POESÍA E HISTORIA EN *EL DOCTOR CENTENO*

Pedro Granados

En un trabajo anterior, al estudiar *Fortunata y Jacinta* (Granados), nos había interesado dar con el narrador de esta novela[1]. De este modo, observábamos que aquella obra se podía dividir entre el tiempo horizontal de la prosa, sin duda abrumadoramente extendido en el texto: recreación costumbrista, cotilleo político, apunte histórico, gracias del refranero, lenguaje popular, simbología de los nombres, descripción exhaustiva y ritmo parejo de la escritura; y, aunque mucho más discreto pero no menos intenso, el tiempo vertical de la poesía (Barthes 90). En términos generales, el narrador de *Fortunata y Jacinta* se daba a conocer en estos momentos poéticos; lapsos que, asimismo, coincidían también con la anagnórisis de algunos de los personajes de esta novela. Por lo tanto, era en la intensidad y no en la extensión (punto de vista, estructura del relato, recreación espacio-temporal, contexto histórico, jerarquía de los personajes, etc.) donde pillábamos agazapado al narrador — o más precisamente a los narradores[2] — cuya identidad, lo reiteramos, aparecía entonces fundida y confundida con los momentos de verdad o gracia (auto reconocimiento) de varios personajes[3]. Dilucidado esto, nos animamos a distinguir en *Fortunata y Jacinta* entre responso y elegía. El primero de estos términos, obviamente, en relación al eje horizontal del que hablábamos más arriba: a la prosa o, digámoslo así, a los chismes de Clío (diversos datos, finalmente, de índole histórica) tan numerosos en esta obra; la elegía estaba reservada a la poesía.

Ahora, respecto a *El doctor Centeno*, hemos de observar algo más o menos análogo. Existe aquí cierta fanopoeia, tipo de poesía donde predomina la imagen visual[4], mimetizada u oculta entre el resto de la mímesis; es decir, entre la prosa realista y aparentemente naturalista de esta novela[5]. Sin embargo, para ubicarla no tenemos otro recurso que aguzar el oído en torno a cierto silencio que la rodea o anuncia: "porque hay un fantástico del silencio que hace vivir y respirar a los objetos" (Litvak 106). Pero, además, y ya en cuanto a otra función importantísima de dicha fanopoeia en la novela, podemos distinguirla en relación a su empleo en el proyecto educativo, al proceso de "desaprendizaje" de Celipe en esta obra[6]. La fanopoeia en *El doctor Centeno*, pues, la identificamos en relación a la elegía (en los términos explicados más arriba); al homenaje a lo que en el mundo vale la pena, pero irremediablemente fenece; y en relación a ilustrar lo que Celipe nunca debería "desaprender" — su inteligencia analógica y vivísima curiosidad —, cualidades que son, asimismo, imitadas a su modo por el propio narrador en esta novela. Fanopoeia que ilustraría, por último, el proceso mismo de Felipe Centeno como alumno de su amo Miquis ya que, como dice James Hoddie: "el anhelo de la ciencia y las humanidades es una preocupación constante de Felipe. Pero la poesía, experimentada directa o indirectamente, es lo principal" (57).

Por último, y aunque resulte muy tentador, en esta oportunidad no nos adentraremos en la teoría de la literatura fantástica[7]; de algún modo sólo nos avocaremos a desarrollar, verbigracia, la observación citada arriba de Litvak acerca de cierto "silencio" que rodea siempre a la poesía.

Si seguimos el orden, de la Primera a la Segunda parte de *El doctor Centeno*, lo primero que nos llama la atención es la relevancia de los *Evangelios* en esta novela[8]. Centeno, a la edad de trece o catorce años abandona hogar y pueblo—héroe oscuro e inédito — y llega a Madrid a "desaprender" (1295); es decir, tal como Jesús que sin permiso de sus padres y a edad semejante (doce años), va a la sinagoga para entablar una polémica intelectual con los doctores de la Ley. Básicamente este pasaje bíblico es el intertexto de esta novela de Galdós; al final, entonces, se trata de si Felipe salió airoso o no de aquella polémica.

Simultáneamente a la presentación de nuestro héroe — y de sus ínfimas pertenencias — hallamos la primera pulla a los historiadores por parte del narrador:

Más importante es que el historiador [...] se remonte ahora a los orígenes de aquella propiedad y escudriñe de dónde proceden las bellotas, de dónde el fiero garrote, los higos, el pan y demás provisiones, con lo cual, si sale airoso de su empresa y lo descubre todito, se acreditará de sabio averiguante, que es lo mejor para tener crédito y laureles sin fin. (1296)

Crítica implícita e irónica, pues, a esta forma de hacer la Historia que, asimismo, más adelante el narrador motejará como "la chismosa Clío" (1313).

Sin embargo, también en aquellas páginas iniciales, encontramos el primer intenso momento imaginativo—fanopoético o fantástico—de esta obra. En relación al "puro" que carga Centeno, nos dice el mismo narrador omnisciente:

Un papelillo entero de mixto se consume en la empresa incendiaria; pero al fin el héroe tiene el gusto de ver quemada y humeante la cola del monstruo. Este se defiende con ferocidad de las quijadas, que remedan los fuelles de Vulcano [...] Durísima vena negra se defiende de la combustión y asoma fiera por entre tantas cenizas y lavas...Pero el intrépido fumador no se acobarda y sus quijadas sudan, pero no se rinden. ¡Plaf! (1296)

Son estos los momentos de singular empatía, en este caso a través del uso del estilo indirecto libre, donde coinciden el narrador y el personaje principal, Felipe Centeno; no así otros pasajes en que, aunque mirado éste siempre con simpatía, el narrador más bien toma distancia del protagonista. La poesía, entonces, literalmente los funde: los hace uno; "los chismes de Clío", en cambio, los alejan o separan[9].

Felipe viene a Madrid, como ya lo habíamos mencionado, a "desaprender" o, como lo dice el mismo candoroso personaje, "para destruirme" (1300). Sin embargo, recién llegado, su sabiduría es más bien análoga a la risa y a la tontería; "-¡Cómo se ríe!... Vaya, que es Usted tonto de veras, señor Centeno", como le dice Miquis de forma cariñosa (1301). Ès más, retomando el hilo evangélico al que nos invita la novela, su ingenuidad o timidez es socorrida — no solamente esta vez — por un ángel:

No sabía cómo ponerse ni para dónde mirar. Si miraba al comedor, creería que pedía; si no

miraba, le olvidarían otra vez... Cortó estas angustiosas dudas un niño gracioso y rubio que apareció... casi puede decirse de entre nubes, desnudillo y con rosadas alas. (1303)

Es decir, se va diseñando en la obra un personaje equivalente a Jesús de Nazareth (recordemos cómo lo asistieron a él también los ángeles después de sus cuarenta días y noches en el desierto). En este sentido, resulta particularmente ilustrativo aquel pasaje donde Miquis le dice en su lecho de muerte: "En ti confío, Aristóteles" (1446). Miquis, entonces, se convirtió en creyente de su amigo; y si no tuvo, en su hora final, la atención de un sacerdote, en realidad no la necesitó ya que estaba en presencia del mismo Cristo. Claro está, la de Miquis es una adhesión o fe, digamos, purificada por la inteligencia; de ahí lo de "Aristóteles".

Desde esta misma perspectiva, además, se ilumina aquel pasaje de la confrontación de este "Centeno-Jesús" con la religión oficial representada en Pedro Polo; política religiosa, por cierto, estrechamente vinculada a la educación. No olvidemos que Don Pedro es "aquel constructor de jorobas intelectuales" que también quería "desfigurar los cuerpos" (1334). Es por este motivo que la desalienación intelectual, en *El doctor Centeno*, va de la mano con la lucidez en materia religiosa. En aquel primer encuentro entre sirviente y amo resuenan, inconfundibles, los ecos de la presentación de Jesús—por parte de la autoridad romana que lo lleva preso—ante la plebe; Polo dice sarcásticamente a nuestro héroe: "Si sabes más que ese tintero... Serás médico: tómale el pulso a la pata de la mesa. ¡Risas, confusión, aplausos, bramidos! Don Pedro era el maestro más gracioso" (1319). El escarnio que recibe Jesús, pues, es parangonable al escarnio que recibe Felipe. Sin embargo, ni Cristo en aquella ocasión ni Centeno en ésta se rebajan a exhibir sus milagros.

Por otro lado, aunque siempre en el terreno de la pedagogía, el narrador trata constantemente de mostrar — a través del ejemplo de Centeno — cómo debería transmitirse el conocimiento: "¡Qué lástima no tener caja de pinturas, o al menos lápices de colores! Así, así debían ser enseñadas todas las cosas. ¿Por qué no se han de pintar la Gramática y la Doctrina? (1320); en otras palabras, ¿por qué no se habría de hacer uso de la poesía (fanopoeia)?, ¿por qué no sacaríamos partido a ésta cuyo poder consiste, precisamente, en ponernos las cosas — según enseña Aristóteles en su *Poética*—ante los ojos? Incluso, el conocer no se contrapondría con la distracción y, definitivamente, iría unido al juego:

> En la soledad y hastío de su espíritu, Felipe no hallaba mejor entretenimiento que observar la diversa tesitura y acento de cada uno de aquellos ruidos [los de las puertas]. Tal puerta imitaba el mugido de un buey; tal otra, el llanto de un niño; alguna sonaba con voz gangosa que pronunciara el principio de un padrenuestro; la de más allá parecía la matraca de Viernes Santo, y la otra decía siempre: Mira que te cojo. (1325)

Este estar "lelo", de paso, nos recuerda aquel silencio del que hablaba Litvak y que a nosotros nos está permitiendo percibir la poesía en esta novela.

Tanta es la importancia de la fanopoeia en *El doctor Centeno* que en algún momento los objetos no sólo toman vida propia, sino incluso se burlan de los seres humanos:

"Antojábasele [a Felipe] comparar la casa [de Polo] con un cuerpo humano al que se hacían cosquillas [con el paso de los coches por la calle], y con las cosquillas se disparaba en convulsivas risotadas" (1326). Podemos hablar, entonces, de una sabiduría o lucidez de los objetos en esta novela; pero siempre y cuando sean descubiertos por el asombro[10]. Es decir, observados con el espíritu de Centeno, no integrados como meros datos de una ciencia aquí muerta: la Historia.

Ahora, en otro paralelo con Pedro Polo, el diseño de nuestro héroe tiende a mostrarlo más bien — aunque "en todo se fijaba" (1337) — como un ser contemplativo o que no se jacta de su capacidad de acción, en contraste con el "espíritu activo" del sacerdote (1333). Este contraste, obviamente, favorece a Felipe; y, en este sentido, sus observaciones las podemos relacionar con visiones, su logopoeia con epifanía, su espíritu observador con la mística. No de otro modo podemos describir el magnífico pasaje en que, encaramado en un farol, nuestro héroe observa un cortejo fúnebre:

¡Qué bien se veía todo desde aquella altura! 'Ya..., entierrito tenemos' [...] Vio Felipe el carro mortuorio, tirado por caballos negros y flacos, con penachos que parecían haber servido para limpiar el polvo de los cementerios; vio el armatoste donde el difunto venía; balanceándose como una lancha negra en medio de las olas de un mar de sombreros de copa; vio los asilados, los lacayos fúnebres, la malísima catadura, y el lucido acompañamiento, ejército sin fin de personas diversas, elevadas y humildes, todo oscuro, triste y hosco. (1347)

Probablemente sea este episodio, a pesar de la distancia que se nos quiere imponer como lectores y auto-imponerse el narrador ("Ya..., entierrito tenemos")[11], más típicamente fanopoético, y el más revelador de toda la novela. Felipe experimenta aquí una auténtica epifanía; en un instante, adquiere un conocimiento esencial de la condición humana, aquél de la fugacidad o precariedad de la existencia; "aquella altura" tiene, pues, una connotación sagrada, además del significado literal: sitio privilegiado para captar aquella tan ilustrativa simultaneidad. En otro lugar, justo al comienzo de la Segunda parte de esta novela—aunque más bien desde una melopoeia que evoca las *Coplas* de Jorge Manrique—el narrador retomará estos conceptos:

Acuérdate, lectorcillo, de cuando tú y yo y otras personas de cuenta vivíamos en casa de doña Virginia, y considera cómo el rodar de los tiempos, aquellos otros señores de diversa condición que allí vimos entrar, permanecer y salir, en un período de dos años, ¿qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto bullicioso estudiante, qué de tan variada gente? (1366)

Asimismo, resulta muy significativo que — inmediatamente después de aquella experiencia de "altura"— Felipe caiga en un "pozo", el de los alrededores donde vive doña Isabel, tía de Miquis. Es obvio que este "pozo" también resulta connotativo, propiamente sería el infierno: "[Aquellos lugares] Eran más fúnebres que el entierro y más solitarios que la soledad" (1348). Pero Felipe camina sin miedo por ahí aunque, paradójicamente, el narrador nos informa que no ve; precisemos, está "sin ver, por ser niño, el sentido de las

cosas" (1348). Por consiguiente, vamos vislumbrando un poco más los alcances o la naturaleza de este héroe "oscuro e inédito" del comienzo de esta novela.

Sin embargo, y en cuanto al meollo mismo de nuestro tema, cómo deberíamos entender las siguientes palabras del narrador en referencia al auto-encierro de Isabel Godoy de Hinojosa: "En vez de calentarse con fuego, sin duda la habitación de aquel recinto se confortaba y templaba con poesía" (1350). Es evidente que aquí sale muy mal parada la poesía, la sátira es harto elocuente. Sin embargo, atendiendo a semejante contexto, se trataría de una reacción del narrador avalada también en otra obra de Galdós; nos referimos a su toma de posición, respecto a la poesía, al comienzo de *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) donde, según Sebastián de la Nuez, frente al realismo explícitamente condena: "al lirismo idealista que merma las dotes de observación del español hacia las cosas reales, dejándose llevar por la fantasía y de su idealismo incontrolado" (130). Asimismo, también en otra oportunidad y muy tempranamente[12], el narrador ya había satirizado, más que a los vates mismos: "el estilo poético retórico y academicista posromántico que predomina en este tiempo" (Nuez 120). En cambio, e ilustrando con esta paradoja una directa confrontación con aquel complaciente estado de cosas, leemos en *El doctor Centeno*: "la poesía se mete en todas partes, aun donde parece que no la llaman [...] ¡Cuántas veces, en un bosque de versos, no se encuentra ni rastros de ella, y se la ve callada, discreta, vestida con túnica de verdad en la zarza luminosa de una fórmula, enteramente contraria a las formas del arte" (1304). Galdós, estamos comprobándolo, poseía un alto concepto de la poesía, pero pensamos que quería librar a ésta de los curiosos, pedantes, oportunistas o llanamente alienados de su época y, por qué no, también de la nuestra[13].

De esta manera, frente al "lenguaje de la Historia" (1351) — por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la cocina de la tía Isabel (1351-52) — tenemos, otra vez, una extraordinaria elegía:

> Repite, memoria, la persona y hermosura de la gallarda Virginia, ama de tal cotarro; ayúdate, si es posible, de algún histórico papel para que puedas decir ahora qué casta de pájaro era tal [...] No olvides al buen señor, marido suyo o cosa así, pintor de heráldica, holgazán de profesión todos los días, y los más de ellos consumado borracho, a quien llamábamos Alberique, sin más nombre de pila; ten presente aquel perro humilde que nunca ladraba y que a la hora de comer iba de cuarto en cuarto avisando a los huéspedes; animal comedido, modesto y meditabundo, a quien llamaban, no sé por qué, Julián de Capadocia. (1367)

Nuevamente percibimos, entonces, la huella de un particular silencio en medio de la prosa; no puede haber sido sino la poesía la que vino en auxilio del narrador. Melopoeia plasmada en imágenes inolvidables (sobre todo la de Julián de Capadocia) que al mismo tiempo encierran una enseñanza, logopoeia, de raigambre heracliteana y de la enjundia de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

No podríamos concluir este análisis sin reparar en el diálogo final entre Aristo e Ido

del Sagrario. Como respuesta al ofrecimiento inocente del primero: "todo lo que nos ha pasado a mí y a mi amo, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura", el suficiente Ido responde: "Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad" (1452).

En estas palabras de Ido del Sagrario tendríamos resumida, pues, la estética literaria común de la época; y asimismo, aunque por antítesis, la posición del narrador. Para éste, sin duda, la poesía más valiosa es la que estaría vinculada a "las cosas comunes y que estén pasando todos los días"; correlato de su postura antiidealista y apuesta por la "verdad" antes que por la "mentira"; indicadora, finalmente, de su rechazo "a los epígonos del zorrillismo romántico, todavía en plena vigencia en su tiempo" (Nuez 123). Opción galdosiana, en suma, que la estamos palpando en esta misma novela: no busca la moraleja—el explícito gesto didáctico — , sino que se entretiene, más bien, en la contemplación de las cosas; cobrando éstas, por eso mismo, ecos inéditos. Galdós ironiza, se solaza con la poesía de Jorge Manrique y refleja una personalísima lectura de los Evangelios.

Mas, otra consecuencia metapoética de primer orden, es el implícito rechazo por parte de Ido del Sagrario del habla popular. Desde este punto de vista, "horrible verdad" ya no está relacionada a un "significado" que se evita, sino, digamos, a un "significante" que se desea eludir; es decir, lo que cuenta y, sobre todo, la forma como lo cuenta Aristo. Y esto, tal como por ejemplo lo ha establecido Sebastián de la Nuez en "Galdós y la poesía", está en las antípodas de la sensibilidad de autor de *El doctor Centeno*, ya que el habla popular es una de sus aficiones más tempranas. Recordemos, sino, su colección de voces populares canarias; su interés, ya en Madrid, por los autores que intentaron reflejar el costumbrismo de la capital. Y, tal como figura en su prólogo al libro de versos de Antonio Casero, *La musa de los Madriles* (1914), porque el decir plebeyo es para el autor canario: "el sentir penetrante de las clases humildes, cuya donosura alegra la triste existencia de esta heroica Villa" (Nuez 129).

Por último, y como consecuencia de esta lectura que ha girado alrededor de Felipe Centeno y el narrador omnisciente—su mutua empatía y fusión privilegiada en la poesía — , y gracias al sabio uso del estilo indirecto libre por parte del narrador, curiosamente no observamos mayor complejidad en el punto de vista de la novela; menos aún, en la unidad estructural de la obra. Somos testigos, mas bien, del paulatino "desaprendizaje" de Celipe. Donde éste, a fin de cuentas, tal como Jesús adolescente ante los doctores, gana la partida. Salva a Miquis, Centeno es su auténtico prójimo, brindándole la experiencia de un amor recíproco y, a su vez, desalienándolo de su arte periclitado. Lo último que querrá hacer Miquis es destruir su *El grande Osuna*, en aras de otro arte mejor que intuye en su lecho de muerte. Mas, lo maravilloso de todo esto es que Felipe no sabe que es Cristo. Incluso hacia el final de la novela, en el diálogo con Ido del Sagrario, el lector queda a la expectativa respecto a lo que ocurrirá luego de esta simbiosis, después de este contacto.

Conclusión

Creemos haber demostrado, una vez más, que es en la intensidad y no en la extensión donde se conoce mejor al narrador de las novelas de Galdós. En *Fortunata y Jacinta* lo era, sobre todo, a través de la melopoeia (el canto, la voz); ahora, en *El Doctor Centeno*, lo es sobre todo a través de la fanopoeia. No creemos exagerar si consideramos que esto también está en relación con la evolución del "sondeo galdosiano de la naturaleza de la realidad" (Gold 43). Es decir, en *Fortunata y Jacinta* estaríamos ya ante un coro: varias voces claras y distintas, entre las cuales sólo una de ellas es la del narrador; la melopoeia múltiple, entonces, subrayaría este hallazgo. En cambio, en la obra que ahora nos ocupa, la fanopoeia predominante calza mejor con un narrador omnisciente obsesionado en ganarle la partida — con la humildad de la Poesía — a la ensoberbecida Historia. Paralelo al "desaprendizaje" de Celipe Centeno, del cual nuestro héroe finalmente sale airoso, el narrador — en el mismo terreno de Clío y en apariencia con sus mismas armas: los "chismes"— intenta decirnos otra cosa.

En este sentido, *El doctor Centeno* que tiene ya — vía la bondad y simbología cristológica de su personaje principal — paralelos evidentes con *Misericordia*; en este sentido, podría ser vista como una novela de parto con el naturalismo. Y es que, en definitiva, Felipe Centeno también salva al propio narrador, o éste se salva a sí mismo por la fe puesta en Celipe, y rompe sus ataduras frente al realismo. Y ambos, juntos, por los buenos oficios de la poesía, se salvan de la mediocridad o del mero responso, de la viperina y precaria lengua de Clío.

Pontificia Universidad Católica del Perú

NOTAS

[1] Haciendo algunas precisiones, leemos en Angelo Marchese y Joaquin Forradelas: "Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario [...], será necesario distinguir con precisión dos parejas de *participantes* modelados sobre las funciones emisor-destinatario: a) el Escritor-Autor y el Lector, referido al Texto-Escritura (nivel de comunicación que denominaremos extratextual); b) el Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual)" (276). De ambas dimensiones, es esta última la que ventilamos en nuestro trabajo. Asimismo, resulta sugestivo y quizá no menos ilustrativo conectar nuestro modo de leer con lo que en seguida apunta Walter Mignolo: "El objetivo de Robert M. Durling [*The figure of the poet in Renaissance epic*] es el de estudiar la función de aquellos momentos particulares en los que el narrador épico afirma su identidad y construye la figura del poeta. Este no es autobiográfico, sino concomitante con el juego ficcional que propone la épica. De esta manera, el objetivo de Durling se inscribe en el marco de un pensamiento que en la modernidad acepta la distinción entre narrador y autor" (131).

[2] Pensamos que en esta etapa de su producción novelística (1886-1887), algo posterior a la que ahora nos ocupa con *El doctor Centeno* (1883), Galdós ya ni siquiera exhibe una "figura del poeta" fragmentada o múltiple—que, por ejemplo, concilie las diversas perspectivas en *Tormento* (Gold 44) —, sino, a través de los personajes de *Fortunata y Jacinta*, más bien varias subjetividades independientes. De manera que, por ejemplo, en tanto no pueden concretar la posesión de Fortunata, el narrador y Maximiliano están tan emparejados que esta novela bien podría ser, más bien, la de este último personaje.

[3] Germán Gullón identifica en *Fortunata y Jacinta* la culminación de lo que denomina "imaginación formal" en Galdós [por ejemplo en *Tormento*, y a diferencia de la "imaginación profunda" de las novelas de tesis]; aquella novela, más bien, ilustraría ya la "imaginación estructural"—según Gullón la tercera y última etapa de la imaginación galdosiana—que tendría, sin embargo, su mejor representante en *Misericordia* donde, citamos a este estudioso: "la creación del personaje queda en manos del personaje mismo: Benina inventa a Don Romualdo [...] Milagro para el personaje inventor; necesidad para el autor que discurre la novela e imagina la doble figuración del sacerdote inventado" (167). Sirva este esquema evolutivo de la imaginación en Galdós, que Hazel Gold más bien denomina "sondeo galdosiano de la naturaleza de la realidad" (44), solamente para señalar que esta novela de 1883, que nos ocupa ahora, pertenece a una etapa diferente en comparación a *Fortunata y Jacinta*. Ambos críticos, pues, coinciden en lo fundamental. *El doctor Centeno*, aunque no ilustra todavía la tercera etapa que distingue Gullón—y que Gold denomina "La incógnita y la realidad"—, ya no tiene nada en común con *Doña Perfecta* o *Gloria* (inquebrantable unidad ideológica y exclusión de todo otro punto de vista); ahora, más bien, no hay un solo narrador que concilie las diversas perspectivas.

[4] Las otras maneras de "cargar el lenguaje con sentido al grado máximo" son la logopoeia (donde predomina el concepto) y la melopoeia (donde predomina la música) (Pound 50).

[5] Stephen Gilman, por ejemplo, sólo ve el abandono del naturalismo—no antes—en *Fortunata y Jacinta* (132).

[6] Dr. Centeno, Felipe, Celipe, Aristóteles, etc. son los diferentes nombres que adopta el protagonista en esta novela que, nos advierte ya la "Nota preliminar": "A Celipín Centeno le conocemos de otra novela de Galdós: Marianela" (Perez Galdós 1292).

[7] Desde el punto de vista de Alan Smith quizá sea pertinente hacerlo: Galdós poseía las obras de Poe, en traducciones de Baudelaire, desde 1865, año en que también se pueden empezar a rastrear sus propios cuentos fantásticos publicados en revista y periódicos. Aunque este mismo crítico precisa poco después que recién es en la última década del siglo XIX cuando "Galdós adopta en su novela el modo fantástico" (27).

[8] No es gratuito, pensamos, que "Centeno" aluda al pan bíblico; que "Celipe" derive de la palabra cielo; y que, ya en la órbita pagana, nuestro héroe sea de "Socartes" (Sócrates, mártir semejante a Cristo).

[9] Aunque los "chismes de Clío" nos hagan pensar, en un primer momento, en un tipo de historia (término polisémico) más bien tradicional—aquélla avocada fundamentalmente a destacar hazañas individuales y enumerar efemérides—, creemos que este aspecto de la Historia es sólo uno de los que sutilmente critica Galdós en esta novela. Su otra polémica con aquélla, sin duda más importante en cuanto a su evolución como novelista, creemos estriba en lo siguiente: "el interés que reviste el discurso histórico no sólo reside en su utilización como memoria artificial, sino en que, al mismo tiempo, se convierte en una explicación convincente, justificadora, 'tranquilizadora', portadora de inteligibilidad, 'comprensiva' del presente" (Contursi y Ferro 61). Es decir, Galdós estaría cuestionando a la Historia su rol aparentemente más privativo, su status mismo como "portadora de inteligibilidad".

[10] Recordemos, según Martin Heidegger, requisito previo y fundamental para el pensar filosófico.

[11] A decir de Alan Smith Soto, en comunicación personal, la frase "Ya entierrito tenemos" se inscribiría dentro de la técnica de los "rebajamientos de temperatura" o "auto desautorizaciones" del narrador a punto de hablar poesía.

[12] Nos referimos a uno de sus trabajos escolares, "Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco" (Nuez 120)

[13] Muy significativamente, para describir aquella época y no menos la nuestra, leemos en *El doctor Centeno*: "Mal terrible es ser hombre-poema en esta edad prosaica. El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven. Nada es tan funesto como la vocación de ruiseñor en una familia de castores" (1448).

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. *El placer del texto.* Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Contursi, María E. y Fabiola Ferro. *La narración. Usos y teorías.* Bogotá: Norma, 2000.

Gilman, Stephen. "Cuando Galdós habla con sus personajes". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* I. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 128-34.

Gold, Hazel. "Tormento: vivir un dramón, dramatizar una novela". *Anales Galdosianos* 21.1 (1985): 35-46.

Granados, Pedro. "La novela como responso y elegía: la distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*". *Anales Galdosianos* 37 (2002): 103-12.

Gullón, Germán. "La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* I. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978. 155-69.

Hoddie, James H. "Reexamen de un enigmático texto galdosiano: *El doctor Centeno*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 521 (1993): 47-67.

Litvak, Lily. "Lo fantástico en la literatura fin de siglo". *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo.* Barcelona: Anthropos, 1990. 105-12.

Marchese, Angelo y Joaquin Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel, 1986.

Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119 (enero-junio 1982): 131-148.

Nuez, Sebastián de la. "Galdós y la poesía". *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos.* Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 118-31.

Pérez Galdós, Benito. *El doctor Centeno. Obras Completas.* v.4. Madrid: Aguilar, 1962. 1293-1452.

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.

Smith, Alan E. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra.* Barcelona: Anthropos, 1992.