

## La realidad y el ensueño. Incursión en la literatura fantástica de la más moderna Rosalía

ASCENSIÓN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ  
Universidad de Córdoba

Rosalía de Castro, musa y mito del pueblo gallego, se ofrece en *El Caballero de las botas azules* como un inmenso mar de enigmas con una profundidad rica en complejidades. Escritora universal y casi exclusivamente conocida por sus tres títulos líricos mayores (*Cantares gallegos*, *Follas Novas* y *En las orillas del Sar*), merece ser rescatada del ingrato desconocimiento en que se la ha tenido como escritora de novelas atractivas y sugerentes. Porque si bien es cierto que difícilmente podrá alzarse una voz más plena de sensibilidad en el campo de la lírica, más solidaria del hombre en cuanto hermano en soledad, más dolorosamente emotiva, más atenta a los recónditos mecanismos del alma humana, su figura queda sesgada en las letras españolas si en ellas sólo atendemos a su acento dulce y plañidero, a su tono melodiosamente intimista y existencial.

Publicada en 1867, *El caballero de las botas azules* es una sátira llena de espíritu donde se dibuja fácilmente el perfil de una mujer que empieza a recoger los frutos de una madurez largamente gestada y llorada. Rosalía, mujer hipersensible e inteligente, ha forjado su carácter en una lucha a contracorriente con una sociedad injusta y engañosa que la marginó por su condición de hija ilegítima y que la hizo sentirse señalada como consecuencia de una malsana intolerancia provinciana. Y esta sociedad será la que la autora gallega refleje en la novela como un espejo satírico.

Podemos considerar con Risco<sup>1</sup> que la fantasía se erige en esta obra, en cuanto motor impulsor de la acción, en el verdadero protagonista. De ella el Duque de la Gloria no es sino un singular emisario. En cuanto «facultad humana despreciada por irracional e incontrolable» adopta un cariz de

---

<sup>1</sup> Risco, A.: *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.

alternativa desafiante. Rosalía se suma con ella al escaso, aunque no ausente, bloque de autores románticos seducidos por una propuesta que reta al trasnochado racionalismo dieciochesco. Su efecto combativo, en cuanto destructor de esquemas, normas y principios narrativos, se incrementa por ser España un país poco dado, puede que por razones culturales o éticas, a este tipo de composiciones.

El mismo Risco ha señalado cómo en una tradición de creaciones de la fuerza de un Espronceda con *El Estudiante de Salamanca*, o de un Zorrilla con sus *Leyendas*, o del mismo Ros de Olano con *El doctor Lañuela*, destacan las obras de dos románticos de transición: Bécquer con sus *Leyendas* y Rosalía de Castro con su *Caballero de las botas azules*.

Rosalía con esta obra se sitúa en una línea de continuidad con la tradición literaria española ampliándose así el margen de influencia que el romanticismo germánico de Hoffmann, con sus *Cuentos* y *Von Chansso*, le debe. El germen de una literatura fantástica que tan novedosa y actual nos resulta con el «boom» narrativo hispanoamericano, se encontró ya actuando en nuestro siglo XIX en autores que, por otro lado, se decantarían hacia una línea opuesta de creación: el realismo. Entre ellos cabe citar a Pedro Antonio de Alarcón con sus *Historias inverosímiles*, o a Galdós con *La sombra*, a Juan Valera con *Morsamor*, e incluso a la naturalista Emilia Pardo Bazán con su primera novela *Pascual López*. Dentro ya del panorama de las letras gallegas, Rosalía se presenta como el primer eslabón de una cadena de sucesiones tan significativa en el campo de la literatura fantástica como: *El caballero de las botas azules*, *Pascual López* de E. Pardo Bazán, casi toda la obra de Alvaro Cunqueiro, y *El bosque animado*, de Wescelao Fernández Flores.

Al margen de tendencias e influencias Rosalía confiere al género fantástico en esta novela-cuento una impronta personalísima e irrepetible. La fantasía no será en ella una explosión de la libertad del sentimiento, del instinto, de los impulsos vitales frente a la rigidez de una razón demasiado estrecha. La autora gallega mantiene durante toda la obra en jaque a una razón que constituye la esencia del valor funcional de la fantasía. El ilusionismo de ésta necesita de la realidad no sólo para desfigurarla en su desbocado delirio, sino para expresarla con mayor vehemencia con la fuerza del contraste. La fantasía favorece así la aprehensión de lo real. De aquí la extraña sensación que nos domina al leer *El caballero...* donde una constante sensibilidad de lo real se extiende a las situaciones más inverosímiles y fenómenos más extravagantes. *El caballero...* es un magistral ejemplo de la dialéctica interna de realidad-fantasía que debe abrigar toda obra fantástica. Lo real no es sino el medio que se manipula y tergiversa en un afán de motivar la ambigüedad.

La fantasía moralizante de Hoffmann, extravagante y poco creíble por ello, la poética y anacrónica de Cunqueiro desvinculada de la realidad en

nada se parecen a este sutil y hábil compendio de intenciones tangibles y expositivas de la realidad de una época.

La novela que nos ocupa, calificada ya por los críticos de la forma más variada, como «novela fantástica», «novela costumbrista», «narración humorística» y «novela de crítica literaria», se nos presenta desde un primer momento como obra singular y enigmática cuya multiplicidad de arista ofrece muchas dificultades para su estudio. De aquí que sólo tratemos una de las muchas ofertas de la infinita variedad que la obra propone, centrándonos en el binomio realidad-ensueño por parecernos altamente significativo, ante todo, como ya hemos indicado, por el momento en que se produce la obra.

#### LÍNEA ARGUMENTAL

La obra se inicia con un prólogo en el que un hombre, tras invocar a una musa desconocida que resultará ser La Novedad, demanda de ésta la fama. La Musa, tras una serie de ataques al estamento político, social y humano que representa el hombre, arrivista, descontento y vanidoso, accede a la empresa que éste le reclama pero incluyendo sus variantes. Así, dotado de una apariencia y poder extraordinarios, el hombre transformado en el Duque de la Gloria, irrumpe en la sociedad madrileña despertando la curiosidad y la envidia de los más dispares individuos, debido a sus fantásticas botas azules, y anunciándoles su propósito de «poner el cascabel al gato». El efecto conseguido es el de una visión aérea de la sociedad madrileña, una visión en escorzo en tanto que oculta fines moralizantes y didácticos bajo su vertiente satírica. Entronca en este sentido con la larga tradición que inició *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara, de recorrer, por medio de la focalización de un ente diabólico, los vicios y pecados de una sociedad concreta, geográfica y temporalmente limitada.

#### ¿CUENTO FANTÁSTICO?

Como hemos señalado en otro lugar, el elemento maravilloso de la obra requiere la compensación niveladora de unos elementos realistas que no hacen sino acentuar lo más extravagante del componente fantástico. La causa de ello se encuentra en que esa ausencia de lógica se convierte en protagonista absoluto que cobra personificación en el Duque de la Gloria, disponiéndose estructuralmente en forma de cuento y en el móvil desencadenante de todo tipo de pinturas y caracterizaciones psicológicas.

Ya en el mismo título, *El caballero de las botas azules*. Cuento extraño, se nos revela la individualidad protagonista cargada de tintes extraños y sugerentes, a la vez que hace referencias indirectas a la novela cervantina *El caballero de la triste figura*, antítesis de nuestro protagonista, y al cuen-

to infantil *El gato con botas* de Tieck. Si bien Propp<sup>2</sup> hermana a la novela de caballerías y al cuento maravilloso como productos del mito y el folclore, el Duque de la Gloria se va a convertir en un atractivo héroe de cuento enzarzado en la eliminación de la mala literatura representada en los folletines lacrimógenos de la época. Partimos, según esto, de un héroe (El Duque de la Gloria) a cuyo nacimiento maravilloso asistimos en la parte cuarta del prólogo (Un hombre y una Musa), transfigurada su apariencia gracias a la intervención mágica de su «auxiliar» (Musa), y trasmitidos «los objetos mágicos» por ésta antes de iniciar el «viaje» en el que se le encomienda una «tarea solución». Para realizar ésta será preciso el «desplazamiento milagroso» del héroe para alcanzar «el fin» y «su huida mágica» una vez logrado aquél.

En sus ejes fundamentales vemos como la novela de Rosalía se adapta al estudio morfológico que Propp hace del cuento. Estos planteamientos se complementan con la aparición de dos personajes que influirán en la acción salvadora del héroe: el Señor de la Albuerniga y Pelasgo, ayudante y opositor respectivamente. Son ellos los que confieren un tono especial a la obra, de «cuento-novela», al hacer que la solución del conflicto derive de un choque individual dramatizado. Encontramos, por tanto, un claro paralelismo de la novela con el esquema actancial que propone Propp, donde cada personaje asume una función en la obra.

HÉROE	Duque de la Gloria
DONANTE	Musa
AUXILIAR MÁGICO	Botas, Corbata, Varita
FALSO HÉROE	Señor de la Albuerniga
AGRESOR	Colectivo simbolizado en la persona de Pelasgo
PRINCESA	Casimira, Mariquita

Desde el punto de vista de la dinámica narrativa el esquema sería:

REMITENTE	OBJETO	DESTINATARIO
Musa	«Poner el cascabel al gato»	Sociedad
AYUDANTE	SUJETO	OPOSITOR
El señor de la Albuerniga	Duque	Pelasgo y críticos literarios

El personaje de la Musa confiere al cuento trazas del más antiguo paganismo, de rito mágico de la antigüedad. El motivo argumental de «poner el

<sup>2</sup> PROPP: *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.

«cascabel al gato» podría hacernos pensar en las fábulas orientales recogidas en el *Calila e Dimna* y en el *Libro de los gatos* donde la figura de este animal adquiere todo tipo de connotaciones.

En el Duque de la Gloria está personificado lo maravilloso del relato. Representa la unión entre lo real y lo fantástico. Por una parte los apelativos de «duque» y «caballero» sugieren unos títulos terrenales de nobleza que en el segundo de los casos («caballero») apunta ya a elevaciones espirituales y morales (piénsese a este respecto en los valores que albergaba y defendía el espíritu caballeresco medieval). Como maravilloso, los segundos términos de sus apelativos vienen a romper, o quizá a acentuar, el espejismo y el desconcierto de unos sintagmas poco usuales que cargan de connotaciones unos términos de por sí expresivos. De esta forma, el complemento «de la Gloria» añade los matices espirituales ya apuntados, mientras que «de las botas azules» parece ser un sintagma adjetivo que simboliza por sí solo la dualidad realidad-fantasa. Por un lado el matiz terrenal, de apego a la materia de esta indumentaria; por otro, el matiz celeste de elevación, de sobrenaturalidad, de magia que aporta el adjetivo cromático «azul».

Podría relacionarse tal antinomia como un reflejo de la dualidad que Greimas denomina mitemas y que concilian oposiciones unidas en una correlación global.

Si como Propp apunta lo triduo es potenciador de lo mágico, en este sentido vemos concretarse la fuerza sobrenatural de nuestro héroe en las armas que la musa le dona para su misión y que son precisamente tres: sus botas, su corbata y su varita, confiriéndole al Duque la apariencia de «una hermosa visión»<sup>3</sup>. Así, sus botas están «hechas de un pedazo del mismo cielo» y «su corbata blanca tenía la forma exaltada de un aguilucho, de feroces ojos, con las alas abiertas y garras que parecían próximas a clavarse en su presa»; su varita «de ébano cubierta de brillantes, y en cuya extremidad se veía un enorme cascabel». Pero el elemento maravilloso no sólo lo produce el atuendo del Duque, sino que se desprende de un magnetismo especial que envuelve su fisonomía distinguiéndolas... «era el singularísimo y nunca bien ponderado personaje»... «y la expresión irónica de su mirada y de su boca era tal que turbaba al primer golpe al ánimo más sereno»<sup>4</sup>.

La compleja e imprevisible naturaleza del Duque que lo configuran como un personaje redondo y esférico, en la terminología de Foster, su actuar en un continuo promover procesos y modificarlos, cual un personaje «agente» (según Bremond), dan por resultado un héroe difuso, vago y difícil de califi-

<sup>3</sup> CASTRO, Rosalía de: *El caballero de las botas azules*. Madrid. Gráficas Torroba, 1973, pág. 50.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 57.

car. Es el actante que simboliza la diégesis fuera de lo común e inaceptable en unos cánones lógicos. De aquí la sensación de irrealidad y la belleza de lo irracional porque todo parece verdad y mentira a la vez.

Dado que las situaciones que favorece el Duque, y en las cuales aparece, no son comunes ni reales, sino especiales y cómicas, la obra se entiende como «algo soñado» y «de la otra vida».

A los personajes, y a nosotros mismos, nos domina la sospecha de si toda esta extravagancia no será un sueño, una ilusión. En este sentido la duda tiene la importancia de fomentar la posibilidad de establecer una estructura onírica en la obra. El tema de lo aparential y lo profundo, o el de la ilusión y la realidad, de larga tradición en nuestra literatura, se deja intuir ya desde el prólogo, *Un hombre y una musa*, cuando el hombre se lamenta del «sin sentido» de la vida tras haber reducido a vanidad ignorante el deseo del gloria y fama póstuma:

«Si lo pasado es un sueño, lo presente, caos y confusión...»<sup>5</sup>.  
(hombre)

«Todo era un sueño, y en verdad que la vida es ya para mí una pesada carga...»<sup>6</sup>.

Estas reflexiones llevan implícitas una crítica a la futilidad de una sociedad que luchando por el parecer se olvida del ser, del ahora, de vivir el momento, en definitiva, como apunta el hombre:

«...aún cuando mi vida haya sido como la de tantos apariencia y lodo»<sup>7</sup>.

La Musa hace una sátira muy zahiriente de la vacuidad de este concepto de la vida y de la fama con una frase final en su invectiva que reitera su filosofía del tiempo «el pasado como sueño»:

«Pasa, pasa, presto... todo sueño al fin, todo mentira, vanidad, ilusión, polvo, nada... ¿Cuanto pasó fue un sueño?»<sup>8</sup>.

En esta interrogación retórica es donde reside la clave de interpretación de la obra. Para entenderla así es preciso distinguir que de las dos formas posibles de enfocar el relato, según Domingo García Sabell, la de significación alegórica y contenido simbólico, y la de un puro desfile de sucesos extraños, misteriosos e intrigantes, sólo atendiendo a la segunda y olvidándonos de la primera podremos con rigor justificar la dimensión onírica del relato.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 37.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 36.

<sup>8</sup> *Ibidem*, Pág. 38.

La exposición desesperada del hombre de escribir un libro inmortal, de lo que él llama «mi más querida ilusión... mi eterno sueño!»<sup>9</sup> puede entenderse como la trasposición de la intención de Rosalía respecto a la obra. Si el pábulo que le da la vida pertenece al mundo de los sueños, el resultado no puede ser otro que el de una pesadilla donde los personajes se alternan en imágenes yuxtapuestas e incongruentes, en escenarios variados y contrastados, en distorsiones humorísticas, caricaturescas y deformantes.

Ese «libro con letra de oro» es una imagen más abultada por la calenturienta ilusión del subconsciente que se sabe libre y creativo durante el sueño. La musa que accede a sus cumplimientos da pie a la incongruencia sucesión de capítulos y, por tanto, a este cuento acertadamente calificado por su autora como «extraño».

La personalidad del señor de la Albuérniga, ayudante en la terminología de Propp, juega una importante baza en la dicotomía, constantemente mantenida en la obra, de realidad-fantasa.

Su oposición al Duque en cuanto representante de la razón y el individualismo egoísta, nos lo asemeja a un Sancho en continua contienda con su Quijote. En la obra, solamente al final asistimos al consentimiento de ofrecer su ayuda al Duque en la misión que debe realizar antes de partir. Y ni siquiera podemos afirmar que lo haga por generosidad y solidaridad con su prójimo como cabría esperar si atendiendo a la obsesiva persecución de que es objeto modificara su naturaleza egocéntrica.

«Desde un principio he pensado elegirle a usted como columna de apoyo para mis triunfos, y usted ha consentido. Además, sólo accediendo a mis deseos podrá usted gozar después el perdido sosiego y saber de qué son hechas esta corbata y estas botas azules...»<sup>10</sup>.

Sólo en el capítulo XXI llega el señor a pronunciar «Dispuesto estoy a todo».

Pero la actitud omnisciente del Duque nos había asegurado en un principio que tal momento llegaría con una fórmula que tiene mucho de conjuro maldito de cuento:

«Y estoy seguro de que usted accederá y anhelará que llegue el momento de cumplir mis deseos porque hasta entonces el recuerdo de mi persona, el de mis botas y el de este cascabel *perturbará su sueño* y no le dejará gozar momento de reposo...»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 264.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 64.

El que el Duque irrumpa en la vida del señor alterando su siesta, «hora suprema» de este espíritu apartado de todo compromiso con sus semejantes, es un símbolo de la reforma ética que pretende establecer en la sociedad. Así el Duque se convertirá para el caballero en el «fantasma de sus sueños». De esta lid el Duque hará que el espíritu superior que creía ser el Caballero caiga de su pedestal al conocer gracias a la «curiosidad» lo que es «la mano de la fatalidad o del dolor»<sup>12</sup>.

Este exclamará:

«Y creía, ¡meoio de mí! no pertenecer al siglo XIX»<sup>13</sup>.

Pero la extravagancia y originalidad de este personaje aislado del mundo, recluso en su palacio saboreando su preciada soledad buscada, sirve para introducir la idea que se descubre conforme se observan los resquicios de esta colectividad: la de que la realidad se encuentra en las difusas fronteras del despertar de un sueño, donde no se sabe si se vive o se sueña.

El Duque lo expondrá así casi al final:

«...Los caprichos de los hombres exceden muchas veces en su *realidad* a cuanto la más ardorosa y creadora imaginación haya podido *soñar* de extravagante y fantástica»<sup>14</sup>.

Conforme avanza el discurrir de personajes se va comprobando que esta sociedad es más increíble, absurda y alucinante que el enigmático caballero con su raro proceder y sus maravillosas botas:

«...las apariencias nos sumen muchas veces en la desventura, si es que la casualidad no viene a alejarnos del error».

Esta es la formulación del impulso que parece haber movido la penetración en los cuartos traseros de las vidas de esta masa humana que en una especie de danza macabra, en un «galope infernal» nos muestran sus trapos sucios en su deseo por descubrir el misterio de las botas azules.

Por ello resulta de un humorismo caricaturesco la descripción del señor de la Albuérniga, que estará en incómoda vigilia hasta el capítulo XXI, en traje de dormir:

«Medio envuelto en una ligera bata de seda negra, a través de la cual dejaba entrever unos calzoncillos de color carne perfectamente ajustados... Entre su delicado pie y la alfombra sólo se in-

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 265.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 262.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 219.



terponían unos calcetines... cubríale la cabeza un gorro de casimir blanco.»<sup>15</sup>.

El efecto de pesadilla que experimenta el Señor de la Albuérniga produce en nosotros la sonrisa, sobre todo por el contraste de las explosiones de lirismo cuando se cree a salvo en su Quinta del Prado, en la más completa soledad, con la escena narrada de los personajes que le asedian en la puerta:

«Tras de aquella puerta, que se abría inhospitalaria para desechár a un huésped, vió el de la Albuérniga aparecer más de diez cabezas humanas que se inclinaron».

La cómica personalidad del señor de la Albuérniga, su constante suspirar y lamentarse por su felicidad y tranquilidad pasada, se traduce en la imagen de su insomnio que es finalizada con quejosas lamentaciones:

«De cuando en cuando volvía los lánguidos ojos hacia el lecho de bronce... repitiendo con triste voz estos versos:  
¡Oh, si como algún tiempo en ti durmiera, feliz y venturoso me llamara!  
¡Oh, si tal dicha volver pudiera!»<sup>16</sup>.

Esta imperiosa necesidad física del hombre se convierte en el de la Albuérniga en un símbolo, en lo que Marina Mayoral considera uno de los recursos estilísticos más empleados por Rosalía<sup>17</sup>. La significación del mismo parece aclararse en el capítulo XXIII cuando en una especie de tregua reparadora el Duque comunica a sus invitados a la cena que el señor «Todavía descansa pero nos preside desde el lecho»<sup>18</sup> y que «...le veremos llenar nuestras copas en compañía de dos nobilísimas damas y sonreírnos con la cordial benevolencia de un hombre que se reconcilia con sus semejantes»<sup>19</sup>.

Es en esta última frase en la que se advierte la intención del Duque al tener al señor sumido durante toda la obra en un lamentable estado de desasosiego, estado que ha ido parejo al del lector, ya que éste ha ido sintiendo esa quemazón intrigante por descubrir el sentido de esta persecución a la que el Caballero ha sometido a un ser hasta ese momento satisfecho de su apartada felicidad. Y es en este sentido en el que debe entenderse el significado del símbolo que no es sino una llamada al hombre en cuanto indivi-

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 262.

<sup>17</sup> MAYORAL, Marina: *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid, Gredos, 1974.

<sup>18</sup> CASTRO, R.: *Ob. cit.*, pág. 281.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 284.

dualidad que tiene un papel que desempeñar en el proceso de transformación histórica. La conciencia de cambio y transición a la nueva realidad del siglo XX que tan en carne viva fue sentida por Rosalía como una necesidad de transformación social que debe partir de la conciencia del individuo y que ha de proyectarse en sus semejantes en un impulso de solidaridad.

Y es a partir de estos presupuestos desde los que la intención de la obra de Rosalía adquiere toda su compleja dimensión satírico-moralizante. Este tono tenso es la narración que se traduce en el agotamiento físico del de la Albuérniga, «pálido y ojeroso», que domina hasta el capítulo XX, y la sucesión desenfadada de acontecimientos de los dos últimos capítulos es lo que ha llevado a los críticos a considerar a la obra dividida en dos partes desiguales tanto en ritmo como en extensión. La ayuda colaboradora que el Duque ha reclamado del señor desde un principio adquiere sentido en la frase:

«...hoy le veremos hacer la señal para que mane "la prodigiosa fuente"»

así como se justifica la persecución que mueve gran parte de la acción, traducida en estructura triangular, en la que cobra sentido la personificación del señor en la imagen del hilo de la madeja:

#### Señor de la Albuérniga

Duque	Sociedad
Gloria	Madrileña

De la misma forma, en la ya citada novela de Emilia Pardo Bazán, *Pascual López*,<sup>20</sup> asistimos a un similar desconcierto provocado por nuestro desconocimiento y el de la propia víctima de las causas que llevan al profesor Onarro a convertir a Pascual en alumno de su predilección cuando la personalidad de éste lo aparta de los cánones de «alumno ejemplar». Rosalía juega con el lector en el tratamiento del señor del Albuérniga a una especie de escondite de intenciones con una serie de trampas que le mantienen atento en la búsqueda de significación y que se revela al final con mayor fuerza didáctica por su mismo diletantismo. El señor de la Albuérniga representa al hombre de finales de siglo. A un hombre que debía encarar un cambio de actitud, de filosofía vital que se extendiera como halo revivificador a todos los dominios de la sociedad. Debía despertar de su sueño, resultando

<sup>20</sup> PARDO BAZÁN, Emilia: «Pascual López». En *Obras Completas*. Tomo II. Madrid. Aguilar, 1964.

por ello muy sugerente la imagen del de la Albuérniga momentos antes de participar en la ceremonia de la cena:

«como *ilusión óptica*, dejóse ver la bella y reposada figura de un hombre que sepultado en una especie de *tumba* carmesí, *dormía*, al parecer, tranquila y profundamente»<sup>21</sup>.

Es el sueño de la razón. Esta lograda imagen encierra la idea que se metaforiza con la muerte en la anterior alusión a la tumba. Razón que está personificada en este caballero solitario y huidizo, *misántropo* de naturaleza. Sus rasgos psicológicos insisten en presentarlo como comedido, razonable, reflexivo, metódico... un filósofo. Sin embargo, todo este control escapa ante la insolente y tenaz impertinencia del Duque que logra alterar su característica tranquilidad. A esto hay que añadir que la forma que adquiere tal visión es la de una «*ilusión óptica*» no terminando aquí la interpretación de estas líneas que nos dan la clave para enfocar otra dimensión de este singular coadyuvante que, por su resistencia, se presenta la mayor parte del relato como opositor en el sentido de que detiene la consecución del objeto. Así, en una versión metaliteraria de la anterior imagen, el señor de la Albuérniga, en tanto personificación de la razón que duerme, representa el deseo de Rosalía de hacer dormir al hombre del XIX, al protagonista de unas situaciones de estancamiento, injusticia y conformidad que ella, con su fina inteligencia, sabe denunciar con una sonrisa entre amarga y esperanzada, y de hacer dormir al lector de su obra, de anestesiarlo un poco en su deseo de desterrar el prototipo de relato convencional a que estaban acostumbrados sus sentidos. Todo esto no es sino una consciente danza de los siete velos a la que la autora nos atrae para seducirnos con su juego perturbador de sugerencias y encubrimientos. El señor de la Albuérniga pierde el sueño en un preámbulo de XXIII capítulos en el que la autora procede al desfile de vicios y lacras sociales. Y por ello el señor de la Albuérniga representa al lector de su época ante el que Rosalía profiere velados y mudos reproches, y ante el que desearía obtener la actitud pensante y de desasosiego que se traduce así en dicho personaje.

«Así, medio sepultado en un gran sillón y con la cabeza oculta entre las manos, se lamentaba el señor de la Albuérniga...»<sup>22</sup>.

Pero es una sensación de evanescencia general la que domina a todos los personajes haciéndoles cuestionarse si realmente sueñan o son meras fantasías propias de un cuento las que crea el Duque a través del poder hipnóti-

<sup>21</sup> CASTRO, Rosalía: Ob. cit., pág. 281.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 262.

co de sus botas azules. Estas parecen contener en sí mismas toda la carga de cotidianidad y rareza que relaciona la fantasía de Rosalía con la de los cuentos de Hoffmann:

«...las notabilidades más célebres quedan oscurecidas por la maravillosa claridad de esas botas, que rodcan al que las lleva con el brillo fantástico de los *cuentos de hadas*»<sup>23</sup>.

Es el mismo Duque el que encarna una figura onírica ante la que ningún personaje queda impasible:

«...apareció en lo último de una galería, magnífico y sorprendente como la visión de un *hermoso sueño*» «*sueño o cuento parece*».  
 «...antes de que ella acertase a darse cuenta de si aquella escena, tan ridícula como extraña había sido realidad o *sueño atormentador*...».  
 «Esto parece una ilusión... *un sueño*...».  
 «Estas palabras despertaron a Mariquita de su *sueño*».  
 «Pero, señor, dijérase que todo es un *cuento o sueño*...».

Y en el rocambolesco recurso gideano de «*myse en abime*», por el que se habla dentro de la novela de la misma novela, Rosalía califica a su obra como «el sueño de un demente»<sup>24</sup>.

Justifica igualmente la estructura onírica de la obra las palabras del narrador:

«Ahora preguntéscles a los convidados si la dichosa cena fué (sic) realmente una cena o si soñaron que lo era...».

Papel fundamental en la creación de esa vaporosa conciencia de irrealidad suponen el espacio y el tiempo, no reales, es decir de referencia histórica, sino el espacio y el tiempo anecdóticos que acentúan el tono fantástico.

Así, comprobamos que ya desde el capítulo introductorio *Un hombre y una musa* la naturaleza en libertad y silvestre se exalta en descripciones líricas, efusivas e idealizadoras no sólo en su pujanza diurna, sino también en la voluptuosidad de sus noches. La Musa opera en un bosque la transfiguración maravillosa del hombre y el hombre se distrae en las contemplaciones del correr de las aguas de un río. La noche y la luna se exaltan numerosas veces en una perspectiva que favorece la irrupción de lo maravilloso.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 69.

<sup>24</sup> *Ibidem*, págs. 113, 69, 191, 180, 240, 241 y 270.

Por otro lado, la separación día-noche presenta en la novela una significación un tanto maníaca, ya que la luz diurna favorece la eclosión de todo el pintoresquismo decorativo, natural y humano, mientras que la noche, cómplice del mundo de lo sobrenatural, potencia el destello de lo fantástico.

«...allá por la medianoche, esa hora fatal para toda clase de tentaciones, cuando el sueño nos oprime...».

Incluso el cuadro de baile aristocrático en los salones de la condesa Pampa ofrece una plástica sensación de asfixia y estatismo con la acertada expresión «Parece que las horas caminen con pies de plomo»<sup>25</sup>.

La noche, en cuanto tiempo de liberación del inconsciente que se desata de las ataduras lógicas, nos ofrece en su regazo escenas como la de la paródica danza de la muerte donde el Duque, desencadenante de lo fantástico, introduce en la sociedad aristocrática el choque alterante entre los dos mundos: el insomnio:

«Cuéntase, al menos, de aquella noche y de algunas otras que vinieron después... de noche veían vagar las camareras ciertas sombras, que se creyeran las de sus aristocráticas señoras, presas acaso de un insomnio cruel».

El Duque sorprende al de la Albuerniga cuando éste contempla «la vasta llanura sembrada de altos álamos...», mientras la noche se extiende sobre esta naturaleza: «El sol se esconde lentamente en el horizonte...», y el mismo filósofo exclamará: «...tan pronto llega la noche, todo es aquí desolación. Los altos matorrales extienden en torno su sombra como fantasmas».

El encuentro del Duque con Mariquita se sitúa también en la noche «La noche estaba hermosa; era una de esas noches de verano...» y en una naturaleza descrita en términos cósmicos:

«Jamás hasta entonces Mariquita había visto realmente la transparencia del *firmamento*, el fulgor de las *estrellas*, la inmensidad del *espacio* y la hermosa vaguedad de la campiña, alumbrada a un tiempo por la *luna* y el último *resplandor* del crepúsculo»<sup>26</sup>.

La misma sensación de oscuridad y aislamiento domina en el capítulo de la cena del Duque en el que la referencia temporal viene dada por «Eran ya más de las dos de la mañana», y la espacial por «...al jardín más silencioso

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 118.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 239.

de la Tierra, no se oía otro rumor que el de la fuente... formaban en extremo fantástica y de un colorido indescriptible».

«La luna se había ocultado entre densas nubes, y una parte del jardín... se hallaba también sumida en negra oscuridad... había mayor contraste con las luces del mágico resplandor que iluminaban las mesas del convite».

La constante dicotomía fantasía-realidad que se traduce literariamente en la obsesiva fijeza de los personajes por la sensación de estar viviendo una elucubrada pesadilla que les priva a su vez, paradójicamente, del sueño, encuentra en el otro extremo de la balanza unas referencias objetivas tanto espaciales como temporales.

La acción de la obra se sitúa geográficamente en Madrid, y la referencia temporal no viene dada explícitamente en la obra, sin embargo, la intención satírica de esta pintura social a grandes cuadros nos aporta una serie de datos orientativos sobre la situación cronológica de la acción que se traduce en la vida por su autora. La tambaleante aristocracia con su decadente orgullo de clase, el barullo de los cafés, las tertulias literarias, la moda, las costumbres y psicología descubiertas ante nuestros ojos con hábil táctica nos lleva al comprometido período de finales del XIX.

La precisión realista se refleja en el mismo itinerario que los personajes hacen por las calles de Madrid esperando toparse con el ansiado personaje: el Prado, Recoletos, Atocha. Aun para el lector de hoy esta localización tiene el efecto de situar tangiblemente en las coordenadas espaciales la evanescente anécdota.

A ello debe unirse el hábil recurso informativo del narrador que en cada historia individual se encarga de agilizar la estampación de entradas y salidas en escena con continuas alusiones al correr de los días en una técnica que no tendríamos inconveniente en calificar de «pobre», si no fuera porque creemos que obedece más a la fórmula del cuento, como bien apunta Propp.

Continuamente se repiten esquemas del tipo: «...hubo un día, no lejano», de la variante expresión tradicional «Erase una vez», «Era un domingo por la tarde», «Aquella misma noche...», «Ya iba andada la mañana».

«...transcurría la primera hora», «Por fin, allá por la medianoche...»

...en un número elevado de ocasiones, que no son sino transmisoras de una vaga objetividad, pero que sabiamente cumplen su función de dar credibilidad al asunto temático en que se insertan.

Las informaciones explícitas y orientativas sobre la temporalidad se reducen a tres expresiones:

«Y creía, ¡meoio de mí!, no pertenecer al siglo XIX».  
 «...era una de esas noches de verano».  
 «...agotada la paciencia del pueblo, que no quería fuera de Cuaresma darse al ayuno...».

Por lo tanto, sólo tenemos la certeza de que la acción se sitúa en el siglo XIX y de que el paréntesis temporal de la obra no abarca el tiempo eclesiástico de la cuaresma por situarse en la canícula.

La ambigüedad, pues, de la obra se traduce en un tono que se sitúa entre lo que Greimas denomina modo narrativo «engañoso» y modo narrativo «verídico».

El juego de las aceptaciones y el rechazo que provoca nos adentra en una atmósfera de confusión que se traduce en los personajes en la reiterada imagen del abismo. De especial interés es la referencia a la interpretación de la actitud del de la Albuérniga por unir dos imágenes: las del sueño y el *abismo*:

«...y plantándose frente a frente del duque, como si pretendiese medir su altura, dijo con calma, tras de la cual parece que debía haber o un *abismo* o muchísimo *sueño*».

Contrariamente el Duque asocia el motivo del abismo a la realidad, al proferir:

Este *mundo* es un *abismo* en donde el que entra no sabe ni lo que llegará a ser...».

Por otra parte, el abismo es la imagen que transmite el conflicto interno de los personajes. En Mariquita se traduce en la polaridad Melchorcillo-Duque; en Casimira en la negativa del Duque a su curiosidad insatisfecha; en el mismo Duque en su compleja naturaleza:

«La loca fortuna había dispuesto, no obstante, que Mariquita se viese aquella tarde colocada entre *dos abismos*...».

«...para preguntarse qué clase *de abismo* se estaba abriendo a sus pies».

«¿Con qué derecho iría usted a penetrar los recónditos misterios que sólo el Cielo y yo sabemos... y aquellos *abismos* tan salvajes como mi corazón?».

El propio señor de la Albuérniga identifica su refugio de la quinta del Pardo con la citada imagen: «...pero lo que más me sorprende es que haya usted acertado con esta especie de *abismo*».

Bajo esta complicada red de ocultaciones y apariencias se esconde una filosofía que proporciona la clave para la interpretación de esta obra dominada por la ambigüedad. Se trata de la afirmación de lo que formalmente se niega y que el Duque manifiesta así:

«Por eso busco siempre lo contrario de lo que me complace...».

Rosalía hace un uso extensivo de la litote en la estructura de la obra con una carga irónica quejosamente amarga. Esta se plasma en la persona de Liermotov, un escritor ruso al que se cita en el capítulo XV porque Casimira cree reconocer en él al Duque:

«El era sombra y luz, y al decir: "¡No creo! ¡No amo!" decía a la vez "¡Amo y creo! ¡Quiero creer y amar!...».

En definitiva, en esta novela Rosalía recorre un camino inverso al de su poesía. Su exquisita sensibilidad nos ofrece en sus composiciones líricas todo un universo de sentimientos, transparentes en su sutileza, a los que alcanza por su fácil forma de traspasar los umbrales del mundo real para transmitirnos las esencias del mismo filtradas antes por su alma. En *El Caballero de las bolas azules* se sirve del mundo de la fantasía para hacernos ver la cruel y no menos extravagante realidad. Y es que como bien traduce Rosalía en el pensamiento del Duque de la gloria: «No hay nada tan brutalmente material como la realidad»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 246.