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: Rompecabezas
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: 07.01.2026

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

ROMPECABEZAS

EDICIÓN Y ARGUMENTO

El sábado 2 de enero de 1897, anunciaba *El Liberal*[1] de Madrid en su primera página: "Mañana LOS NIÑOS, número extraordinario de *El Liberal*" y añadía una relación de sus colaboradores. Entre ellos (ocupando el honor de las primeras columnas), aparecería este relato galdosiano llevando como fecha final de redacción el 1 de enero[2]. Lo

---

1 Según consta en las "Explicaciones " de su primer número (31 de mayo de 1879), este diario había salido a la calle como escisión de *El Imparcial*, a cuya dirección se acusaba de personalismo y de dirigismo (en realidad, de someterse a la política de la Restauración). En cambio, los quince firmantes (de tendencia republicana) se presentan con el propósito de un periodismo de ideas, como lo pide y lo espera el país: "Nos pertenecemos. Somos nosotros mismos [...]. Queremos hacer el periódico de las ideas y no de los intereses. Queremos hacer un periódico sin partido. Queremos hacer un periódico nacional". Firman Luis Polanco (exdirector de *El Imparcial*), Mariano Araús, Manuel Fernández y González, Isidoro Fernández Florez (Fernanflor), entre otros elementos significativos del periódico anterior. Desde el segundo número aparece como responsable José de Palma y Rico.
La voluntad beligerante contra *El Imparcial* se manifiesta incluso en la sección cultural, bautizada "Los Lunes de *El Liberal*" (primer número, el 2 de junio) y dirigida por Isidoro Fernández Flórez. Personalidad esencial del nuevo diario será Miguel Moya, su director desde 1890, ejemplo del periodista profesional y del empresario que percibe la prensa como actividad rentable. En 1895 fue nombrado primer presidente de la Asociación de la Prensa. Bajo su dirección, *El Liberal* se convertiría en un serio rival de los grandes periódicos (baste recordar que el 23 de diciembre de 1879 introduce el anuncio por palabras de forma sistemática y estructurada). El periódico continuará su existencia hasta 1936 (Sánchez Aranda y Barrera del Barrio, 1992: 234-235)

2 Entre la abundante correspondencia enviada por Moya a Galdós y guardada en el archivo de éste, se encuentra una carta, fechada el 1 de diciembre de 1896, pidiendo al escritor un trabajo para el número extraordinario del domingo siguiente. Debió de haber otra demanda para el especial del 3 de enero. Es admirable la constancia del director de *El Liberal* solicitando colaboraciones de Galdós, que tardaban en llegar, cuando llegaban. Con motivo de la Navidad, todavía en 1906 le pide un texto para el día de Reyes. A la insistencia de Moya le debemos también el prólogo de Galdós a los *Cuentos* de Fernanflor (corres-

acompañaban, entre otros relatos de conocidos autores, *El caballero del azor* (Juan Valera), *Manolín* (Eusebio Blasco), *Las ternuras de la muerte* (Echegaray), *La paz* (Pardo Bazán), *El rey de la casa* (Tolosa Latour) y *Cosas de Ángeles* (J. Octavio Picón). Figuraban, además, el diálogo "El abuelo y el padre", de Pérez Escrich, diversos poemas alusivos como "Viendo morir a un niño" y "Los nietos", de Manuel de Palacio y de Vital Aza, respectivamente, y un texto sobre la protección de los pequeños: "Los niños", de Concepción Arenal. En total, cinco de las ocho páginas del periódico estaban consagradas a la Navidad y a la infancia[3].

Por las llanuras de Egipto, extremando todas las precauciones para no ser descubiertos, van huyendo un hombre mayor y una hermosa mujer con un niño en brazos, subida en un asno. La gente de los caseríos los socorre pero lo hace sobre todo un rico mercader, que parece ser también de la tierra de los fugitivos: los alberga y alimenta, les asegura que en ese lugar ya se pueden considerar a salvo y, al despedirse, regala al niño una moneda de oro. Entran en una gran ciudad, de colosales monumentos, que se halla en fiestas por la coronación del rey. Visitan un inmenso mercado de metales, marfiles, joyas, bebida, manjares y también de juguetes. La madre busca alguno que le guste al pequeño. Las posibilidades de elección son enormes: el niño vacila entre tantas figurillas de dioses, sacerdotes, soldados, pastorcillos, bueyes, momias, esfinges, pirámides, etc. Cuando se le pregunta cuáles quiere, contesta: "De todo mucho". Hacen finalmente un amplio acopio de juguetes aprovechando lo modesto de su precio.

Les sigue un enjambre de chiquillos, deseosos de jugar también con las figuritas. Lo harán en una gran explanada durante incontables días y noches. El niño de los fugitivos está sin duda dotado de poderes sobrenaturales: sin que nadie lo note, intercambia la cabezas de unos muñecos con otros:

> De modo que los caudillos resultaron religiosos, y los religiosos con cabeza militar.
> Vierais allí también héroes con báculo, sacerdotes con espada, monjas

---

pondencia de 1904), de interés para conocer algunos rasgos de su "poética".

3 No conocemos ninguna otra edición del texto en vida de Galdós. Weber (1962: 533) lo incluye entre los tres *inédita*, junto con *El pórtico de la Gloria* y *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870*. Hoar Jr. (1975: 536-539) lo publica precedido de un estudio y, posteriormente, también Smith (1996: 293-298), que lo había comentado en su obra de conjunto sobre la narrativa breve galdosiana (1992: 197-203).

con cítara y, en fin, cuanto de incongruente pudierais imaginar. Hecho esto, repartió su tesoro entre la caterva infantil, la cual había llegado a ser tan numerosa como la población entera de dilatados reinos (cap. III).

Este breve resumen nos indica que, aparentemente y al igual que en *El pórtico de la Gloria*, nos hallamos, al menos en apariencia, ante un nuevo relato maravilloso pero, en este caso y por primera vez, de asunto bíblico, lo cual impondrá a su autor toda una serie de condicionantes narrativos y al mismo tiempo le permitirá alguna libertad que también tomaremos en consideración. Esos condicionantes abarcan así mismo la lectura y el análisis.

En nuestro caso, abordaremos el texto, como diría Dámaso Alonso, "desde esta orilla", es decir, como un relato primordialmente literario y no como una mera paráfrasis bíblica.

EL NARRADOR: PRESENCIA Y PERSPECTIVA

Tres puntos destacaremos respecto a este componente narrativo: la forma como manifiesta su presencia e incluso su dominio sobre el asunto de la narración, su perspectiva sobre los personajes y su relación con el narratario. Examinemos brevemente cada uno de ellos.

Su presencia es aún más intensa que la del narrador en *El pórtico de la Gloria*, donde era considerable. Ya en la primera frase se nos define como alguien individualizado, que se atribuye la tarea de relator ("sucedió lo que voy a referir"). Al mismo tiempo evita explícitamente situar los hechos en una época muy determinada[4] y, además, descarga su responsabilidad editorial, como el narrador de *El pórtico de la Gloria*, en vagos documentos, alejados del tiempo actual: un papiro, al que el narrador se refiere directamente en tres ocasiones (incluso en una se distancia de él considerándolo exagerado por afirmar que la plaza a la que llegan los fugitivos era "del tamaño de una de nuestras provincias").

---

[4] El texto empieza jugando con la imprecisión cronológica ("Ayer, como quien dice, el año *Tal* de la Era Cristiana, correspondiente al *Cual* o, si se quiere, al tres mil y pico de la cronología egipcia"), vaguedad que podría resultar llamativa: el asunto, como el lector percibe casi de inmediato, se sitúa en la infancia de Cristo. En seguida, al retomar el hilo de la narración, se reincide en lo mismo: "Aquel día o aquella tarde o, pongamos, noche, iban por los llanos de Egipto[...]".

Esa reclamación de su estatuto narrativo (algo así como "yo cuento pero no soy responsable de la historia") se recuerda varias veces con fórmulas semejantes: "digo que aquel día", "como he dicho", "no hay que decir", etc. En otros casos afirma ese estatuto seleccionando lo que ha de narrar: "Baste decir que", "no se puede contar", "imposible reproducir aquí"[5]. En tercer lugar, acude a fórmulas tradicionales de narración o de descripción como "Pues, señor...digo" o "Vierais allí". En cuarto lugar, desafía la capacidad de valoración del lector, por ejemplo en "no podréis apreciarla", refiriéndose a la belleza de la madre. Finalmente, compara las dos épocas, la del tiempo de los hechos narrados y la actual, inclinándose favorablemente al primero: por ejemplo, al afirmar que de la animación del mercado "no pueden dar idea las menguadas muchedumbres que en nuestra civilización conocemos".

A lo largo de la narración manifiesta también su presencia sobre todo con el recurso al lenguaje coloquial en dos de sus variantes principales. La primera es el empleo de léxico y expresiones familiares como *monigotes*, *chirimbolos*, *picotero*, *como quien dice*, etc. Aquí también se podría incluir el abundante uso de diminutivos en sustantivos y adjetivos como *chiquitín*, *mentirijillas*, *deditos*, *pastorcitos*, *tiernecillo* y *morenito*. La segunda es la gran variedad de hipérboles de diverso tipo mediante superlativos, verbos, cuantitativos y sustantivos: llegan a "una ciudad grandísima, de gigantescos muros y colosales monumentos"[6], la ciudad *ardía* en fiestas, *miles* o acaso *millones* de niños juegan con el hijo de la bella señora, un *sinfín* de servidores estaban al servicio del mercader, etc.

Sobre la perspectiva o ángulo bajo el cual aborda a los actantes, en particular a los protagonistas de su relación, cabe destacar lo siguiente: el narrador parece sentimentalmente muy próximo a sus personajes; se muestra sensible a la belleza de la madre y del hijo, a las penas de la huida de los "pobres viajantes", a la sensatez del grave

---

[5] Un caso interesante de esa selección lo opera al final del texto indicando lo que se lleva como regalo uno solo de los niños: "A un chico de Occidente, morenito y muy picotero, le tocaron algunos curitas cabezudos y no pocos guerreros sin cabeza" (fin del texto). Esa selección será a tener en cuenta en la significación global del relato.

[6] En este ejemplo percibimos el recurso al superlativo, formal o semántico, tan del gusto del relato infantil, al que intenta aproximarse Galdós aquí. Esta frase no recoge algo casual sino bastante extendido por el texto (las cursivas son nuestras): *lindísimos* monigotes, *riquísimas* joyas, *inmensa* feria, obeliscos *monísimos*, militares *guapísimos*, *prodigioso* infante, curso *inalterable* de las cosas, etc.

anciano queriendo impedir que el niño gaste enseguida la moneda recibida, etc. Pero lo más notable es lo relativo a su omnisciencia. Parece tratarse de una omnisciencia selectiva en el sentido de que describe cosas no vistas por nadie (excepto por su autor: el cambio de cabeza en las figuritas) e incluso entra a veces en el interior de los personajes. Así sucede cuando describe su ánimo abatido o cuando muestra a la madre expresando inmensa ternura por su hijo. En cambio, no sucede lo mismo a propósito del niño, mirado sistemáticamente desde fuera, como si el narrador no pudiese comprender o no se atreviera a expresar lo que siente dicho personaje, lo cual ya es un síntoma del estatuto especial que éste ocupa, estatuto sobre el que volveremos enseguida.

En cuanto a la relación con el narratario, cabe decir, en primer lugar, que lo apuntado anteriormente (sobre todo el control del asunto narrativo por parte del narrador) ya indica una forma particular de relación con el destinatario: ese control quizás pretende hacerle ver que la historia narrada no va a ser la misma que la conocida a través del Nuevo Testamento y transmitida por la tradición cristiana. Ni lo que se narre será lo mismo ni su sentido tendrá que ser homologable con del texto bíblico (no por casualidad se insiste en el papiro egipcio como punto de partida y no en los Evangelios).

En segundo lugar, adviértase que desde el principio del relato aparece la indicación de dos variantes de lectura: una ingenua, la que se queda en la superficie de lo contado ("lo sucedido es de notoria insignificancia si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto") y otra, reflexiva, la que intenta profundizar en el contenido (observemos, de nuevo, el recurso a la hipérbole: la segunda sólo es posible "restregándose [el lector] en éste [el texto] los ojos por un espacio de un par de siglos"). La sugerencia es bastante clara para el narratario: ir más allá de una lectura anecdótica de la narración. No es casual que el narrador invite al receptor a entrar dentro de ese mundo: el relato empieza refiriéndose a él en una tercera persona más bien distante ("si el lector no sabe pasar de las exterioridades del texto gráfico"), pero a continuación se dirige a él varias veces directamente, y tuteándolo (*no podréis, vierais, pudierais imaginar*).

Es como si el narrador diera por supuesto que el receptor ha entrado dentro de la historia y que, en cierto modo, la comparte con él. Ésta parece ser la condición para olvidar momentáneamente las divergencias entre lo narrado aquí y lo sabido por los textos evangélicos, los cuales actúan de hipotexto inevitable dado el asunto del relato así como el lugar y día de su publicación.

Dicho sea de paso: la existencia de un hipotexto de tal calibre, ya impide considerar la presente historia como algo "de notoria insignificancia" (contra lo que se dice al principio, quizás para captar la benevolencia del lector), según veremos más tarde.

Nótese que, al igual que en *El pórtico de la Gloria*, el narrador no se impone con la rotundidad de fases anteriores: baste pensar en la vaguedad de sus fuentes, de los tiempos aludios, de los lugares recorridos o en su visión externa, ya indicada, del personaje capital de la historia. Este último aspecto podría sugerir una opacidad del mundo descrito mayor que en el relato precedente.

LOS PERSONAJES Y EL HIPOTEXTO BÍBLICO

Tal vez como consecuencia de partir de un hipotexto y de un paratexto (imaginería religiosa, tradición cristiana, prácticas culturales) bastante perceptibles aunque muy generales, no se juzgue pertinente explicitar el nombre de ninguno de los protagonistas ni gran cosa de su físico. Las alusiones son explícitas desde el principio, dado el marco en el que se publica el texto; insistir en determinados rasgos sería acaso innecesario o difícilmente aceptable. Sin embargo, como ya el resumen dejaba entrever, el autor de este relato no se limita a seguir dócilmente un asunto ya de sobra conocido.

De la mujer se nos dan esencialmente dos series de características, las que se refieren a su persona y las relativas a sus relaciones con los otros dos personajes. En cuanto a las primeras, aunque el texto es de gran discreción al respecto, el rasgo central es su gran hermosura (sobre la que se insiste varias veces), resaltada por su pureza y su juventud, y de la que no hay descripción sino evocación comparativa de orden sinestésico ("sustancia de azucenas que tostada y dorada por el sol conserva su ideal pureza").

En relación con los demás personajes, destaca el emparejamiento sistemático de la mujer con el niño, aun en contra de su compañero. Así lo sugiere, por ejemplo, la discusión con motivo del mejor uso a dar a la moneda de oro: el hombre desea guardarla; la madre, gastarla en juguetes, y es ella la que gana ("no tardaron en encontrar lo que la bendita madre deseaba"). Ese posicionamiento se concreta en un objetivo constante, el principio del placer para el infante: "La madre, menos práctica tal vez, soñadora y afectada de inmensa ternura", busca satisfacer al niño, incluso adelantándose a sus deseos (la decisión de que él guarde la moneda o de que compre figuritas se toma sin que el niño manifieste la menor intención en ese sentido).

La imagen transmitida del hombre es la de alguien serio, circunspecto, prudente, *varón grave*, según repite el texto. Es alguien de mayor edad (se le califica incluso de *anciano*), preocupado por los aspectos prácticos de la existencia, según lo demuestra su actitud en relación con la moneda regalada al pequeño. Pretende guardarla para evitar que el nene la pierda y luego busca darle un uso adecuado: "el anciano miraba uno a uno todos los puestos, con ojos de investigación utilitaria", mientras la mujer ya había decidido la compra de las figuras.

Las diferencias con la mujer se perciben también en pequeñas pero significativas marcas textuales, algunas puntuales y otras más reiteradas. No faltan ejemplos del primer tipo: en los inicios del texto, el narrador describe (aunque brevemente) a la mujer y al niño, uno a continuación de otro, y "olvida" describir al hombre; llegados a la gran ciudad, el hombre no cesa de ponderar su belleza mientras que la mujer y el niño la admiran en silencio; estimulando al pequeño para que compre, la madre, curiosamente, le sugiere juguetes bélicos, mientras que el anciano le señala "ángeles, sacerdotes y pastorcitos".

Las marcas del segundo tipo se refieren a la denominación de la mujer en relación con el niño en oposición a la que recibe el hombre: "el varón grave y la madre hermosa", "el anciano miraba [...] la madre, menos práctica", "su madre le ayudaba [...] y el anciano le ayudaba también". Queda clara una relación muy estrecha en función de la maternidad, mientras que la figura del hombre parece bastante más alejada, desprovista incluso de la paternidad, de acuerdo con el hipotexto bíblico[7].

Así pues, el relato insiste en la oposición entre ambos personajes, tanto por su mera apelación ("madre hermosa" frente a "varón grave") como por el carácter y la actuación de uno y otro (soñadora e idealista ella, utilitario y concreto él). Baste añadir, por el momento, que dicha oposición no se resuelve en equilibrio final: en las dos veces en que hay divergencias más o menos serias (guardar la moneda y comprar juguetes), se impone la madre.

---

[7] Sólo en una ocasión se le atribuye al hombre ("Puestos al fin de acuerdo los padres"). Pero ello no invalida nuestra observación: además del carácter indirecto con que se le aplica, puede deberse a un despiste narrativo, a que se les trata en conjunto, a que también él actúa socialmente como padre, etc. En cambio, hay un momento en que, al referirse esta vez al niño, se le designa como el "hijo de la bella señora".

El niño es, sin duda, el personaje más rico y complejo del relato: si los otros dos son planos[8], previsibles, están hechos de una sola vez y con una característica predominante, todo lo contrario sucede con éste. Ya al presentarlo sobresalen dos notas: la aparente dificultad del narrador para describirlo y la capacidad del infante para conciliar en su persona elementos al menos a primera vista opuestos: "Del precioso nene, sólo puede decirse que era divino humanamente y que sus ojos compendiaban todo el universo, como si ellos fueran la convergencia misteriosa de cielo y tierra". Pero éste no es más que el primer paso: más adelante se nos asegura que, en lugar de escuchar las aventuras del mercader con la atención o la distracción propias de un niño, lo hacía "con gravedad sonriente, como oyen los grandes a los pequeños, cuando los pequeños se saben la lección".

Poco después, el niño manifiesta poseer una cualidad extraordinaria: crece, pero sin dejar de ser niño, al pasar de los brazos de su madre al suelo, caminando ágilmente y expresándose con claridad. Además, la profundidad de su mirar "gravemente risueño" perturba a quienes lo contemplan[9], al igual que perturba su vacilación observando los juguetes: "como si cuando aquel niño dudaba, ocurriera en toda la Naturaleza una suspensión del curso de las cosas". Por fin, como rasgo culminante y coincidiendo con el final del texto, se confirma la personalidad extraordinaria del personaje al transformar los juguetes y, además, distribuirlos entre sus innumerables compañeros[10].

Por lo tanto, si por un lado, el texto opone al hombre frente a la mujer/madre y al niño/hijo, por otro muestra ciertas conexiones

---

8 Según la distinción, ya citada, de Forster (*Aspects of the novel*, 1955) entre personajes planos y redondos, tantas veces retomada y corregida posteriormente (Jouve 1992: 169-170).

9 Recordemos que esta capacidad de cambiar de tamaño la poseía también Celín, en el relato del mismo nombre, y que se operan transformaciones físicas también notables en los personajes de *La princesa y el granuja* así como en *Verano*. A propósito de la gravedad en la mirada del niño: se la puede asociar a la madurez del varón *grave*, madurez que se intuye también al examinar "con atención reflexiva" los juguetes que ha de comprar.

10 Esa acción, que podríamos calificar de milagrosa, se acompaña de otra de igual calibre, sobre la que el texto no insiste pero que ha de estar necesariamente presupuesta en él: los muñecos que compra el niño caben en sus manos y en las de sus padres, pero luego se nos dice que juegan con ellos miles de niños y, más abajo, que la cantidad de éstos equivale a "la población de dilatados reinos". Se ha debido de producir una auténtica multiplicación de las figuritas... a no ser que el narrador exagere, como parece haberlo hecho "un historiador [que] habla de millones" en lugar de los miles que él apunta.

entre el hombre y el pequeño (en cuanto a gravedad, reflexión y madurez) y, sobre todo, marca una diferencia clara entre este personaje y los dos anteriores en algo a lo que hemos aludido sin explicitarlo demasiado: su naturaleza integradora, formada de componentes opuestos e incluso contradictorios: humanidad/divinidad, niñez/ madurez, gravedad/ risa, etc., mientras que tanto la mujer como el hombre aparecen construidos básicamente en torno a un corpus de características compaginables sin dificultad: idealización amorosa, en el primer caso, y reflexión práctica y ponderada, en el segundo. Los dos personajes contienen elementos complementarios el uno para el otro, mientras que sólo el pequeño los incorpora todos en sí mismo.

Ello nos lleva a ver al niño como un personaje de otro nivel, de una categoría diferente de los anteriores, perteneciente a su mismo mundo pero también superándolo, siendo más joven que ellos pero, al mismo tiempo, precediéndolos, siendo emanación suya sin dejar de contenerlos. Dado que estamos en un relato aparentemente maravilloso, esta diferencia de niveles no habría de extrañar, pero es demasiado intensa como para no revestir significación, como luego intentaremos mostrar.

ESTRUCTURA Y DINÁMICA ACTANCIAL

El texto parece construido como un tríptico progresivo en tres etapas destinadas a desembocar en una escena final, el juego y la transformación de las figuras. En efecto, los tres capítulos van avanzando desde una panorámica general hacia el particular momento en que el protagonista principal manifiesta plenamente su poder con ocasión del juego.

En efecto, el primer capítulo nos describe la situación de los actantes y la dificultad ante la que se encuentran. Existe una tensión entre ellos como grupo y un peligro exterior, al que se alude pero que no se precisa (acaso, dado el asunto, por juzgarlo innecesario). El medio en que se encuentran es desconocido, inmenso, sin referencias, sinónimo de peligro. Se trata de un conflicto siempre presente en el relato pero que va a ceder en virulencia: ya en ese primer capítulo se anuncia una transición con la llegada junto a una ciudad y las afirmaciones tranquilizadoras del traficante respecto a la seguridad del lugar. Al mismo tiempo, se manifiesta una segunda fuente de conflicto, interno al grupo en este caso: la diversidad de criterios respecto al uso del dinero regalado al niño. El primer capítulo acaba en alto, dejándolo sin resolver.

En el segundo capítulo, el lugar se reduce a la ciudad y nos es mostrado precisamente a través de los ojos de los personajes, como indicando que es más concreto, seguroy abordable. La función de este segundo capítulo es de preparación para la acción culminante que tendrá lugar en el último. Comienza con la descripción del escenario (el mercado y la infinidad de sus productos, las figuritas entre ellos) y continúa desarrollando la tensión iniciada en el primero: cada uno de los adultos busca algo distinto para el niño, práctico en el caso del hombre, de diversión en el de la madre[11]. El narrador se detiene en los que ésta descubre: es una indicación de quién va a ganar... pero el capítulo termina sin que se realice la compra.

En el capítulo final se precipitan los acontecimientos: el conflicto se resuelve a favor de la madre (la tendencia "caprichosa", diría el narrador). Se nos ofrecen algunas pistas sobre el carácter al menos paranatural del niño, a fin de predisponer al receptor cara a la espectacular acción posterior del personaje. Inmediatamente se inicia ésta y ello coincide con la ocupación de casi toda esta parte final por el chico y su travesura. Los padres se limitan a llevar los muñecos y desaparecen de la historia. El chico realiza, "sin que nadie lo notase", la transformación de las figuras: esa nueva perturbación en realidad no parece perturbar a nadie, excepto, tal vez, al narrador, que califica a esos nuevos personajes de incongruentes y quizás invita a sentirlos como tales: "Vierais allí también héroes con báculo, sacerdotes con espada, monjas con cítara y, en fin, cuanto de incongruente pudierais imaginar".

De esa manera se puede hablar de tres conflictos o, más bien, tensiones que marcan la estructura y la progresión del relato: el primero, la amenaza de un peligro aludido, manifiesto por la acción que ha provocado (la huida de los fugitivos); el segundo, el enfrentamiento interno, dentro del grupo, pero resuelto sin excesiva dificultad[12]; finalmente, una perturbación de signo distinto: el asombro que la acción del protagonista infantil produce en el propio narrador. Ya hemos hablado antes de algunos rasgos de este agente textual. Debemos insistir ahora en la importancia de su asombro: es el único que

---

[11] Al describir los productos del mercado, el narrador los divide en dos categorías: "objetos sin fin, construidos para la utilidad o el capricho": precisamente las dos tendencias que manifiestan los padres unas líneas después.

[12] El texto lo indica con cierto laconismo: "Puestos al fin de acuerdo los padres sobre el empleo de la moneda, dijéronle que escogiese de aquellos bonitos objetos lo que fuese más de su agrado" (cap. III). Se puede observar que el padre ha cedido, por lo que el enfrentamiento no ha sido demasiado intenso y se ha resuelto favoreciendo el principio de placer, sostenido por la madre.

manifiesta, varias veces a lo largo de su narración, su extrañeza ante la personalidad y la acción del niño (la expresión de su rostro, su facultad para crecer al caminar, su mirada extraña, su apariencia sobrenatural y ahora la transformación de las figuritas) y, además, intenta transmitirla de forma bastante enfática al receptor, según lo manifiesta la cita precedente.

Es decir, ese personaje no acepta la naturalidad de lo sucedido (contra lo que sería la condición normal del relato maravilloso) y pretende que su receptor tampoco lo haga. Esa discreta quiebra de lo maravilloso, aunque sea a través de una entidad narrativa particular como es la del narrador, hace que el relato bascule suavemente hacia lo fantástico (o lo integre como en *La mula y el buey*) y, sobre todo, insinúe también en el lector la extrañeza, el asombro y la conveniencia de interrogarse sobre las relaciones entre el mundo descrito en el relato y el extraficcional: algo que intentaremos al final de nuestro análisis.

LA COMPLEJIDAD DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

Como ya hemos avanzado, el espacio aparece inicialmente muy impreciso aunque hostil, para luego concentrarse en otro más acogedor, la gran ciudad y, dentro de ésta, el mercado. El narrador sugiere, con algo de ironía, que no importa demasiado la precisión espacial, y lo hace, curiosamente, al dar la única que encontramos sobre el lugar de la acción: "en la región que llaman Djebel Ezzrit (seamos eruditos)".

Más interés tiene lo indicado a propósito de un espacio interno a la gran ciudad, el mercado, escenario básico de la acción. Se encuentran en él venenos y medicinas, joyas, metales, perfumes "y objetos sin fin", según el texto. Si tenemos también en cuenta la amplia gama de profesiones y actividades representadas en las figuras, tal vez podamos apuntar que ese espacio es algo más que un mero escenario de acontecimientos y que puede reunir en síntesis todo aquello que tiene que ver con la realidad del hombre incluso en sus contradicciones: "[...] estimulantes y venenos para todos los gustos; la vida y la muerte, el dolor placentero y el gozo febril". El valor simbólico de ese lugar al que los personajes van a satisfacer sus gustos y necesidades se refuerza aún más teniendo en cuenta su componente mercantil (en él todo se compra), lo que puede aludir de manera bastante llamativa a la realidad extratextual, que por ahora no comentamos.

Conviene también destacar la última referencia espacial, igualmente por su posible capacidad de sugerencia: se nos informa que hay "un chico de Occidente" entre los participantes en los juegos y en los regalos. Es una de las pocas indicaciones espaciales que recibimos, se trata de la única referida a Occidente y se habla en ella de un personaje introducido justo en la clausura del texto, como un comentario final, leve y sin trascendencia aparente, lo cual sería de extrañar en un momento tan delicado del relato, momento que Galdós suele cuidar especialmente. Ese espacio y el personaje referido a él aparecen justo cuando ya no hay tiempo material para su explotación en el relato y, por otra parte, con muy escasos datos: de Occidente sólo se nos dice que de él viene ese niño y, de éste no conocemos más que el color de su piel y un rasgo, más bien superficial, de su carácter ("morenito y muy picotero"). En función del lector más plausible del relato, cabe suponer que lugar y personaje se refieran al medio que le es más próximo, España.

Observemos que de nuevo el texto exige la atención activa del lector para ser comprendido. No es suficiente contentarnos con las referencias a la cultura judeocristiana (los libros sagrados como base de la historia). Ahora se trata de percibir su conexión con una colectividad concreta en una coyuntura histórica particular (la española de finales del siglo XIX). En el primer caso, se presupone una determinada tradición cultural en el lector. En el segundo, se estimula su reflexión a partir de la inserción del texto narrativo en una colectividad específica. Dejemos por el momento aquí las cosas.

También existe en el relato otra línea de progresión en el tratamiento espacial. La podemos resumir diciendo que el énfasis va del espacio como escenario a los objetos que lo componen. En efecto, primero se habla de la región donde se encuentran los personajes; luego, de una gran ciudad; después, de su mercado; a continuación, de los productos que lo integran; finalmente, de las figuras que serán objeto de la compra. Éstas aparecen ya en el capítulo segundo y van ocupando el terreno de tal modo que casi todo el capítulo tercero alude directa o indirectamente a ellas. Merece, pues, la pena que las observemos con algún detenimiento.

Se hace referencia a las figuras en tres momentos del relato. En el primero (final del capítulo II), el narrador realiza su descripción más extensa y panorámica, destinada a sugerir la cantidad y variedad de figuras: dioses, seres humanos, esfinges, momias, animales, objetos diversos (pitos, armas, vestimenta), etc. Ya aquí aparece cierta mezcla de elementos pero presentada más bien como curiosidad: "dioses brutos, hombres como pájaros, esfinges que decían papá y

mamá", etc. Al mismo tiempo, se percibe una mayor insistencia en torno a los personajes religiosos y militares (se les describe con mayor detalle y se les dedica bastante más espacio).

La segunda referencia (mitad del capítulo III) interviene al adquirir las figuras. Ahora se mencionan sólo las que representan seres humanos: militares, religiosos, pastores y "otros tipos de indudable realidad". Se ha operado una selección y, al mismo tiempo, dentro de esa selección la cantidad es considerable, en conformidad con el niño, que desea, según sus palabras, "de todo mucho".

El tercer momento es el de la transformación de las figuras, de las cuales se citan los mismos tipos que en el segundo. Lo que destaca aquí es la incoherencia como constitución misma de las figuras y su utilización posterior por los usuarios como si esa incoherencia fuera inexistente. Hay, pues, una progresión de lo general a lo particular para mejor resaltar la acción que finalmente tiene lugar y la relevancia de la misma. Notemos que ésta última ya viene sugerida desde el principio con la mezcla de elementos (referencias temporales sorprendentes, modificaciones en la figura del niño) que van preparando al lector para admitir la posibilidad de los caprichosos juegos del pequeño, sin cuestionar su verosimilitud textual.

En cuanto al tratamiento del tiempo, es fundamental en el universo ficcional de este relato y en su significación:

> Ayer, como quien dice, el año *Tal* de la Era Cristiana, correspondiente al *Cual* o, si se quiere, al tres mil y pico de la cronología egipcia, sucedió lo que voy a referir, historia familiar que nos transmite un *papirus* redactado en lindísimos monigotes. Es la tal historia o sucedido de notoria insignificancia si el lector [...] (cap. I).

El texto empieza jugando con una inserción temporal ya de por sí poco anodina: se nos dan algunas referencias pero sin querer precisar, se establece una comparación con la cronología egipcia que más bien nos desorienta, la fuente utilizada no corresponde a la de los evangelios, la proximidad temporal ("ayer, como quien dice") queda cuestionada por el material, un papiro, en el que se encontró la historia. Un poco más tarde asistiremos a repetidas oposiciones entre aquellos tiempos y los actuales (por ejemplo, el bullicio de los mercados, inimaginable hoy; los juguetes, auténticas maravillas en comparación con los actuales).

Además, van a intervenir algunos elementos aún más perturbadores como la moneda regalada por el mercader, identificada por el

narrador[13] como doblón o pelucona, siendo así que, históricamente, el primero arranca de tiempos de los Reyes Católicos y la pelucona corresponde a la época de los borbones (hasta Carlos IV). En el segundo capítulo se nos habla de "cruces y calvarios", lo que resultaría anacrónico si la historia aquí contada se refiere a la Sagrada Familia (aunque nunca se afirme tal cosa en el texto). Y en el tercero se percibe que en la misma figura del pequeño confluyen tiempos diferentes puesto que tan pronto es un bebé "tiernecillo y muy poquita cosa" como (al tomar contacto con el suelo) un niño ya crecido, que se expresa con claridad y cuya mirada, profunda y triste, llega a confundir a los demás[14].

Es precisamente en ese tercer capítulo en el que la alteración temporal se vuelve aún más manifiesta al precisar que entre las figuras había guerreros como Gengis Kan, Cambises, Napoleón y Aníbal, citados por este orden: es decir, mezclando caudillos anteriores a la era cristiana con los de la Edad Media (Gengis Kan: 1167-1227) y del mismo siglo XIX (Napoleón: 1769-1821). Finalmente, se podría hablar incluso de una formidable inversión cronológica, pues esa historia, en la que se menciona a un personaje del siglo XIX reducido ya al estatuto de juguete bélico, ha sido leída por el narrador en un papiro egipcio de escritura jeroglífica, lo cual parece aludir a lo muy antiguo de su redacción.

De esta transtemporalidad se desprenden por lo menos tres consecuencias. Primera, respecto al narrador: casi diríamos que se ve superado por su propia historia (lo cual lo pone de algún modo a nuestro nivel dándole una dimensión humana, como a un personaje más de la historia). En efecto, los rasgos extraordinarios del mundo descrito no vienen sólo por la personalidad del chico y su espectacular travesura sino que se encuentran inscritos en muchos otros componentes de ese mundo. Hemos insistido en los de orden temporal pero también cabría tener en cuenta alguno de orden espacial como esa súbita presencia final de un niño de Occidente jugando con el protagonista en lo más profundo de Egipto. En lo tocante a los personajes, tampoco su estatuto parece unívoco: el pequeño aparenta más madurez que los mayores, su padre parece no serlo, la mujer es madre de alguien con poderes sobrenaturales, los protagonistas no

---

[13] Digamos, para no ser injustos con el narrador, que éste utiliza alguna cautela para calificar la moneda: "debía de ser media pelucona o doblón" (cap. I).

[14] La edad del chico parece modificarse de forma inesperada al oír las aventuras del mercader: "el precioso niño escuchaba con gravedad sonriente, como oyen los grandes a los pequeños cuando se saben la lección" (cap. I).

tienen nombre (al menos no se nos dan), los grandes caudillos están reducidos a meros juguetes, etc. El mismo relato rompe con el guión que presumiblemente esperaba el lector, puesto que la historia contada tiene realmente poco que ver con la bíblica la cual, sin embargo, está inevitablemente presente en ella.

En definitiva, el mundo descrito en el relato se caracteriza por una dislocación general de componentes básicos como lo son el tiempo, el espacio, la identidad y la función de sus personajes, sus relaciones mutuas, etc. Así pues, el título supera con mucho (a pesar de su importancia) el episodio del trueque de cabezas de las figuras y alude a esa dislocación de piezas que recorre el conjunto del texto. Pero el problema fundamental es que no se aprecia el menor asomo de correctivo. En efecto, la historia no termina en un desenlace cerrado: el chico reparte sus muñecos entre los otros niños y todos juegan con las figuras modificadas durante un tiempo indefinido: "Y jugaron y alborotaron durante largo tiempo, que no puede precisarse, pues era día y noche, y tras la noche vinieron más y más días, que no pueden ser contados".

Lo más que se puede presuponer es que alguna vez acabó el regocijo, al haber un narrador que sitúa la historia en el pasado (con la base de una documentación previa), pasado en relación con el presente desde el cual narra. Pero la diacronía múltiple de la narración no termina aquí: si el relato incluye entre sus actantes a Napoleón (muerto en 1821) y el narrador habla de una extensa duración del juego de lo niños (largo tiempo, días que no pueden ser contados), la consecuencia sería una nueva dislocación temporal: el final del juego se situaría en un tiempo muy posterior a 1897, fecha de la publicación del texto, lo cual, por un lado, resalta de nuevo la particular relevancia del narrador y, por otro, acentúa una vez más la profunda dislocación temporal que atraviesa a este relato e insiste con ello en el carácter extraordinario del mismo.

DIFERENTES PLANOS DE SIGNIFICACIÓN

Por lo dicho hasta ahora se comprenderá que *Rompecabezas* invite fácilmente a numerosas conexiones con la realidad extratextual. Hoar Jr., en el estudio antes citado, propone toda una serie de ellas, empezando por la vinculación posible con la infancia del propio autor y siguiendo por los otros niños de sus novelas. En lo que concierne a la primera, cabe suponer que haya funcionado no tanto como elemento de una realidad reflejada directamente en el texto

sino, todo lo más, como materia prima del mismo (acudiendo a un ejemplo más actual: difícilmente se puede explicar la función de la ceguera en el teatro de Buero Vallejo por el hecho de que un familiar suyo haya sufrido esa minusvalía). En cuanto a los niños de otras novelas, los ejemplos de Hoar Jr. no son muy concluyentes dada la identidad del protagonista: niño-adulto, ser humano y al mismo tiempo sobrehumano, actante en un tiempo difícilmente identificable, características todas poco reconocibles en la chiquillería de la novela galdosiana.

Sí podría suponerse alguna eventual relación entre los pastores con cabeza de caudillos y el dirigente político Sagasta, conocido con el apodo de "el viejo pastor" [15]. Los "curitas cabezudos" o con cabeza de militar acaso aludan a la tradicional implicación de la Iglesia española en la vida política del país. También puede vincularse al chico de Occidente, citado al final del texto, con el niño-rey Alfonso XIII e incluso por qué no imaginar el trastorno de las cabezas como una advertencia al futuro gobernante sobre las dificultades de su reino... suponiendo que el príncipe, entonces con sólo diez años (había nacido el 17 de mayo de 1886), estuviera en disposición de prestar oídos y de comprender tan sabios consejos[16]. Pero todo eso, siendo tal vez plausible, no resuelve ni siquiera aborda el conjunto de la historia, como observa Smith[17]. Por ello habrá que estudiar otras conexiones cuya primera condición sea, precisamente, que tengan en cuenta al conjunto del texto.

La primera articulación significativa se debe al medio y a las fechas de publicación del relato (posiblemente compuesto por encargo para días tan señalados). Se diría que su autor la pretende de forma

---

[15] Sin embargo, no es muy probable que Galdós se refiera al líder liberal en esos términos, teniendo en cuenta el aprecio que le profesaba y que había manifestado en numerosas ocasiones, por ejemplo, en sus cartas a *La Prensa* de Buenos Aires. Ver a este respecto el volumen III de las *Obras Inéditas* (Pérez Galdós 1923: 229, 239, 240, 244) y el IV (*id.*: 111, 142, 179, 208). Ver también la recopilación de Shoemaker (1973: 466-467).

[16] Es cierto que Galdós se sentía de algún modo próximo al futuro Rey: se había ocupado extensamente de él, con cierto cariño, en varias cartas a *La Prensa* de Buenos Aires: con motivo de su nacimiento, en la carta publicada el 26 de junio de 1886 (Pérez Galdós, 1923, III: 135-140), de su primer aniversario (*id.*: 311) y de la grave enfermedad que padeció en enero de 1890 (Pérez Galdós, 1923, IV: 196-201).

[17] Smith (1992: 199). La referencias a Hoar Jr. corresponden a su estudio de 1975. Añadamos, a propósito de la última relación, que se trataría de una *intención de autor* (suponiendo que Galdós la tuviera), la cual no siempre se materializa en la realidad textual.

explícita eligiendo a unos personajes que recuerdan a los centrales del misterio navideño, aunque los toma en una variante menor: en lugar del nacimiento, la huida a Egipto con motivo de la persecución de Herodes, según el hipotexto sagrado; igualmente, en lugar de la fiesta de Reyes (que llegaría tres días después de la publicación del texto), la compra de juguetes en el mercado dejando elegir al niño... Pero a partir de aquí la anécdota se desvía aún más (encuentro con el mercader, visita a la ciudad, compra y travesura con los juguetes) y es en esas desviaciones donde reside al menos parte del interés de la narración.

Siguiendo con los rasgos generales del relato navideño, la historia no se centra en el motivo religioso central de las fiestas (el nacimiento, como en *La mula y el buey*) sino que pertenece a la serie de acontecimientos evocados en esas fechas: la huida a Egipto ha sido incorporada por la imaginación popular a las escenas del portal navideño. Por otro lado, el niño también se sitúa aquí como centro de la narración, en este caso de forma progresiva hasta llegar a protagonizar la acción principal y ocupar prácticamente toda la parte final del relato. Igualmente se percibe un desequilibrio entre el grupo de los tres protagonistas y otro grupo innominado pero presente de algún modo: ha causado su fuga (Herodes y sus secuaces). En el relato la tensión de la fuga se diluye, según ya hemos dicho, sustituida por una tensión interna al grupo y, posteriormente, por otra de distinto signo, entre el narrador y lo narrado. Finalmente, la presencia de lo extraordinario también se manifiesta aquí tanto por la personalidad del niño como por su curiosa travesura o milagro, sin olvidar lo dicho a propósito de la dislocación temporal, entre otros aspectos[18].

Pero, según acabamos de indicar, quizás son las distancias entre el relato y su modelo (ya sea el del texto evangélico, el de la tradición cristiana o el del cuento navideño) lo realmente significativo de *Rompecabezas*. Ahora bien, si volvemos brevemente a los personajes, observamos que el pequeño ofrece una imagen ambigua, atractiva e inquietante a la vez: es hermoso, juguetón, "muy poquita cosa", habla "con gracia infinita", invita a los otros niños a jugar y reparte

---

[18] También llama la atención la isotopía relativa al número 3: tres personajes, tres capítulos, tres veces el vocablo *papirus*, tres fases en la presentación de las figuritas, tres lugares básicos (campo, ciudad, mercado), tres tipos de muñecos que aparecen con mayor insistencia (guerreros, religiosos, pastores). Tal vez sean líneas que marcan un subtipo del cuento de Navidad, el *relato-tríptico*, en torno a los tres personajes centrales del misterio navideño.

su tesoro entre ellos. Pero, al mismo tiempo, es alguien misterioso, bebé y adulto, su mirada infunde confusión y desvanecimiento, sus vacilaciones parecen suspender el curso de las cosas, reparte entre sus camaradas juguetes previamente dislocados sin que se vea la necesidad (y, al parecer, sin darles a elegir)[19], etc. El compañero de su madre, a pesar de ser un anciano grave y sensato, cede fácilmente ante el placer de ella en comprar juguetes (sin que el niño manifieste deseos en ese sentido). La madre por su parte, es de algún modo responsable de la acción de su hijo, puesto que la travesura del chico sólo ha sido posible por el empeño de ella en adquirir ese tipo de objetos.

Por otro lado, el narrador permite una conexión posible entre las figuras y la escritura jeroglífica: da especial relieve a los muñecos mediante su aparición, repetida y progresiva, y el trastrueque final de cabezas y de atributos distintivos. Paralelamente, habla de "escritura muñequeril" refiriéndose al papiro del que extrajo la narración. Sabido es que en la escritura jeroglífica entran imágenes de todo tipo: hombres, serpientes, pájaros, toros, panes, jarras, cuerdas y una serie interminable de objetos. Algo semejante contemplan nuestros fugitivos en el mercado y las figuras que compran bien pueden formar parte de ese conjunto.

Ahora bien, si la imagen en la escritura jeroglífica, desde el cuarto milenio antes de Cristo no se representa a sí misma sino un sonido o una serie de sonidos (un camello no ha de simbolizar necesariamente a ese animal sino, por ejemplo, una consonante doble), algo análogo puede suceder aquí, sobre todo si tenemos en cuenta la advertencia inicial del narrador para que el destinatario no se contente con el nivel superficial de lectura sino que profundice en su significado ("[...] si el lector no sabe pasar de las superficialidades del texto gráfico").

Cabe, tal vez, pensar que no sólo los muñecos son diferentes de lo que su imagen representa a primera vista sino que también ocurre algo similar con el resto de las figuras o personajes del relato. Ello invita a no limitarse a identificar a los tres protagonistas con los de la Sagrada Familia (no olvidemos tampoco los ambiguos rasgos con que los describe el relato) ni a los militares o religiosos del texto con

---

[19] Obsérvese que el título del relato viene de la acción del niño que *crea* el rompecabezas y no se limita a jugar con él, al contrario del protagonista del relato homónimo de la Pardo Bazán (de 1899). Leídos en clave histórica, los dos textos pueden ser vistos como sucesivos o complementarios: el niño de la escritora gallega intentará organizar un caos (un mapa hispánico en el que ya no está Cuba) que tal vez ha sido producido por los actores históricos representados en el protagonista del texto galdosiano.

nombres de posibles militares o de religiosos españoles de la época. Pensamos que es factible situar el nivel de correspondencia en un plano bastante más amplio, según intentaremos mostrar en las líneas siguientes.

Si en el relato hemos percibido dos tipos de tensiones, uno en relación con el exterior y otro interno, en la España finisecular se observa una circunstancia semejante: por un lado, el declive de las colonias, con guerra de Cuba incluida y la amenaza norteamericana que se iba a concretar un año más tarde (el 15 de febrero de 1898) aprovechando la explosión del Maine en el puerto de La Habana. Galdós, por su sensibilidad histórica, por las relaciones tradicionales entre Canarias y América, por su vinculación familiar con las Antillas y por sus responsabilidades políticas con Puerto Rico, seguía la evolución de los acontecimientos con creciente preocupación dada la inoperancia y la falta de visión de la acción española en el Caribe y en Filipinas[20].

En cuanto a las tensiones de orden interno, el relato nos mostraba una entre los padres del niño y otra motivada en el narrador por la travesura del chico. A propósito de la primera, llama la atención la facilidad con que el representante de la reflexión y la gravedad transige (recordemos el significativo uso de este vocablo en el relato anterior) ante las demandas de quien se guía por el principio del placer, el gusto, la facilidad y la improvisación. La consecuencia será la dislocación de las figuras, con la reacción que ello despierta en el narrador y que éste evoca ante el narratario.

En el ámbito extraficcional, las correspondencias son elocuentes y manifiestan la insistencia de Galdós sobre los graves problemas insinuados en *El pórtico de la Gloria*: una sociedad finisecular basada en un denso entramado de componendas políticas (un bipartidismo casi consensuado) en el que todo se compra, como en el mercado de

---

[20] Galdós ya había manifestado su preocupación por el tema de las colonias en diversas ocasiones. Retengamos la carta publicada en *La Prensa* de Buenos Aires el 1 de agosto de 1886, en la que considera el problema colonial como el más apasionante de la legislatura de ese año y presenta las dos tesis, autonomista y asimilacionista, que se enfrentaban entonces en el parlamento y en la opinión española (Pérez Galdós, 1923, III: 155-159). Pero su opinión es aún más precisa un año más tarde, en carta publicada el 31 de agosto de 1887: "El problema antillano es quizá el más delicado que el Gobierno español tiene ante sus ojos, y ha menester de gran prudencia y tino para no verlo trocado de la noche a la mañana en un rompecabezas insoluble" (*id.*: 325). Obsérvese que la imagen empleada por Galdós corresponde curiosamente al título del relato que nos ocupa.

nuestro relato, y donde no triunfan precisamente las opciones más sensatas sino más bien las menos arriesgadas y más acomodaticias. Como consecuencia, tenemos el asentamiento de un sistema basado, paradójicamente, en la dislocación general de sus elementos: el trastrueque de cabezas y cuerpos implica la ausencia de correlación entre competencia y función, correlación necesaria para que un organismo actúe con cierta eficacia.

Si, a pesar de todo, el conjunto del sistema sobrevive, se debe a que los distintos cuerpos están conectados entre sí, poseen "intereses comunes" al tener cada uno de ellos una parte del cuerpo que corresponde a otro. Tal comunidad de intereses, montruosa pero funcional, permite que interactúen esos órganos aunque sea (y gracias a que es) a partir de un intercambio de incompetencias. La mediocridad de las relaciones es la condición, aberrante, de la supervivencia del conjunto.

Este esquema corresponde, en grandes líneas, al del funcionamiento de la España de la Restauración (y acaso no solamente de ella). Si el narrador de *Rompecabezas* se concentra en los religiosos y en los guerreros, no es que Galdós se limite rigurosamente a estos dos grupos sino probablemente todo lo contrario: tras ellos se insinúan dos pilares sociales básicos, la Iglesia y el Ejército, susceptibles de evocar ficcionalmente, por su gran visibilidad social, a una buena parte de la colectividad nacional[21].

Cuando hablamos de pilares básicos (o supuestos como tales por el autor), no nos referimos específicamente a sus líderes, aunque se les incluya también, sino a la generalidad de sus integrantes y, quizás más precisamente, a sectores más modestos, tal vez a sus niveles intermedios, sin un poder decisivo pero indispensables para el conjun-

---

[21] Sobre el Ejército las referencias de Galdós son quizás menos numerosas que en torno a la Iglesia pero también las hay, y muy directamente relacionadas con nuestro relato, sobre una incongruencia histórica de las más relevantes: el Ejército, que debería estar sometido al poder civil, se ha sublevado con frecuencia para cumplir una función de progreso. Pocas veces se expresa el autor con tanta firmeza como en las dos citas siguientes: "La mayor de nuestras calamidades, la más funesta de todas, la verdaderamente afrentosa, los pronunciamientos militares, tienen su origen en los primeros esfuerzos de la libertad para abrirse camino".
Poco después insiste en tal incongruencia: "Para desgracia del pueblo español, todos los triunfos del principio liberal sobre la reacción han sido ganados por la fuerza, casi siempre militar. El Ejército español va siempre unido a todos los progresos más o menos fecundos de la idea liberal" (cartas publicadas en *La Prensa* de Buenos Aires el 26 de septiembre y el 31 de octubre de 1886; Pérez Galdós, 1923, III: 206 y 216-217).

to de la colectividad: periodistas que reciben cargos públicos, funcionarios estatales que obedecen a intereses privados, políticos que son militares, progresistas que actúan como conservadores y... escritores que se descubren como parlamentarios: todo se compra. Según se ve, la lista completa sería bastante amplia, pero cabe resumirla brevemente con los conocidos términos que el mismo Galdós emplearía un mes más tarde, el 7 de febrero de 1897. En su conocido discurso de recepción ante la Academia Española, el orador mencionaba ese estrato de la sociedad e incluso se refería a las causas posibles de su origen:

> La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal[22].

Ese amplio estrato funciona de hecho como un conjunto de figuras manipulablesy particularmente frágiles debido a lo incongruente de su constitución: algo muy parecido a la situación descrita en el texto galdosiano. Los responsables de tal panorama, los manipuladores, se encontrarían entre los "decididores" del país, los autoconsiderados Padres de la patria, ya sea en el terreno político como en el económico o en el ideológico, con posibles pero siempre ligeras divergencias entre ellos (dados los evidentes intereses que les unen). Esos Padres recuerdan sospechosamente a los del relato, no sólo en cuanto al discutible fundamento de su paternidad sino en cuanto a sus ligeras disputas, a su transigencia, a la ingenuidad de al menos uno de ellos, a las consecuencias de su "política", etc.

Lo que la política de tales patricios ha engendrado no es ni más ni menos que el sistema de la Restauración, esa criatura a la cual ya estaba predispuesta la colectividad española (por su ausencia de auténtica revolución institucional y económica, por seguir siendo una sociedad de base agrícola, por la connivencia arraigada entre las instancias religiosas y las seculares). La ambigüedad de ese engendro era para inquietar, como inquietante era la personalidad del niño de nuestro relato: estabilidad gubernativa, relativo crecimiento económico, desarrollo de las comunicaciones, al menos una apariencia de

---

[22] Pérez Galdós (1897a: 11).

sistema parlamentario, pero también el caciquismo como auténtica carta magna de la vida política, económica e incluso religiosa del país, bloqueo del sistema electoral, ignorancia de las nuevas exigencias de sectores sociales como el obrero, miopía ante la evolución de la realidad colonial e internacional, etc.

Queda por destacar una dimensión esencial del relato: su particular tratamiento del tiempo. Vimos que la peripecia fundamental, el trastrueque muñequeril, dada su duración incontable, podía situarse incluso en un futuro posterior a la publicación y de alcance indeterminado. Trasladada esa dimensión al ámbito extraficcional, no se puede pretender una correspondencia u homología con la realidad histórica posterior (que el autor, obviamente, no pudo conocer) pero sí cabe hablar de posición frente al mundo observado y representado en el texto.

En este sentido, conviene hacer dos observaciones relacionadas entre sí. La primera es que imaginar la prolongación hacia el futuro, por un tiempo más que respetable, de la situación observada, hace suponer en su autor una visión del presente y del porvenir cuando menos bastante escéptica respecto a las posibilidades de una mejora posible. La segunda es que tal escepticismo se matiza con la reacción consistente en no considerar esa estructura del mundo como natural y admisible, y componer un relato que así lo haga sentir o adivinar al posible receptor.

En definitiva, las características básicas de las figuras centrales del texto y del mundo en él descrito hallan una articulación bastante estrecha (y por ello mismo, preocupante) con elementos fundamentales de la realidad española de la época. No son casuales esas tres figuras ni es incidental su comportamiento y, por consiguiente, tampoco lo es su radical distanciación respecto del paradigma bíblico.

El objetivo y la realidad del texto no corresponden a una mera paráfrasis complaciente del misterio navideño sino a la expresión de un toque de alarma, destinado no solamente al futuro rey sino a todos aquellos que tuvieran la sensibilidad suficiente para reaccionar ante la lectura atenta de esta historia.