los muchos posibles: "Esto me vuelve loca y de veras que estoy loca de amor" (canto primero), "¡Qué placer y qué embriaguez y qué mareo tan delicioso! ¡Cosa sublime es esto y cuán desgraciados los que no lo conocen!" (canto segundo), "vamos, esto me enajena" (canto tercero), "¿no ves cómo el sol perfila con rayos de oro los miles de santos puestos en las puntas de las agujas que rematan el edificio por todas partes?" (canto tercero), "te lo diré con franqueza" (canto cuarto), "¡Ay!, yo estoy desfallecida, exánime" (canto quinto).

<sup>15</sup> Algunos de los escasos ejemplos posibles: "pero qué diablos, ya he conocido mi error", ¡Ay!, vientecillo de mis pecados, levántame y sácame de aquí por Dios y todos los santos" (ambos del canto segundo), "¡Maldita sea la gloria y los crueles que la inventaron!" (canto tercero), "me aburro a más no poder" (canto cuarto), "reza que te reza", "¡qué diantre!" (ambos del canto quinto).

narración avanza así, al ritmo de los impulsos de atracción y de rechazo que mueven al personaje.

Ya hemos indicado la fuerte presencia de discurso directo, no de diálogo, puesto que al otro jamás le es dado responder, ni de auténtico soliloquio, ya que el discurso es realizado en dirección hacia el otro o, como mínimo, en su presencia. La pluma acapara el discurso no sólo porque no parece admitir que el compañero viento le responda sino porque tampoco la vemos nunca atenta al discurso de los demás personajes: a la protagonista no le importan las palabras sino las voces (risas, gritos de guerra, cánticos).

Las descripciones de cada nuevo escenario, las de mayor relieve estructural, aparecen estratégicamente situadas, por lo general al comienzo de cada capítulo, combinándose con las dos modalidades textuales anteriores. Sin embargo, lo significativo es que esas descripciones están en buena medida hechas a partir de los personajes y más particularmente de la protagonista. Baste señalar los verbos introductorios de los fragmentos descriptivos: "Extender la vista por todo el valle" (Introducción); "Acercáronse y vieron", "vio que se acercaba" (primer canto); "se veían los manjares", "sintió que las voces se alejaban" (segundo canto); "vio los primeros encuentros", "creyó sentir los lamentos" (tercer canto); "El espectáculo que se ofreció a las miradas" (cuarto canto); "Fijaron la vista en tierra" (quinto canto)<sup>16</sup>. Aun siendo formalmente el narrador quien describe un determinado espacio o unos acontecimientos, se concentra esencialmente en lo que percibe el personaje, en lo que llama la atención de sus sentidos; y ni que decir tiene que con más motivo se centra en el interior del personaje cuando describe sus sentimientos o impresiones... sin olvidar que la misma protagonista llega a describir con su discurso propio no sólo su interior sino, con pinceladas tan breves como recargadas, lo que más destaca para ella en el escenario exterior. He aquí un ejemplo: "¿no oyes cómo repican las campanas? ¿No ves cómo el sol perfila con rayos de oro los miles de santos puestos en las puntas y agujas que rematan el edificio por todas partes?" (final del tercer canto).

En resumen, en los tres apartados, acción, descripción y discurso directo, tenemos una nota común: la protagonista como centro absorbente, capitalizador de las tres dimensiones textuales, dimensiones claves de la ficción literaria en general y de ésta en particular. Se diría que el narrador se pliega a las exigencias de su personaje (es

<sup>16</sup> Nos hemos limitado a los verbos de percepción visual, los más frecuentes; pero lo mismo cabría indicar de los referentes a los otros sentidos.

curioso observar que nunca lo critica directamente; al contrario, parece tener de él una visión amable y comprensiva, quizás como estrategia para mejor hacer pasar su visión irónica del mismo).

Lo dicho no debe hacernos pensar que estamos ante un personaje plano, previsible, que repite mecánicamente la misma acción. Al contrario, la intriga del relato nace de la imprevisibilidad de su protagonista y se mantiene con ella: el lector no sabe qué nuevo paso va a dar (si efectivamente lo da), qué constituirá el nuevo objeto de su interés, cómo se corregirá, si lo ha de conseguir, hasta dónde va a llegar, cuáles pueden ser las alternativas cuando ya parece haberlo probado todo. El final, hasta que llegamos a él, estaba abierto a múltiples variantes: volver al lugar de origen, encontrar el ideal que por fin le permita autorrealizarse, desaparecer aplastada por algún elemento de ese mundo, etc. El desenlace adoptado, abrupto, espectacular, inesperado por lo discreto, no deja de cumplir con el tradicional elemento de sorpresa del cuento literario. Pero observemos que se basa en el carácter, imprevisible e inconstante, del personaje: a pesar de su fragilidad, es él quien lleva el peso del relato... Es comprensible que resulte superior a sus fuerzas. En cualquier caso, vemos hasta qué punto la pluma es el centro de gravedad de la historia; prácticamente nos la encontramos desde cualquier ángulo que lo abordemos. En consonancia con esta realidad textual, hemos optado por constituirla también en el centro del análisis de esta narración.

#### LA PRESENCIA DEL NARRADOR

La primera actividad del narrador será la de lograr que el lector entre en un universo donde la protagonista ha de ser un objeto hasta tal punto revestido de caracteres humanos que olvidemos su condición original. Ya hemos descrito cómo iba procediendo sabiamente por etapas hasta hacernos natural la humanización de la pluma (figuras retóricas, perspectiva interna, animación, dotación de sentimientos).

Puesto que acabamos de mencionar el lenguaje de la protagonista, destaquemos lo que a nuestro juicio constituye uno de los rasgos preponderantes en el narrador de este relato, su comportamiento lingüístico. El narrador, omnisciente (por lo que puede comprender "la ignota lengua de las plumas"), utiliza un estilo bastante sobrio y mesurado cuando describe un lugar, una escena, un personaje o un comportamiento, sin excluir la posibilidad de juicios personales o la

inclusión de una nota humorística o irónica para animar una descripción que, en caso contrario, tal vez pecaría de demasiado gris<sup>17</sup>. Cuando se sitúa dentro de la perspectiva del personaje, se muestra capaz de alterar su registro (precisamente es esta alteración la que nos ayuda a identificar ese cambio de perspectiva) y expresarse como lo haría el personaje, de tal modo que puede dudarse si quien habla es el narrador o el personaje<sup>18</sup>. Un breve ejemplo del canto primero muestra el procedimiento: "[...] la pluma yacía, como dijimos, en compañía de varios objetos bastante innobles, propios del lugar, y constantemente expuesta a ser hollada por la bárbara planta de los gansos, de los pollos y aun de otros animales menos limpios y decentes que tenían habitación en algún lodazal cercano". Expresándonos con brevedad, diremos que, si verbos y sustantivos pueden corresponder al narrador, toda la adjetivación, marcadamente valorativa y desdeñosa, corresponde a la visión que el personaje tiene de su ocasional compañía. En cambio, a lo largo de todo el relato, la protagonista utiliza precisamente los registros opuestos: valoraciones continuas que ahogan la descripción, ausencia de ironía y de humor en sus apreciaciones, incapacidad total para situarse en la piel del otro y, por supuesto, para imitar su lenguaje, ya que no da ni siquiera opción a que ese otro (el viento) tome la palabra ni a que sepamos si sería capaz de hacerlo.

Así pues, existe una neta diferencia de lenguajes entre ambos actores del mundo ficcional<sup>19</sup> y esa diferencia se convierte en un componente estructural de gran eficacia narrativa: permite poner de relieve, con meridiana claridad, la enorme distancia de comportamiento existente entre el narrador y la protagonista y, como conse-

<sup>17</sup> En el mismo comienzo del texto se nos ofrece uno de los mejores ejemplos:

Sobre la apelmazada tierra de un corral, entre un cascarón de huevo y una hoja de rábano, cerca del medio plato donde bebían los pollos y como a dos pulgadas del jaramago que se había nacido en aquel sitio sin pedir permiso a nadie, yacía una pequeña y ligerísima pluma, caída al parecer del cuello de cierta paloma vecina que diez minutos antes se había dejado acariciar, ¡oh femenil condescendencia!, por un D. Juan que hacía estragos en los tejaditos de aquellos contornos.

<sup>18</sup> Quizás esté aquí la explicación de ese cambio de tono que tanto molestaba a Schulman (1982: 87), para quien el tono cambia con frecuencia de lo burlón a lo serio, como si el autor no supiera decidir qué camino tomar.

<sup>19</sup> No siempre ha sido contemplada tal diferencia: "The language of the story, for example, is uniform with no distinction made between that of the narrator and the feather" (Oliver 1971: 236).

cuencia, hace resaltar más y mejor los rasgos característicos de este último.

El narrador, por otra parte, no se limita a contar la historia, a conectar unas partes con otras o a mantener el contacto con el narratario. Ya hemos indicado cómo aborda y supera la delicada función de hacer "creíble" la humanización de la pluma, procediendo delicadamente por etapas. Ya hemos aludido también a su cuidado en evitar pullas directas al personaje. Añadamos que incluso parece estar en consonancia con él describiendo el mundo exterior desde su perspectiva. Pero aún va más allá, haciendo como que pretende atraer hacia el personaje la comprensión del lector, no sólo adentrándonos en su interior para transmitirnos sus sentimientos sino mediante múltiples cuñas enunciativas, susceptibles de despertar en nosotros simpatía además de comprensión: "No hay para qué decir que la pluma no podía estar más aburrida", "el alma de nuestra buena y querida pluma", "[estaba] sin más consuelo", "otras muchas cosas igualmente tristes dijo" (ejemplos todos de la Introducción, del inicio del texto, momento capital en que se crea en el lector la imagen del personaje).

Ahora bien, esa consonancia es esencialmente formal. El narrador está casi obligado a ella para hacernos creíble el personaje, para que lo tomemos mínimamente en serio; pero no se para aquí: esa consonancia formal ha de permitir al lector hacerse una mejor idea de cómo es el personaje, de sus pretensiones, de lo criticable de su comportamiento. Uno de los méritos del relato estriba en este punto: la posición del narrador que, bajo una consonancia formal con la protagonista logra que el lector llegue a una profunda disonancia con ella. Si el punto de vista sobre el exterior y sobre sí mismo está acaparado por el personaje (no hay otros que lo cuestionen y el narrador *parece* plegarse a él), ese punto de vista, superficial, cambiante, contradictorio, describe eficazmente al propio personaje y permite que el lector lo cuestione como o mejor que lo hubieran hecho los personajes del espacio ficcional. Y es esto lo que pretende el autor; al menos tal nos parece ser la intención del texto.

Para terminar este apartado, tratemos de situar la frase que cierra el texto y que aparece, en las primeras versiones del mismo hasta la de 1889, precedida de toda una línea de puntos suspensivos: "¿Acabarán con esto tus viajes, oh alma humana?"<sup>20</sup>. Si considera-

---

<sup>20</sup> En la edición del texto en 1889 se suprime los puntos suspensivos y se cambia *viajes* por *paseos*. Los cambios no nos parecen acertados. En cuanto al primero, el salto discursivo es tan enorme que, de mantener (opción más que

mos esa frase como formando parte del universo ficcional, es evidente que rompe con el nivel narrativo mantenido hasta el fin situándose en otro plano, el de la interpretación de lo narrado, clasificándolo implícitamente como narración simbólica y dando una clave de la misma: pluma = alma humana. Pero dos elementos pueden hacer ver la cosas de otra manera: su peculiar situación al final, precedida de esa línea de puntos suspensivos y su relación con el subtítulo del relato: "o el viaje de la vida". Podemos partir de este último: vemos que también en él se nos impone la misma clave interpretativa. Genette<sup>21</sup>, al estudiar la paratextualidad de la obra literaria ha llamado la atención sobre títulos, intitulados de capítulos, epígrafes, prefacios, etc., es decir, todo rasgo textual unido físicamente a la narración, subcategoría designada por él como *peritexto* para distinguirla del *epitexto* (los rasgos paratextuales no unidos físicamente al texto: notas críticas, entrevistas, coloquios, referencias a la historia literaria, etc.).

Por consiguiente, ese subtítulo ("o el viaje por la vida") no se encuadraría en el texto propiamente sino que pertenecería, en rigor, al peritexto, lo mismo que la palabra que lo acompaña, "Poem..." y su aclaración a pie de página<sup>22</sup>, lo mismo que la denominación de *Canto para cada capítulo*, lo mismo que la frase final en cuestión: mediante la línea de puntos suspensivos está separada gráficamente de la narración y, más que relacionarse con ésta, lo hace con el subtítulo: de acuerdo con su naturaleza peritextual, ambos, subtítulo y frase final, no pertenecen al narrador ni a cualquier otra instancia del universo ficcional. Se sitúan en un nivel de exterioridad respecto al relato, el de su interpretación simbólica y, además, coinciden en el mismo tipo de clave interpretativa: la pluma representa al alma humana y el vuelo representa su vida, la cual se describe metafóricamente como viaje. Serían producto de la intervención directa del autor en cuanto tal sobre su texto proponiendo/imponiendo, en serio, en broma o ambas cosas a la vez, una (y una sola) interpretación del texto.

---

discutible) la última frase, resulta muy pertinente esa barrera de puntos suspensivos para aminorar el posible efecto de incongruencia de la frase final. En cuanto al segundo, los desplazamientos del personaje a lo largo del relato tienen mucho más de peregrinación que de simples paseos, con toda la carga de gratuitad que este término deja entender.

<sup>21</sup> Genette (1987).

<sup>22</sup> Recordemos que el título completo es: *La pluma en el viento o el viaje de la vida. Poem... (I)*. La nota a pie de página dice: "Perdona, ¡oh lector! Iba a cometer la irreverencia de llamar a esto *poema*".

Se podría considerar como un error esa intervención "fuera de lugar", del autor por el empobrecimiento interpretativo que supondría. No obstante, también aquí hay ciertos elementos para tomar en cuenta: cabe considerar el subtítulo explicativo como una parodia de la auténtica plaga de subtítulos que presiden la literatura de la época, precisamente con esa pretensión de explicar, interpretar o dar importancia a la obra que sigue, incurriendo a veces en "aclaraciones" tan peregrinas como en *El caballero en plaza, o sea, El emigrado y la francesa* (1833), de... Basilio Sebastián Castellanos de Losada. Recordemos a dos de los autores más conocidos de la época, que utilizan la misma y repetida conjunción, Ayguals de Izco (*Maria o la hija de un jornalero* de 1846; *El Palacio de los crímenes o el Pueblo y sus opresores*, de 1855; *La justicia divina o el hijo del deshonor*, de 1859) y el inevitable Fernández y González (*Amparo o las memorias de un loco*, de 1858; *Luisa o el ángel de redención. Cuento*, de 1860; *Mantos, capas y sombreros o el motín de Esquicalche. Novela histórica*, de 1871).

Los últimos títulos citados inciden también en otro tópico frecuente, la aclaración, habitualmente innecesaria, del género al que pertenece el texto, incluso si su forma material o el lugar y modo de edición son ya bastante explícitos. Galdós, con su *Poem... (1)* y su nota a pie de página alude también a esa práctica. No pretende con ello vincular el texto al poema en prosa (sería erróneo sostener que esta narración se distingue por la sonoridad, el ritmo, la transposición musical típica del poema en prosa) o a la poesía<sup>23</sup>, a pesar del tono lírico de algunos fragmentos, un lirismo, por otra parte, no siempre de buena fe, ya que suele parodiar el lenguaje retórico del personaje, según ya indicamos. Más bien se ha de tratar de una ironía del autor material (y no de una instancia del mundo ficcional: estamos en el paratexto) en torno a la manía clasificatoria exemplificada arriba en los dos últimos ejemplos.

La ironía de tan breve secuencia es bastante refinada: parte de un subtítulo (innecesario) de tono lírico. Como impulsado por ese subtítulo, el autor va a dar al texto una clasificación errónea: *Poema. "Al comprender" su equivocación, deja incompleto el término clasificatorio* (en lugar de borrarlo), lo cual oscurece más que clarifica. Por consiguiente, "debe" aclarar que la pretensión de poner tal término ha sido un error y disculparse por ello. Para colmo, la ironía

---

<sup>23</sup> En sus estudios, ya clásicos, sobre el cuento, Baquero Goyanes (1949: 140-151; 1988: 133-139) ha insistido en la relación entre cuento y poesía, con el solvente apoyo del prólogo de la Pardo Bazán a sus *Cuentos de amor* (1908).

no acaba aquí sino que continúa en la parte peritextual de la obra, designando a cada capítulo con el término de *Canto*: todo forma parte del mismo dispositivo (lo cual no impide dar otras significaciones superpuestas a ésta, según luego veremos)<sup>24</sup>.

#### IMPLICACIONES SIMBÓLICAS DEL TEXTO

Los principales ingredientes diegéticos del texto, *viaje, pluma, viento, vuelo*, tienen una fuerte carga simbólica de la que debemos ocuparnos al abordar la significación del relato. Trataremos cada uno atendiendo a su posible relación con la historia o la trama del cuento.

La noción de viaje se asocia tradicionalmente a la peregrinación de la vida humana<sup>25</sup>, pero cabe distinguir dos vertientes. La primera percibe el viaje como instrumento de guía, de progreso interior, de clarificación, de búsqueda de un centro espiritual, de iluminación del más allá (a esta tradición no es ajena la continuidad secular de peregrinaciones como la de Jerusalén, Santiago, La Meca, etc.). Las *Confesiones* (397-401) de San Agustín representan uno de los primeros escritos cristianos donde se desarrolla la noción de itinerario espiritual del pecador. El viaje, duro y costoso, no se realiza en el lujo sino en la sobriedad, en el despojo de todo aquello que pueda obstaculizar la iluminación del espíritu.

La otra vertiente basa el interés del viaje en llegar a un objeto o lugar alejado que encarna la felicidad: libro (felicidad como conocimiento), tesoro, montaña, isla inmortal, tierra prometida, paraíso, etc., que simbolizan la concretización de ese centro primordial. La primera concibe el viaje como finalidad en sí, no finalidad última sino instrumental, puesto que permite encontrarse a sí mismo: el auténtico viaje se realiza dentro del propio individuo. La segunda se focaliza en torno a ese objeto o lugar que encarna en sí mismo el ideal anhelado. El camino pasa a un segundo término.

Además de contener las dos variantes citadas, el viaje encierra una notable ambigüedad entre dos polos (que no necesariamente han de ser antitéticos): si puede revelar la búsqueda de algo, también puede simbolizar, de manera más o menos explícita, la huida de sí mismo,

---

<sup>24</sup> Este juego irónico puede explicar también por qué el subtítulo aparece, curiosamente, con caracteres mucho mayores y ocupando mucho más espacio gráfico que el título: se trata de llamar la atención sobre él para justificar la "necesidad" de clasificación y lo que sigue.

<sup>25</sup> Chevalier y Gheerbrant (1982: 1027-1029).

el rechazo a ver la propia imagen tal cual es, una huida que puede llevar al sinsentido criticado por Diderot: "El hombre que pasara su vida viajando, se parecería al que se ocupara, de la mañana a la noche, bajando del granero al sótano y subiendo del sótano al grane-ro"<sup>26</sup>.

En relación con nuestro personaje, destaca, en primer lugar, la exterioridad del objetivo: no se trata de un viaje interior sino de un desplazamiento para acceder a un lugar o a una actividad sinónimos de una felicidad que debe convenir y adaptarse al personaje<sup>27</sup>. En segundo lugar, el recambio, sin interrupción, de objetivos: si en el simbolismo del viaje normalmente encontramos una dirección bastante clara y decidida (al menos dentro de las posibilidades del personaje), asistimos en este caso a un continuo hacer y deshacer sinónimo de la desorientación y de la inmadurez de la protagonista y de sus objetivos (amor, placeres, gloria, etc.), al margen del muy general de obtener la felicidad. En tercer lugar, la facilidad y comodidad con las que llega al objetivo siguiente: ninguna dificultad, acceso rápido al escenario del nuevo ideal, inmersión directa en el mismo. Esa facilidad, sistemáticamente repetida y tan opuesta al rigor del viaje simbólico, indica ante todo, la volubilidad y ceguera del personaje, que se deja seducir por las primeras apariencias y las confunde con el ideal. Finalmente, y retomando el primer punto citado, la exterioridad del objetivo, llama la atención que el personaje resuelva la situación mudándose de lugar: nunca se plantea la posibilidad de cuestionarse mínimamente y de viajar, de verdad, dentro de sí mismo.

La pertenencia de la pluma a la piel, al propio cuerpo del ave dotada de potencia aérea, liberada de la pesadez terrestre, hace que su función simbólica se centre en la noción de verticalidad, de ascensión celeste<sup>28</sup>. Esta noción se halla ramificada en tres orientaciones principales: la clarividencia e incluso la adivinación, la fertilidad como crecimiento hacia arriba, sinónimo de abundancia (producto de otra verticalidad, la de la lluvia venida del cielo) y la noción de poder. La fuerza ascensional de la pluma facilita que la oración convenga a los dioses y que éstos otorguen clarividencia y abundancia. Aplica-

<sup>26</sup> Citado en Littré. *Dictionnaire de la langue française*, IV, (1982: 6768. Voz Voyage).

<sup>27</sup> Es también, por consiguiente, un viaje de signo muy distinto del de *Un viaje redondo*, el primer relato galdosiano que hemos estudiado: allí se trataba de un desplazamiento para intervenir en favor de otro, del demandante. Aquí el centro de atención es la protagonista y el demandante, el propio yo.

<sup>28</sup> Chevalier y Gheerbrant (1982: 767-768).

dos a un sujeto humano, los dos elementos se pueden incluso unificar en uno solo, con mayor énfasis en el primero o en el segundo, según el que mantenga la sustantivación (clarividencia fértil/fertilidad clarividente). El poder emana de la altura en la que está situado su beneficiario: la corona de plumas de los reyes evoca la corona de los rayos del Dios-Sol, poseedor y dispensador incuestionable de poder.

Nuestra pluma tiene la capacidad ascensional del símbolo; inicialmente se encuentra armada para optar a las diferentes potencialidades que de esa capacidad se desprenden. Por este motivo, resulta digno de atención el que ninguna de las tres llegue a concretarse: si de algo carece nuestro personaje es de clarividencia sobre su propia situación y la actitud más conveniente para mejorarla. La extraordinaria fertilidad de opciones que le facilita su naturaleza se resuelve en una clamorosa esterilidad de resultados concretos. El poder de que disfruta sobre el medio se limita al de gobernar a su amigo el viento, pero el relato muestra cómo esa potencialidad es hasta tal punto malgastada que su resultado más preciso es convertirla en medio de la propia aniquilación (ordenando la pluma que el viento la lleve al ataúd y la deje caer en su interior). La relación del símbolo con el personaje narrativo ayuda a poner de relieve el desmesurado derroche de sus potencialidades y lo trágico del resultado al que da lugar.

Por su parte, el viento encierra una gama simbólica bastante superior a la de las dos entidades anteriores (el viaje y la pluma), pero retendremos sólo las más útiles para nuestro propósito. Señalemos, tras mencionar su evidente función de soporte según la tradición islámica, la cualidad que es más constante en este símbolo: la de soplo, aliento, fuerza, energía física y espiritual de origen celeste (sin llegar a deidad: sólo es manifestación de la divinidad), intermediaria entre cielo y tierra. Tanto la tradición hindú como la bíblica como la druida concuerdan en este punto. Citemos igualmente su carácter cambiante, es decir, su inconstancia, su inestabilidad, su misma vanidad.

También en este apartado es útil la relación con nuestro texto al poner de relieve algo que de otra manera se nos podría escapar: está clara y no merece mayor comentario su función de soporte mecánico trasladando a la pluma hasta el final. Pero sí importa destacar su función, decisiva como fuente de energía espiritual: dirigiéndose a él, teniéndole como receptor es como la pluma reflexiona, se entusiasma, se queja, decide hablando, recarga sus baterías con la energía de su propio discurso para seguir adelante en su empeño. A pesar de su mudez, ese receptor, por el hecho de serlo, favorece eficazmente la revitalización efectiva del personaje. Finalmente

y aunque el texto no incide demasiado en este punto, podríamos decir que la vanidad y la inconstancia del viento en cuanto símbolo han impregnado a la protagonista del texto: ésta ha tomado de aquél lo más negativo de sus rasgos. La comodidad que supone tenerlo a su servicio se ha convertido en una facilidad para evitar afrontar las consecuencias de los propios actos.

Aunque *pluma*, *viaje* y *viento* podrían incluir en cierto sentido el *vuelo*, aislamos esta noción porque nos parece que tiene suficiente entidad narrativa en nuestro texto. El vuelo supone el deseo de sublimación, de búsqueda de armonía, de superación de conflictos. Puede funcionar como sustituto de la acción delicada que se debería realizar para dominar una situación comprometida: no sabiendo o no pudiendo hacerle frente, el sujeto desea que el vuelo (real o soñado) la supere distanciándose de ella. Pero el vuelo acaba en caída, desenlace que significa el fracaso de querer escapar a la realidad vivida. La noción positiva del vuelo, la ascensión intelectual o moral, se queda, en definitiva, más en el plano de lo imaginario que de lo real. La voluntad de afirmarse en el cielo pretende, ilusoriamente, compensar la incapacidad de hacerlo en la tierra, la cual acaba imponiendo la ley de su gravedad. Vemos, pues, cómo reaparece la tensión textual ya mencionada en textos anteriores (desde la temprana composición sobre "El Sol"): el contraste o contrapunto entre elevación/evasión y realidad/implicación, con la tesis de lo ilusorio de la pretensión de escapar al segundo polo de la relación en beneficio del primero.

En el texto estos datos se manifiestan con una puntualidad sobresaliente: ese deseo de superación de conflictos viene a ser la búsqueda ideal de la felicidad; la pluma, ante cada situación comprometida, opta por evadirse levantando el vuelo en lugar de afrontarla; su ilusión por afirmarse en la ciencia, recorriendo el mundo, se resuelve en la caída, final y definitiva; con una protagonista como la nuestra, es evidente que Ícaro no puede andar lejos: el contacto con el sol del conocimiento acabó desintegrando "los flecos diminutos de que se componía su cuerpo" (Introducción) revelándole el inmenso vacío de su ignorancia: "*sólo sé que no sé nada*" (Canto quinto). Diríamos que el aporte más significativo del vuelo como símbolo es su énfasis en la caída, en el fin inevitable de una situación ilusoria, artificial, en la afirmación resuelta del principio de realidad.

Antes de pasar al último apartado, hagamos una breve alusión a la posible percepción del texto como basado en la circularidad (visión emparentada con la de un determinismo ontológico que impediría cualquier forma de evolución). Es muy fácil vincular este relato con narraciones que, en principio, resaltan esa circularidad: pensemos,

por ejemplo, en el conocido cuento "infantil" *El picapedrero que quiso ser sol*, relacionable argumentalmente con nuestro relato (el picapedrero convertido en viento, las demandas al mago, la modificación de deseos). Se opera, efectivamente, un regreso al origen (el picapedrero retorna a su profesión) pero incluso en este cuento la circularidad no es total, ya que el personaje vuelve con una nueva experiencia y con la lección aprendida (lección que encierra el mensaje didáctico del cuento). Pues bien, en el relato galdosiano la circularidad es aún menos evidente: la historia acaba dramáticamente con el entierro definitivo de la protagonista<sup>29</sup>. La suma de las experiencias desaprovechadas provoca un salto cualitativo que se vuelve definitivo e irreversible. En relación con el cuento citado, el relato de Galdós se orienta hacia dos opciones: primera, no mostrar el aprendizaje sino las consecuencias del no aprendizaje aun disponiéndose de los medios. Segunda, y mucho más inquietante: la duda de si todo lo mostrado nos enseña realmente algo y, en caso negativo, la pregunta de hasta cuándo seguiremos teniendo la oportunidad de equivocarnos.

#### CONEXIONES EPITEXTUALES

No desdeñaremos la posible carga crítica de este texto contra cierta literatura vertida sobre España por autores extranjeros, por ejemplo, en los libros de viaje. No olvidemos que Mesonero Romanos justificó su actividad costumbrista como medio para contrarrestar la ligereza y falsedad de las imágenes que esos textos propalaban sobre España:

Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros, han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien desentendiéndose del trascurso del tiempo, la han descrito no como es sino como pudo ser en tiempos de los Felipes... Y es así como en muchas obras publicadas en el extranjero de algunos años a esta parte con los pomposos títulos de *La España*, *Madrid o las costumbres españolas*, *El Español*, *Viaje a España*, etc., etc., se ha presentado a los jóvenes de Madrid enamorando con la guitarra; a las mujeres asesinando por celos a sus amantes; a las señoritas bai-

<sup>29</sup> Quizás tanto la cantidad de los capítulos como su denominación (cinco cantos) permitan suponer una intención paródica en este texto pero también una posible relación con la tragedia y con el poema épico (recordemos la nota a pie de página del autor) que puede desembocar en ella.

lando el bolero; al trabajador descansando de *no hacer nada*<sup>30</sup>.

Sin que pretendamos hacer aquí ninguna comparación detallada, no deja de resultar llamativo que uno de los textos más conocidos con este asunto, el de Théophile Gautier *Voyage en Espagne* (1843), presentara una serie de escenarios urbanos, palaciegos, catedralicios, y de tópicos como la voluptuosidad española, que también están presentes en el texto galdosiano, aunque sin darles ninguna clase de protagonismo, lo cual puede ser una manera discreta y eficaz de situar las cosas en su sitio.

Pero dentro de las vinculaciones literarias, lo más notable, en nuestra opinión es el comportamiento de este texto en relación con el relato maravilloso. Hemos visto cómo esa dimensión se introduce delicadamente, por etapas, a partir de un marco perfectamente cotidiano. Desde ese momento, coexisten en el relato las dos percepciones del mundo, la realista y la maravillosa. Ahora bien, si la pluma, contempla la realidad, el mundo circundante, éste ignora totalmente al anterior o por lo menos, su calidad de maravilloso (recordemos el tratamiento que sufre la pluma por la pastora y por el criado del palacio). Lo maravilloso choca con el principio de realidad y éste lo doblega ignorando su calidad de maravilloso. No llega a existir agresión por parte del primero (sería lo propio de la literatura fantástica) ni implantación de un mundo dirigido por categorías propias de lo maravilloso. Más bien es el elemento maravilloso el que se integra en lo real y acaba aceptando sus normas.

El título (tomado en su conjunto, según lo hemos analizado anteriormente), la última frase, el empleo de componentes textuales tan saturados de carga simbólica como la pluma, el viento y el viaje, el final del relato coincidiendo con el final de la pluma, etc., son elementos que dan al texto una evidente y, más que evidente, forzosa vinculación con el relato alegórico. La conexión es tan palmaria que

---

<sup>30</sup> "Las costumbres de Madrid" (Mesonero Romanos, 1993: 124-125). En nota a pie de página, el editor, Rubio Cremades, aporta una lista elocuente de obras de la época con esta temática. Nos bastará, pues, indicar que el libro de viajes de asunto español formaba parte de un literatura abundantísima sobre lugares exóticos (y España lo era) que arrancando con la historia de la literatura occidental (Homero, Heródoto), había tomado un auge extraordinario en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX. Algunos ejemplos: *Viaje sentimental* (1768, de Sterne), *Viaje a América* (1791, de Chateaubriand), *Viaje a la América meridional* (1845, de Alcide d'Orbigny) y *Viaje a China* (1865 de Labiche y Delacour), ópera cómica este último, que muestra la derivación del género hacia lo teatral y lo burlesco.

sobra insistir sobre ella, excepto en dos aspectos que formularemos a modo de preguntas: ¿se trata exclusivamente de una alegoría de la vida? Desde el punto de vista de la alegoría de la vida, ¿representa una visión pesimista del ser humano?

A la primera pregunta respondemos directamente y de forma negativa en la continuación sugiriendo otras posibilidades de interpretación, sea relacionadas con el campo literario, sea con el ámbito histórico-social. A la segunda debemos contestar en dos tiempos, primero, vinculando nuestra respuesta a la anterior: desde el momento en que mantenemos la vigencia de la Historia humana afirmando que la Historia no está concluida (no porque lo podamos creer nosotros sino porque ése era el pensamiento de Galdós e incluso más, era el que guiaba su obra de intelectual), de que por lo tanto, es perfectible, corregible y también empeorabile, y que por ello hacen falta obras que ayuden a realizar esa tarea o a mostrar su necesidad, desde ese momento estamos negando el determinismo fatalista que plantea la segunda pregunta. En un segundo tiempo, nos apoyaremos en diversos aspectos paratextuales y textuales que permiten ir en ese sentido. Por ejemplo, la pregunta final no se debe tomar necesariamente como una cuestión retórica sino como la sugerencia de una reflexión fundamental, a la espera de una respuesta por parte del lector de entonces, de ahora y del futuro.

Por otro lado, el comportamiento de la protagonista no se presenta en el texto como inevitable y determinado: lo que le molesta al lector es, precisamente, que es evitable, que en cada uno de los escenarios se podría actuar de otra manera, que habría otras opciones para la protagonista, que no está fatalmente condenada desde el principio (pensemos, además, que de no ser así, la intriga dejaría de existir). El entierro final junto a una niña de diez años, con toda la connotación de lástima, de pérdida de la oportunidad de una vida potencialmente rica, sugiere cierta asimilación entre la suerte de la pluma y la de la niña. En tercer lugar, las incursiones en el pasado se insertan en tiempos históricos y pertenecientes a la cultura occidental: confrontado a ellos, a la Historia y no a la Metafísica, el personaje tiene, en cada ocasión, la oportunidad de aprender y de corregirse (por ejemplo, rechazando las apariencias). Finalmente, el propio azar: el personaje vuela en brazos del viento y se detiene, por casualidad, en los sitios donde lo hace. No existe determinismo sino azar en su elección y en el encontrarse en tal o cual lugar en el momento de adoptarla<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> El carácter histórico de esta problemática viene reforzado por el hecho de que

Si hay una pregunta que puede concernir al conjunto de la humanidad, ésta no es de orden ontológico sino social e histórico: ¿es erróneo buscar la felicidad en un lugar u objeto preciso y dado de antemano? El texto nos parece responder por la afirmativa: esa felicidad no se encuentra en un lugar dispuesta a ser tomada y consumida como un manjar exquisito. De existir, la felicidad ha de ser construida a lo largo de un viaje interior aunque no solitario sino realizado en compañía (del legado del pasado y de la sociedad presente).

*La pluma en el viento* ocupa un lugar aparte en la cuentística galdosiana: se trata de uno de los pocos relatos (junto con *La conjuración de las palabras*) cuyo protagonista es un objeto humanizado; quizás concreta como ningún otro la extrema tensión bipolar entre dos elementos (la insignificancia del personaje y lo desmesurado de su autopercepción); también es el único que recorre la trayectoria vital del protagonista, lo cual nos lleva al siguiente y fundamental rasgo: su alcance filosófico-histórico, en primer lugar, dando una representación de la vida humana marcada por la búsqueda de una eventual felicidad y los errores que en ese camino se pueden cometer; en segundo lugar, mostrando como ineludible la relación entre conocimiento y dolor (aunque sin llegar a los extremos con que Schopenhauer había sostenido esa relación. Como sabemos, el impacto en España del filósofo alemán, muerto doce años antes de publicarse este relato, va a tener su apogeo poco tiempo más tarde con la traducción de Unamuno y las narraciones de Baroja y de Azorín). Incluso como alarde estilístico destaca este texto: variedad de tonos descriptivos, aumentada y requerida por la diversidad de las perspectivas y de los ámbitos evocados e incluso fragmentos en que Galdós borda literalmente la descripción dinámica de escenas y de personajes. En cualquiera de los planos evocados, la lectura de este texto es todo menos un viaje circular.

Finalmente, también se puede ver, a través de la acentuada inestabilidad de la protagonista, una vinculación de este relato con la situación sociopolítica del momento: la necesidad de estabilidad después de la agitación continua del siglo (guerras coloniales; guerras civiles: la carlista se recrudece precisamente a partir de 1872; confección, incumplimiento y sustitución de unas constituciones por otras; alternativas de gobiernos y, sobre todo, de sistema político,

---

Galdós, lejos de agotar aquí el tema, lo desarrollará ampliamente años más tarde en una de sus creaciones magistrales: Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada* (1881).

imposibilidad gubernativa de hacer otra cosa que gestionar los problemas corrientes, sin perspectiva de futuro: temas todos que preocupan profundamente a Galdós y de los que se ocupa con asiduidad en su actividad periodística de estos años, ya sea en el propio *Correo de España*, en *Revista de España*, en *Las Cortes*, etc., y que se transparentan inevitablemente en su quehacer más rigurosamente literario.

Si en el cuento vimos el derroche de potencialidades que la pluma protagoniza con la tragedia de su resultado, tal vez la articulación posible del texto con la sociedad sugiera, en este campo, una llamada de atención sobre la realidad de una situación semejante en la vida española presente y una alerta sobre sus posibles consecuencias posteriores. La Historia daría razón a la historia.

