Lo fantástico en Benito Pérez Galdós

Lidia Rodríguez Miguel

Máster en Literaturas Hispánicas:

Arte, Historia y Sociedad

MÁSTERES
DE LA UAM
2018 - 2019

Facultad de Filosofía y Letras

UAM Universidad Autónoma de Madrid

LO FANTÁSTICO
EN
BENITO PÉREZ GALDÓS

Autora: Lidia Rodríguez Miguel

Tutor: Óscar Barrero Pérez

ÍNDICE

1. Introducción 2
2. Narrativa fantástica 4
   2.1 Una definición de lo fantástico 4
   2.2 Lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso 6
   2.3 Breve recorrido por su nacimiento y desarrollo 8
   2.4 Narrativa fantástica en España 9
3. Benito Pérez Galdós y sus primeros pasos en el género 12
   3.1 Influencias 12
   3.2 Los cuentos tempranos de Galdós 13
   3.3 *La sombra* 41
4. Un salto temporal: el espiritualismo 47
   4.1 La inclusión de lo fantástico en plena crisis positivista 47
   4.2 *Miau* 49
   4.3 *Realidad* 54
   4.4 Últimos cuentos 60
   4.5 *El caballero encantado* 74
   4.6 *La Razón de la Sinrazón* 79
5. Elementos fantásticos en el teatro de Pérez Galdós 83
   5.1 *Electra* 85
6. Conclusión 93
7. Bibliografía 95

1. INTRODUCCIÓN

Benito Pérez Galdós (1843-1920) es, junto con Cervantes, uno de los autores más estudiados de la literatura española. Su amplia obra y su gran versatilidad para tratar distintos géneros y estéticas le valieron un merecido puesto en el canon occidental: cuento, novela, novela dialogada, teatro, novela histórica, realismo, naturalismo, espiritualismo… Sin embargo, ¿todas sus incursiones literarias podrían considerarse como una imitación rigurosa de la realidad? ¿Es cierto que Galdós fue un escritor estrictamente realista?

La narrativa fantástica (la representación del conflicto de la realidad con algo que parece romper sus esquemas establecidos) comenzó a finales del siglo XVIII y tuvo su gran influjo en España durante el XIX. El romanticismo fue el movimiento que más explotó la nueva tendencia, puesto que, a partir de 1870, el pensamiento científico y la adherencia a lo verosímil rechazaban cualquier alejamiento de esos parámetros. ¿O no?

Mi objetivo en este trabajo de fin de máster es visibilizar y analizar en profundidad todas aquellas obras del escritor canario que son susceptibles de considerarse plenamente fantásticas o que contienen elementos que se adscriben a este tipo de literatura. Hay que señalar que no solo los libros escogidos presentan estas características. Las visiones oníricas extrañas pueblan la mayor parte de su producción (*Fortunata y Jacinta*, *Marianela*, *Tristana*, *Torquemada en la hoguera*, *Ángel Guerra*, etc.) y *Nazarín* y la última serie de *Episodios nacionales* también cuentan con escenas inverosímiles. Sin embargo, para tratar todo sería necesario realizar otro trabajo de iguales dimensiones.

Tal y como veremos, Pérez Galdós inició su carrera literaria con varios cuentos y una novela fantásticos. Durante las siguientes tres décadas la composición de relatos de esta índole no cesará y en los últimos treinta años de su vida este tipo de narraciones volverán a hallarse en sus novelas, en sus experimentos formales para aunar novela y teatro e, incluso, en su drama más conocido.

La mayor parte de la crítica parece haber ignorado esta faceta tan importante de Galdós. Es indudable que nos encontramos ante uno de los grandes representantes del realismo español, al igual que Flaubert o Balzac lo fueron en Francia. Sin embargo, no por ello debemos resumir a esto toda su producción. Precisamente, el que fuera un autor tan prolífico nos ofrece innumerables posibilidades de estudio; lo fantástico es una de ellas. A pesar de las tendencias miméticas, Benito Pérez Galdós fue el único entre sus

coetáneos que mantuvo un tipo de narrativa desestabilizadora de lo real desde sus comienzos, contribuyendo así a la evolución de una literatura tan llamativa hoy en día. Tal y como Gullón expresó en su prólogo a *Miau*,

> En las novelas de Galdós lo sobrenatural y fantástico tiene mucha importancia, y, aunque frecuentemente el novelista sugiere explicaciones racionales a hechos que en apariencia no la tienen, ni siempre convence, ni siquiera produce la impresión de estar él convencido de lo concluyente de su interpretación. Frente a lo maravilloso, la actitud de Galdós era algo ambigua: sentía una especie de fascinación por los aspectos secretos de la existencia, por las almas y las reacciones que diferían de lo llamado normal; estaba convencido de la realidad y el trascendente vigor de lo maravilloso, lo raro y lo indefinible, pero "el espíritu del siglo" presionaba con tal fuerza que le hacía sentir como retrógrada y pueril la admisión de esos elementos… que a los ojos de sus ilustrados contemporáneos resultaban un tanto anacrónicos. Su sensibilidad, extremadamente receptiva; la capacidad de inmersión en el dintorno oscuro que nos asedia, le hacían percibir con acuidad presencias que para la mayoría suelen pasar inadvertidas. Galdós sabía que el mundo es más complejo de lo que a primera vista parece, aun pareciéndolo mucho, y que ciertos factores determinantes de esa complejidad no son accesibles por los medios corrientes de conocimiento (Gullón en Schraibman, 1960: 136-137).

La cuestión es que, si la moda realista no hubiera ejercido tanta fuerza en la época, quizás estuviéramos hablando ahora de uno de los escritores fantásticos españoles por excelencia.

2. NARRATIVA FANTÁSTICA

2.1. *Una definición de lo fantástico*.

Hasta hace relativamente poco, lo fantástico apenas había llamado la atención de los críticos y los estudiosos de la literatura e, incluso, gozaba de una extendida mala fama debido al realismo que el siglo XIX impuso en toda Europa. Salirse de los límites era un acto imaginativo de escasa importancia, un mero entretenimiento. Podríamos considerar a Sigmund Freud como una de las primeras personas que trató de dilucidar los enigmas que lo ominoso (*Das unheimliche*) escondía, y ni siquiera centrándose en el terreno literario, sino en el psicológico.

Tzvetan Todorov, sin duda, es indispensable a la hora de hablar sobre una teoría de lo fantástico. Su estudio *Introducción a la literatura fantástica* fue una obra pionera a partir de la cual autores como Irène Bessière, Jaime Alazraki, Harry Belevan y David Roas, entre otros, desarrollaron nuevas hipótesis sobre dicho tipo de literatura. En el presente trabajo, daremos unas nociones acerca de la narrativa fantástica para luego aplicarlas sobre la obra de Benito Pérez Galdós que tan poco análisis ha suscitado.

Para empezar, se ha de decir que lo fantástico presenta «la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*» (Roas, 2008: 94), es decir, la realidad conocida se ve adulterada por un hecho que no entra dentro de los parámetros de la misma o que, por lo menos, nos hace dudar de si pertenece a ella. A medida que el mundo evoluciona y la realidad aumenta sus límites, lo fantástico busca nuevas vías y nuevas representaciones para filtrarse en ella, coincidiendo así con las inquietudes que van surgiendo con el desarrollo de la sociedad.

Tras haber realizado este primer acercamiento al término, el siguiente fragmento de *Introducción a la literatura fantástica* servirá para delimitar un poco más su radio de acción:

> En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (Todorov, 1970: 24).

Como vemos, lo fantástico no rechaza el realismo, sino que lo necesita y lo utiliza para fomentar su efecto. Las historias relatadas se desarrollan, por tanto, en una representación del mundo real, el mundo del escritor y del lector (una realidad subjetiva

y personal, pero compartida por una comunidad –Roas, 2008: 100–). Representar con la mayor verosimilitud esa mímesis provoca que el acontecimiento inverosímil (ya sea un espectro, un monstruo, la existencia de otros mundos, la región onírica o la presencia de Dios entre la población) desequilibre con mayor fuerza la estabilidad de lo conocido. Llega un momento en que es imposible no creer en lo que nos están contando, por muy disparatado que pueda resultar el argumento. Jean Bellemin-Noël expresa muy bien esta característica al decir que

> Lo fantástico, y es aquí donde utiliza de la forma más retorcida la literatura en sí misma, finge jugar el juego de la verosimilitud para que nos adhiramos a su «fantasticidad», cuando manipula lo falso verosímil para hacernos aceptar lo que es más verídico, lo inaudito y lo inaudible. Lo «demasiado verdadero para poderlo creer» se sustituye en última instancia por lo «tan verdadero que es necesario creer en ello» (Bellemin-Noël en Roas, 2001: 139-140).

Lo fantástico también afecta al lenguaje utilizado para narrarlo. Por lo común, el narrador encuentra problemas a la hora de describir los hechos anormales producidos en lo que llamamos normalidad. Las dudas, la falta de un lenguaje específico para evocar lo indecible, el uso constante de la reticencia, la negación, en ocasiones, o, directamente, la imposibilidad de expresarse son las fórmulas más utilizadas. En casos extremos, es necesario recurrir a neologismos para intentar acercarse un poco a aquello que se desconoce.

El narrador, por tanto, de estos textos, es una pieza fundamental de ellos. Normalmente, suele ser el protagonista el que cuenta sus vivencias paranormales, ya sea de viva voz o a través de algún texto escrito (diarios, cartas, etc.). Sin embargo, también se dan muchos casos en los que el relator de los hechos es un narrador omnisciente que, casi siempre, se encuentra con los mismos problemas que el de primera persona para describir lo fantástico. Una característica curiosa de este último tipo de narrador es que suele acallar, en algún momento, su voz a favor de los pensamientos del protagonista para que sea él mismo el que nos muestre sus impresiones o sensaciones.

Tal y como ha sido señalado en varias ocasiones por los distintos estudiosos del tema, el miedo no es una condición indispensable en las obras fantásticas. Es cierto que, en muchas ocasiones, la presencia de lo inverosímil va asociada a una reacción de terror, pero no es necesario que esta se produzca para que nos encontremos ante lo fantástico (Galdós es un gran ejemplo de ello). Más que hablar de horror, habría que hablar de vacilación o de «inquietud» (Roas, 2001: 30). La coexistencia de ambos mundos en uno solo, en el nuestro, nos hace cuestionarnos nuestra propia realidad: ¿es

esto posible? Si lo es, ¿dónde acaba y empieza lo real? ¿Cuál es el límite? La duda generada por estas preguntas sí puede considerarse inherente a lo fantástico.

Todorov ya nos advierte que no todas las narraciones que presenten motivos sobrenaturales o inverosímiles deben considerarse fantásticas. Dependiendo de la resolución de dichos acontecimientos o de su marco mismo, podemos distinguir lo llamado "fantástico puro" (la ambigüedad se mantiene o se certifica lo imposible) de lo "maravilloso" y "lo extraño", conceptos que trataremos a continuación.

2.2. *Lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso*.

Todorov distingue cuatro tipos de literatura fantástica: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. Hoy en día esta clasificación se ha reducido a tres: lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño. Tras haber establecido unas nociones sobre lo fantástico (siempre escasas, teniendo en cuenta la magnitud del tema) toca ahora hacer lo propio con los otros dos.

Un suceso fantástico puede permanecer y mantenerse durante toda la obra, sin que su esencia sobrenatural se vea perturbada, o puede acabar resolviéndose de manera racional, de forma que lo fantástico desaparece y se restablece la normalidad. Sin embargo, hay una tercera opción, dentro de estos parámetros, que consiste en la resolución final de lo inverosímil, pero sin que esta llegue a convencer del todo, es decir, deja cierto regusto extraño en el lector. En estos casos, suelen ser las coincidencias las que han propiciado la aparición de lo que se consideraba imposible, pero llega un momento en que estas son tan forzadas que cuesta creer en esa explicación lógica.

Pongamos un ejemplo práctico para representar el concepto. Una familia se encuentra asustada porque en su casa se producen unos ruidos extraños cuya procedencia desconocen; la situación llega a tal extremo que creen que un fantasma ronda la vivienda; si un fontanero les descubriera, finalmente, que el origen de tales sonidos son las viejas cañerías que recorren su hogar, la incertidumbre provocada por lo fantástico se esfumaría al instante y, tanto los personajes como los lectores, desecharían al momento la hipótesis inicial, encontrándonos así ante un texto fantástico resuelto. Sin embargo, costaría mucho más creer la solución lógica si a esos ruidos inquietantes se les diera como explicación que el viento, al alcanzar la velocidad de cuarenta kilómetros por hora, se cuela por un agujero de la buhardilla y hace entrechocar dos varillas

metálicas, hecho que provoca que los pájaros de la zona picoteen el tejado y las paredes de la casa. El lector no tiene más remedio que aceptar como verdadera la explicación, pero lo hace con reservas, sopesando si es más probable el fenómeno sobrenatural o el cúmulo de casualidades.

En lo maravilloso, por el contrario, el lector juega a «creer sin creer verdaderamente» (Todorov, 1980: 67). Los hechos extraordinarios se dan en un entorno ya de por sí extraordinario, que no se corresponde con el nuestro, por lo que no se produce sorpresa al no romperse los códigos establecidos. Por tanto, «lo maravilloso supone una forma de escapismo hacia un reino de inconsecuencias que genera, por parte del lector, el tipo de respuesta que puede definirse como entretenimiento complacido» (Nandorfy en Roas, 2001: 248). Esto no significa que se corresponda con «un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir» (Todorov, 1980: 37), como el crítico búlgaro opinaba, sino que puede pertenecer también al pasado, al presente o ser atemporal (la gran mayoría se adscriben a esta última opción).

Alicia en el País de las Maravillas de Lewis Carroll comienza siendo una novela fantástica ya que, en una tranquila tarde de verano, en un parque, un conejo cruza la escena hablando. A pesar de esto, en el momento en el que la protagonista se sumerge en ese mundo tan singular, la historia se torna maravillosa. El hecho de que un gato pueda aparecer y desaparecer a su antojo o de que una oruga fume no supone ningún problema con nuestro concepto de realidad porque ya no nos encontramos en ella. En esta ocasión, ese mundo es un sueño (recurso muy utilizado en la narrativa fantástica), pero puede representarse en un mundo paralelo, en un universo mágico…

Vemos, pues, que, a pesar de enmarcarse dentro de la incertidumbre y de lo inverosímil, las diferencias entre los tres tipos son considerables. Bessière lo expresa de la siguiente manera:

> Lo maravilloso no cuestiona la esencia misma de la ley que rige el acontecimiento, pero la expone. Es por ello que tiene siempre una función y un valor de ejemplo o de ilustración […]; lo fantástico expone cómo esa norma se manifiesta, se realiza, o cómo no puede ni materializarse ni manifestarse […]. El acontecimiento extraño provoca una interrogación sobre la validez de la ley (Bessière en Roas, 2001: 93-94).

Sin embargo, sus disparidades no implican que los tres gocen de gran versatilidad y permitan que un mismo texto pase de uno a otro (recuérdese *Alicia en el País de las Maravillas*) sin problemas.

2.3. *Breve recorrido por su nacimiento y desarrollo*.

No se puede hablar de obras fantásticas antes del XVIII/XIX debido a que el imaginario colectivo, es decir, la realidad de las épocas anteriores, incluía lo extraordinario y lo sobrenatural (duendes, hadas, monstruos…) entre los acontecimientos posibles. «Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado solo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido» (Roas, 2001: 21).

La crítica ha coincidido en considerar como la primera novela fantástica *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, escrita en 1764. A partir de esta fecha, en la que la novela gótica cobró gran importancia, los temas terroríficos y siniestros, las apariciones fantasmales y monstruosas, la ambientación tenebrosa de la naturaleza y los finales abocados, en su mayoría, a la tragedia, conformaron el universo fantástico. El romanticismo continuó por esta línea, de forma que lo inverosímil, durante este movimiento literario,

> apela a un verosímil artístico que no está sometido a la problemática filosófica de la verdad, puesto que la validez ontológica del enunciado ficticio emana de su ser un producto de la imaginación, y como tal –dada la superioridad de esta última en su capacidad de trascender las fronteras de lo experimentado y transformar las de lo sensible– su verdad es axiomática (Erdal Jordan, 1998: 81).

Los escritores románticos tienen como objetivo «*naturalizar lo sobrenatural y humanizar lo divino*» (Erdal Jordan, 1998: 78).

El cambio hacia lo fantástico realista se iniciará con la aparición de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Su narrativa lleva lo sobrenatural a la realidad cotidiana del lector y «prefiere explorar la dimensión interior de lo fantástico, entendida como manifestación de los miedos y pasiones más ocultos del ser humano, contemplados siempre como una amenaza para este» (Roas, 2002: 33). Debido a esto, no es extraño toparnos a menudo con tramas que muestran el control de las personas, los autómatas y la locura. Además, es necesario destacar que la mayor parte de sus obras fueron cuentos (*El hombre de arena*, *El cascanueces y el rey de los ratones*, *La casa vacía*, *La princesa Brambilla*, etc.), hecho que favoreció aún más que la narrativa breve y lo fantástico estrecharan sus lazos en el futuro.

Edgar Allan Poe fue la otra gran figura que propició una evolución en este tipo de literatura. El autor estadounidense, al igual que Hoffmann, explota la psicología del personaje principal y articula la historia en torno a sus obsesiones y su estado mental

antes del acontecimiento fantástico y durante el mismo. Roas también observa que Poe favorece la incertidumbre que será característica durante el XIX y que «a pesar de que en sus cuentos se apunten posibles explicaciones basadas en trastornos mentales o en nuevas prácticas científicas, lo sobrenatural siempre acaba dominando la historia» (Roas, 2011: 102).

Así pues, el siglo XIX se inicia con la influencia de estos dos pioneros en el nuevo camino de lo fantástico y con la de la novela gótica *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Mery Erdal Jordan señala que a «la intención romántica de naturalizar lo sobrenatural, se opone ahora una intención de desfamiliarizarlo, de enfatizar el carácter anormal del fenómeno» (Erdal Jordan, 1998: 92). En un mundo en el que la ciencia y el progreso se han convertido en los motores de la vida, los escritores decimonónicos deben dejar patente que todo aquello que se aleje de las leyes establecidas por esas materias es antinatural y, por lo tanto, genera un conflicto. Además de situarse ahora en lugares cotidianos y reconocibles por el consumidor de estas obras en su realidad, lo fantástico se enfrenta con las teorías que intentan negar su existencia (muchos de los personajes que sufren sus efectos pertenecen al ámbito científico), produciendo una pugna interior en los personajes y, de forma análoga, en el lector.

Con el comienzo del siglo XX la narrativa fantástica volverá a sufrir un cambio importante: si el romanticismo y gran parte del realismo utilizaban la figura del monstruo (fantasmas, seres antinaturales…), el cambio de centuria abogará por la desaparición de esta o por su no explicitud (la literatura hispanoamericana lo representa a la perfección, sobre todo Jorge Luis Borges y Julio Cortázar).

A pesar de alejarnos bastante de la época que se trata en este trabajo, se ha de decir que, actualmente, la concepción fantástica ha vuelto a dar un giro, llegando a cuestionarse la propia realidad debido, en gran parte, al desarrollo de la tecnología y de lo virtual:

> Los autores actuales se valen de lo fantástico no solo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo […] crear nuevos sistemas referenciales o «mundos alternativos» que, al ser homologados a «la realidad», cuestionan la vigencia de esta noción (Roas, 2008: 115).

2.4. *Narrativa fantástica en España*.

En España la censura complicó y retrasó la aparición de lo fantástico. Las traducciones de autores como Ann Radcliffe o M. G. Lewis llegaban al país en el XVIII

incitando la curiosidad por lo sobrenatural y abriendo el camino hacia el romanticismo. José Cadalso y sus *Noches lúgubres* (1789-1790) son una prueba de ese gusto que empezaba a despuntar. Más tarde, a través de la prensa, los cuentos de Hoffmann y de Poe triunfaron en el territorio español y merecieron numerosas imitaciones.

Mientras que lo fantástico tenía problemas para cuajar y desarrollarse en nuestra sociedad, David Roas hace notar que

> lo maravilloso no desapareció de la literatura, puesto que, como veremos después, continuó siendo del gusto de los lectores y espectadores españoles, a través de géneros y formas muy diversos: la comedia de magia, el cuento maravilloso, la novela gótica y el drama terrorífico (Roas, 2006: 27).

Esta preferencia por la maravilla es significativa puesto que, a pesar de su continuo uso a lo largo de la historia de la literatura española, los escritores hispánicos no dudan en seguir utilizándola para evadirse de una realidad angustiosa o para criticar la misma.

Durante la primera mitad del siglo XIX se desarrollan tres vertientes para lo fantástico: «el cuento «gótico», lo fantástico legendario y lo fantástico «hoffmanniano»» (Roas, 2011: 27). Entre las obras más importantes destaca *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza (1831). Pedro de Madrazo, Eugenio de Ochoa y José María Blanco White también fueron autores que descollaron en la composición de lo sobrenatural.

La prensa fue el medio idóneo para publicar relatos de índole fantástica. Ante la popularidad de las traducciones de Hoffmann y de Poe, los diarios abrieron las puertas a todas aquellas narraciones que explotaran la incertidumbre, lo inverosímil, el horror y el terror. Joaquín Marco es de la opinión de que el folletín, tan extendido durante todo el siglo en la prensa española, también favoreció la difusión de las narraciones fantásticas:

> en el folletín las situaciones inverosímiles, el desprecio a la realidad, la acumulación de acciones, las tensiones emocionales artificiosamente provocadas en el relato, los efectos imprescindibles para conseguir atraerse a un público mayoritario, las sorpresas; incluso sus fórmulas de comprensión social, próximas a unas convicciones de fraternidad universal y de solidaridad interclasista constituyen el tejido fantasioso en el que se inscribe el género (Marco, 1997: 17).

Sin embargo, los cuentos publicados hasta 1868 enmascaraban «una «trasgresión justiciera» encaminada a corregir o castigar una mala acción; nos encontramos, en definitiva, ante una representación moralista del mundo» (Trancón Lagunas, 1997: 23). Quizás por la censura o, simplemente, por una falta de interés real en lo puramente fantástico, este se seguía utilizando como aleccionador en vez de como deleite o para representar la fragilidad de la realidad.

Se considera que 1868 fue el año en que la narrativa fantástica española viró su rumbo hacia lo que Erdal Jordan llamó fantástico de vertiente realista. Sin embargo, autores como Pedro Antonio de Alarcón o el propio Benito Pérez Galdós ya lo cultivaban desde fechas anteriores. A partir del 68 lo inverosímil iba a toparse con un nuevo muro: las estéticas realista y naturalista. Aun así, los grandes autores de las últimas décadas no pudieron resistirse a indagar en lo desconocido y sobrenatural (Clarín, Pardo Bazán, Valera, Pereda…), sobre todo cercano ya el siglo XX. Curiosamente, Galdós, el padre del realismo, sería el que más incursiones realizaría en este tipo de literatura, no solo en los cuentos, sino también en las novelas.

Por último, es necesario aclarar la nomenclatura utilizada. Roas señala que fue Walter Scott el primero en bautizar con el término "fantástico" a un tipo concreto de narraciones (este hecho, aunque parece un mero dato histórico, resulta muy interesante para el presente estudio puesto que la influencia del autor inglés sobre Benito Pérez Galdós ha sido claramente probada en múltiples ocasiones). Por tanto, no es extraño ver impreso este epíteto en algunos cuentos y en colecciones de relatos. También era común utilizar los adjetivos "inverosímil", "extraordinario" y "extraño" para caracterizar a los textos de este estilo. La palabra "maravilloso/a" es más rara de ver en los títulos, pero los escritores no prescindían de ella a la hora de describir el suceso fantasioso en las historias que relataban. A partir de la segunda mitad del XIX, "mágico" apenas se usó, quizás por ser demasiado explícito y recordar demasiado el romanticismo ya superado.

3. BENITO PÉREZ GALDÓS Y SUS PRIMEROS PASOS EN EL GÉNERO

3.1 *Influencias*.

Es imprescindible comenzar este apartado con los dos grandes nombres que resonaron en la mente de los escritores que se aventuraron a redactar relatos o novelas fantásticas: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y Edgar Allan Poe. Tras su muerte en 1822, el primero de ellos adquiriría fama internacional, siendo Francia uno de los países que más atención puso en la obra del alemán. Las traducciones llegarían a España, ya fuera en forma de colecciones o en cuentos sueltos publicados en distintos periódicos. El propio Galdós contaba en su biblioteca con la traducción de Champfleury de 1856 *Contes posthumes d'Hofmann*. La ambigüedad, la falta de control sobre uno mismo, la locura y el automatismo serán, pues, recibidos en España con curiosidad.

En cuanto a Poe, la historia de su difusión sería similar pero en años posteriores y con un traductor muy significativo: Charles Baudelaire. Sus relatos buscaban introducirse «en la psiquis para llegar a las fuentes de los terrores más íntimos del ser humano» (Roas, 2011: 101), dándoles un toque científico o matices psicológicos.

Balzac, Nodier, Gautier y Dickens, entre otros muchos escritores, añadirían cuentos fantásticos a su producción a partir de la lectura de estos dos autores. En España la novela gótica llevaba produciéndose desde finales del siglo XVIII, llegando a su máximo esplendor en las primeras décadas del XIX. Agustín Pérez Zaragoza destacaría con veinticuatro relatos recogidos en *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* en 1831, en los que el terror se sobrepuso a otros efectos. A medida que el siglo avanza, nuevos relatos irán saliendo a la luz con creadores como Eugenio de Ochoa, Pedro de Madrazo, José María Blanco White, Gustavo Adolfo Bécquer, etc. Sin embargo, las características románticas de ellos permanecerían hasta pasado 1850. Es entonces cuando lo fantástico inquietante, cercano a la realidad del lector, tal y como Hoffmann y Poe plasmaron, empezará a llevarse a cabo, momento en el que empezaremos a nombrar a Rosalía de Castro, Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Pereda…

Por tanto, podría decirse que el fantástico decimonónico que proponía la intervención de seres terroríficos, monstruos sobrenaturales y ambientaciones proclives a sucesos trágicos no fue la verdadera influencia de Galdós, sino la tradición cercana a su tiempo en la que el interior del ser humano y los miedos/inquietudes creados a partir de situaciones cotidianas eran defendidos, como se verá en el análisis que se hará tanto

de sus primeros cuentos como de su primera novela tras una breve introducción. El peso de la literatura extranjera fue mayor que el de literatura nacional a la hora de originarse el cambio en lo fantástico español.

3.2 *Los cuentos tempranos de Galdós*.

En este trabajo consideraremos como cuentos tempranos aquellos que se publicaron antes y durante la primera etapa novelística del autor. Ocho son los relatos que se van a tratar en este apartado, no pocos teniendo en cuenta su labor periodística, su primera serie de *Episodios Nacionales* y las siete novelas de tesis que vieron la luz entre 1870 y 1878. Aun así, es cierto que Benito Pérez Galdós no sería tan dado a la narrativa breve como a su antagonista, pero su paso por ella es un hecho incuestionable.

La mayor parte de los escritores coetáneos a él y que triunfaron en la novela de la segunda mitad del siglo XIX también produjeron excelentes cuentos, entre los que se incluyen algunos del más puro estilo fantástico: Leopoldo Alas Clarín escribió *La mosca sabia* (1881) y *Mi entierro* (1883), entre otros; Emilia Pardo Bazán produjo relatos como *El espectro* (1909) o *La madrina* (1912); Juan Valera escribió *El pájaro verde* (1880); Pedro Antonio de Alarcón, *Narraciones inverosímiles* (1882). Sin embargo, y a la luz de las fechas, podemos afirmar sin la menor duda que Galdós fue el más precoz de ellos, puesto que el primer intento data de 1861 y el cuento completo más temprano de 1865. Únicamente Alarcón cuenta con algunos relatos publicados antes de estas fechas cuyo componente fantástico empieza a entreverse, pero que no resulta el foco de la narración: *El amigo de la Muerte* (1852), y *Los seis velos* (1855) y *El año en Spitzberg* (el más fantástico de todos, 1854).

Esta época resulta crucial en la carrera de Pérez Galdós, ya que nos muestra, por un lado, las primeras tentativas en lo fantástico, y por otro, el germen de lo que más tarde desarrollaría y puliría en sus últimos cuentos e, incluso, en sus novelas tardías.

Es necesario apuntar que algunos de estos relatos breves se reunirían y volverían a publicarse más adelante: *La princesa y el granuja*, *La conjuración de las palabras*, *La Mula y el Buey* y *La pluma en el viento* lo harían junto con la novela *Torquemada en la hoguera* en 1889; en 1890 *La sombra*, *Theros*, *Celín* y *Tropiquillos* se editan en un solo tomo. Esta última compilación incluye también un prólogo en el que Galdós hará una revelación crucial para este trabajo, puesto que él mismo ratificará la esencia fantástica, tanto de la novela como de los relatos que la siguen:

> El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en estas acierta menos que en aquellas. De la acusación que pudieran hacerle por entrar en un terreno que no le pertenece, se defenderá alegando que en estas obrillas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal. Son divertimientos, juguetes, ensayos de aficionado, y pueden compararse al estado de alegría, el más inocente, por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez. Nunca como en esta clase de trabajos he visto palpablemente la verdad del chassez le naturel &... Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. El pícaro natural tira y sujeta desde abajo, y al no querer verle, más se le ve, y cuando uno cree que se ha empinado bastante y puede mirar de cerca las estrellas, estas, siempre distantes, siempre inaccesibles, le gritan desde arriba: «zapatero a tus zapatos» (Pérez Galdós, 2004: 139).

A pesar de caer en ciertas contradicciones, como la de no buscar escribir «las bellezas de la creación fantástica» (tengamos en cuenta que dos años antes se había publicado *Miau* y en 1889 *Realidad*, además de otros cuentos, todos de corte fantástico[1]), lo importante es la inclusión de la novela corta y de algunos de los cuentos en el género. Galdós intenta negar su gusto por lo sobrenatural y lo maravilloso quizás por miedo a sus lectores, demasiado apegados a un realismo/naturalismo aún latente en la España de 1890.

Habiendo hecho esta breve contextualización, pasemos ahora a los cuentos en sí para descubrir que la raíz del gran escritor realista se hallaba muy lejos de esa realidad.

–*Un viage* [sic] *redondo por el bachiller Sanson Carrasco*.

En 1904 Teófilo Martínez Escobar donó al Museo Canario un documento hasta entonces nunca visto e imaginado: uno de los textos primitivos de Benito Pérez Galdós, fechado el 20 de septiembre de 1861 (época en que el escritor contaba con dieciocho años). Este relato inconcluso pasó desapercibido para la crítica hasta que, en 1933, H. Chonon Berkowitz lo dio a conocer en su artículo titulado "The Youthful Writings of Pérez Galdós", junto con otros dos textos breves (*El sol* y *Un viage de impresiones*) y dos poemas satíricos (*El pollo* y *El teatro nuevo*). Sin embargo, y a pesar de lo interesantes que puedan resultar estas primeras tentativas, los estudiosos las han pasado por alto desde entonces, considerándolas, quizás, una mera curiosidad. Únicamente Montesinos dedica algún comentario para remarcar su estilo clásico y «un cierto no-conformismo literario» (Montesinos, 1968: 4). Debido a que nuestro trabajo versa sobre la narrativa fantástica del escritor canario, nos parece oportuno incluir esta primera

[1] Se hablará de estas obras, entre otras, en el apartado 4 del presente trabajo.

incursión en el género analizando el que es, posiblemente, el escrito más temprano de Galdós, el cual ya mostraba interés, desde su tierna juventud, en relatar historias alejadas del realismo por el que fue tan alabado.

Un viage redondo se compone de dos capítulos puesto que, como se ha dicho en el párrafo anterior, no llegó a terminarlo. Berkowitz señala la posibilidad de que un profesor le llamara la atención en clase y Galdós tuviera que dejar el cuento tal y como ha llegado hasta nuestros días, pero, desde nuestro punto de vista, esa amonestación no hubiera impedido que el joven estudiante lo continuara en otro momento. Sea como fuere, la trama quedó perfilada: Satanás le pide al bachiller Sansón Carrasco que le acompañe a los infiernos y le componga algún «auto o de algún entremés, con un paso de tragedia de los más de moda» (Berkowitz, 1933: 107) para la boda de su cuñado; el bachiller aceptará y juntos se irán adentrando, cada vez más, en las profundidades del averno. Como se puede ver, Galdós hará uso de una visita a la que no pocos escritores han recurrido y de los que pudo servirse para su narración, tales como Goethe y su *Fausto* o *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. Nada parecido podrá verse en el resto de su obra hasta 1915, con su fábula teatral *La razón de la sinrazón*, la cual se estudiará más adelante.

Narrado en primera persona, el primer capítulo se dedica, en gran medida, a hacer una crítica del gusto del lector por las dedicatorias mediante una dedicatoria satirizada: «al considerar que un personage tan respetable como tu pondría muy mala cara al abrir las hojas de este mi libro, y que al encontrarse sin la debida *Dedicatoria* lo arrojaría mohíno a cien pasos de sí» (Berkowitz, 1933: 105). En un arrebato cervantino, el bachiller llega a acusar al público de convertirse en un Quijote tras leer a los autores característicos de la época (Dumas y Federico Soulié son mencionados en esta introducción):

> Bien te he visto, bellaco impertinente, bien te he visto arrojar el libro, envolverte en una ancha capa y asiendo la potente tizona y armonioso laúd ponerte a cantar dulces trovas a la luz de la luna: mas sintiendo a deshora los pasos de la ronda pusiste los pies en polvorosa acuchillando de paso a un miserable esbirro que tuvo la desgracia de asirte por el estremo del ferreruelo. ¡Tonto de afolio! ¡Loco de atar! Dime, hideputa, malnacido, ¿por ventura ignoras que no eres un héroe de novela? ¿Qué maligno encantador te ha hechizado? Socarrón, estripaterrones. ¡Cretino indómito! ¡Antropófago! (Berkowitz, 1933: 106).

El resto del capítulo introduce el argumento arriba mencionado. Lo más interesante es que el protagonista no parece sorprendido ante la presencia demoníaca puesto que, a

pesar de asustarse ante la intromisión repentina, la siguiente reacción muestra una familiaridad que sorprende al lector:

> Ola amigo, le dije colérico y mohíno, dejad estas orejas, que son mías y si el mismo Felixmarte de Hircania tocarme ha las orejas aunque para ello se armare caballero si que yo aunque bachiller, e hidalgo de poco yantar y de poco huelgo, mal genio tengo y no dejo mis orejas a disposición de nadie (Berkowitz, 1933: 106).

El segundo capítulo refleja un recorrido por el infierno en el que el bachiller Sansón Carrasco es testigo de los distintos grupos de personas que se encuentran recibiendo castigo eterno por sus fechorías: procuradores, escribanos, pervertidores de la juventud, mujeres perdidas y un profesor de economía culpable de robo.

Es curioso que el elegido para tamaña aventura sea el bachiller Sansón Carrasco, uno de los caracteres más importantes de *Don Quijote de la Mancha*. En la obra magna de Cervantes este personaje deberá introducirse en el mundo fantástico del Quijote y convertirse en caballero para conseguir que Alonso Quijano vuelva a su hogar. Primero será el Caballero de los Espejos, pero el hidalgo le vencerá y tendrá que adquirir el rol de Caballero de la Blanca Luna para volver a enfrentarse a él y, finalmente, derrotarle. Pérez Galdós ha elegido, pues, a un protagonista que en su origen había aceptado romper unos códigos de realidad para representar un papel fantástico, para dar el paso definitivo y traspasar ahora los límites de la misma.

El humor y la ironía pueblan el texto por completo, característica que Galdós mantendrá en muchos de sus textos de carácter fantástico. Estos pueden verse no solo en la antidedicatoria, sino también en la relación entre ambos personajes y en la presentación de los distintos individuos que residen en el infierno. El uso de un lenguaje barroco favorece este rasgo, pero hay que tener en cuenta que el narrador es Sansón Carrasco y, por tanto, podría tratarse de una adecuación. Al igual que en sus mejores novelas, como *Fortunata y Jacinta* o *Misericordia*, en las que la variedad diastrática es crucial para retratar a los caracteres de la clase baja, en *Un viage redondo* el autor podría estar dando ya sus primeros pasos en su inconfundible estilo al usar una variedad diacrónica.

Satanás es dibujado de una forma curiosa que se aleja del concepto religioso que del diablo se tiene. Amigable, respetuoso y nada tentador, más parece una representación del buen ser que del maligno. Sansón Carrasco no deja de sorprenderse con la actitud de su anfitrión: «Así hablaba el bueno de Satanás, con tan comedidas razones, que en nada al tentador de Eva semejaba, dejándome atónito y en extremo absorto con su discreto razonamiento» (Berkowitz, 1933: 111). Incluso llega a hablar de

un intento de «reconciliación entre el cielo y el infierno» (Berkowitz, 1933: 109). Se refiere al pasaje del evangelio de San Mateo en el que Jesucristo es tentado en el desierto por el diablo. Por desgracia, su plan no dará resultado, puesto que

> cuando cátate que al estar preludiando con ese tuno de Cristo el discurso que había de trastornar las faces del universo, él, que no es tonto y un si es no es erudito, se figuró que yo trataba de hacerle dar una valiente cabriola del monte abajo, se quitó de razones y haciendo una pirueta me despidió de su presencia dejándome con la palabra en la boca como perro atragantado (Berkowitz, 1933: 110).

De esta forma Galdós no solo elimina la faceta maligna, que no traviesa, de Satán, sino que convierte a la divinidad en la culpable de que siga existiendo el mal en el mundo. En muchas ocasiones, llega a dar la sensación de que el demonio es más cristiano que el propio bachiller. Sirvan de ejemplo parte de una respuesta que Satanás da al bachiller («si quieres creer a un hombre de bien» –Berkowitz, 1933: 107–) o el siguiente comentario acerca de la cantidad de mujeres tentadoras que pueblan el mundo:

> Es lo peor que los poetastros y novelistas a dado en sacar a plaza este repugnante aborto de la Sociedad revestido con la púrpura del sentimiento y de la poesía, llamando virtud al vicio más degradante de la humanidad y filtrando el veneno de la corrupción en el inocente corazón de la lectora que al encontrar delante de si tan donosa ocasión de echar su zancajo por esos mundos de Dios, abraza la profesión sin temor de que lenguas maldicientes se ocupen de su vida, antes bien admirada y vitoreada de todo el mundo (Berkowitz, 1933: 110).

Berkowitz señaló que este texto primerizo tenía un carácter alegórico, seguramente debido al siguiente fragmento que encontramos en el relato: «poniendo la mano en tu corazón y evocando el grito de tu conciencia te puedes preguntar "¿que merezco yo? Y deducirás lo que no quiero pintarte y lo que veras si no te enmiendas» (Berkowitz, 1933: 109). Es cierto que la visión sucesiva de personajes que han ido a parar al infierno por los actos que cometieron en su vida podría apuntar hacia esa posibilidad. Sin embargo, recordemos que el fin último del viaje del bachiller es ayudar a Satanás con la boda de su cuñado, hecho que lo acerca más a lo fantástico puro que a lo alegórico. La falta de final hace que este tipo de conclusiones resulten precipitadas y no se pueda saber a ciencia cierta la intención de Galdós.

Fuere cual fuere el propósito del escritor canario, lo que queda patente es el alejamiento intencionado de los códigos que rigen la realidad, hecho que convierte este texto en fantástico. Su temprana fecha (recordemos que se escribió en 1861) demuestra que los comienzos narrativos de Pérez Galdós se inclinaban hacia un tipo de literatura muy distanciado del que le haría ser un reconocido escritor en su época y por el que se le destacaría posteriormente. Este relato, junto con el resto de la producción que se va a

analizar en este trabajo, reafirma lo que José F. Montesinos expresó en 1968: «el gusto por lo fantástico es en Galdós de tal manera congénito, que no puede negarse a él nunca» (Montesinos, 1968: 41).

–Una industria que vive de la muerte; episodio musical del cólera.

Publicado por primera vez en *La Nación* en 1865, en este cuento se pueden distinguir dos partes claramente diferenciadas, no solo por lo que en ambas se nos muestra, sino también por la separación, en dos entregas, del mismo. La primera vio la luz el 2 de diciembre y consta de dos epígrafes, mientras que la continuación salió el 6 del mismo mes, proporcionando cuatro epígrafes más.

Centrándonos en la primera parte, Galdós dejará ver sus dotes de crítico musical al intentar explicar y defender la belleza del ruido frente a las melodías intencionadas de los músicos. Para ello, el escritor ejemplificará su teoría con los sonidos que la espera y el encuentro de unos amantes pueden llegar a producir. En el último párrafo del primer epígrafe, la atmósfera armoniosa evocada por el narrador con las escenas amorosas se verá sustituida, de pronto, por la introducción del sonido opuesto. El discurso se verá oscurecido mediante la inclusión de un extenso campo semántico relacionado con el miedo y la muerte:

> Al que me explique las reglas de contrapunto que rigen esta clase de música, le contaré una curiosa historia que comienza con unos acordes de esta naturaleza; acordes *lúgubres* y *horrorosos*, de tan *sombrío* tinte y efecto tan *espeluznante*, que infundiría *espanto* al pecho del más animoso. Las salmodias que acompañan las *exequias* y *entierros* no tienen tan *fúnebre* colorido, y si en un certamen de entonaciones *sepulcrales* presentáramos esta música *pavorosa* que durante cierta noche de *consternación aterró* a cuantos la escucharon, de seguro perderíais vosotros en la contienda, señores sochantres, por más que inflarais vuestros amoratados carrillos, soplando la pita de vuestro grasiento fagot, por más que aullarais un *dies irae* con esas gargantas encallecidas en la modulación de las estrofas de la *muerte* (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1997: 44).

Esta intriga dará paso al segundo epígrafe del relato, en el que, por oposición al primero, se nos describe una ciudad sumida en la tragedia del cólera. Si el amor, como antes se describía, crea su propio sonido, la muerte enmudece:

> Todo calla en el barrio: se padece sin ruido, se muere sin ruido: se cura en silencio: enmudece el dolor, el llanto, la desesperación: la plegaria se piensa solamente, y la esperanza no sale del corazón a los labios: el remedio no se pregunta; ya se sabe: el síntoma no se consulta; ya se prevé. Todo, desde la locuaz aprensión hasta el charlatán que cura sin diploma, calla esa noche (Pérez Galdós, 1997: 45).

Únicamente el martillo del fabricante de ataúdes produce el siniestro ruido que acompaña a los ciudadanos en las fatídicas horas de la enfermedad. De esta forma dará

fin la primera entrega. Ambos capítulos sirven de introducción a lo que, en la segunda parte, será el cuento en sí, y se caracterizan por una estructura de oposición. Primero el lector es situado en una zona de confort que le resulta no solo agradable, sino también cercana. Sin embargo, esa comodidad dará paso al sentimiento contrario con la introducción de un elemento terrorífico, pero no por ello alejado de la realidad puesto que ese mismo año la epidemia había azotado a parte de la Península. Este preámbulo, lejos de ser innecesario, y tal y como dijo José Montesinos con respecto a este cuento, «se trata de una fantasía romántica en que lo digresivo es de esencia» (Montesinos, 1968: 38).

El miércoles 6 de diciembre el lector conocerá la trama y el desenlace del relato, los cuales se pueden resumir de la siguiente manera: un fabricante de ataúdes aprovecha todo lo que puede los días fatales en los que el cólera está segando vidas sin descanso; cuando la enfermedad comienza a desvanecerse y el fúnebre carpintero está construyendo el último féretro para un duque, aquel cae muerto, convirtiéndose así en la última víctima de la epidemia; la vida y la alegría vuelven a la ciudad, mientras que las hijas del reciente fallecido no encuentran un ataúd donde enterrar a su padre; ante la milagrosa curación del último cliente, el fabricante será sepultado en su última obra, pero todo el vecindario podrá seguir escuchando el ruido de su martillo en el entierro y por las noches en su taller.

Allan Smith ha señalado que

> No cabe imaginar un final más típico de las fantasías románticas al estilo de Hoffman; sin embargo, el horror misterioso de esta primicia de Galdós no volverá a aparecer jamás en su escritura, pues todos los otros cuentos de fantasía dependen más del enigma o de la maravilla milagrosa (Smith, 1992: 50).

Y tiene razón. Si hay algo característico de la gran mayoría de los cuentos galdosianos es el humor y el optimismo. Dentro de los que presentan un final más oscuro, este es, sin duda, el más inquietante de todos. Lo fantástico se consigue a través de la población como testigo de los incesantes martillazos que sobreviven al difunto como si de una advertencia se tratara: la epidemia ha acabado, pero la muerte (y el cólera) siempre permanecerán al acecho y la industria que vive de ellos no dejará de enriquecerse.

La figura del artesano fúnebre se nos presenta de una manera ambigua. Por un lado, el narrador omnisciente hablará de la mano del fabricante como una «mano diabólica de ese artefacto de la muerte» (Pérez Galdós, 1997: 51) o le considerará al final del relato como «la personificación del cólera» (Pérez Galdós, 1997: 55). Sin embargo, la impresión que el lector saca del protagonista es la de un hombre entregado,

cuyo trabajo le sume en la melancolía («aquel trabajo le induce a tristes meditaciones» –Pérez Galdós, 1997: 48–) y no le agrada, como él mismo señala a sus hijas: «Bueno fuera que no me resarciera de los perjuicios que me ha ocasionado la elección de este endiablado oficio» (Pérez Galdós, 1997: 49). Incluso demuestra cierta filantropía («¿He de negar a mis semejantes este último mueble?» –*ibídem*–), aunque eso no disminuye algo de avaricia por su parte al querer ganar dinero a toda costa a pesar de tener. La cuestión es lo que su figura implica. Su presencia y su sonido significan muerte y nadie quiere tenerla cerca, ni siquiera cuando yace inerte. De ahí que ningún ciudadano ayude a sus hijas cuando se vean impotentes ante la imposibilidad de un ataúd para el fabricante. ¿Nos encontramos, entonces, en el desenlace, ante una venganza del protagonista o realmente se ha personificado en el cólera tras su fallecimiento?

Un hecho que aumenta la tensión que se experimenta con la supervivencia, quizás en forma de fantasmagoría, del elemento fantástico es la no concreción. El creador de ataúdes puede ser cualquiera de los del gremio: «Podemos referir nuestro cuento a cada una de esas tiendas y nuestro personaje puede ser cada uno de los que explotan la industria funeraria» (Pérez Galdós, 1997: 47). La falta de una situación geográfica específica y de un nombre propio convierten la historia en algo cercano a cualquier lector, de forma que la impresión tenebrosa que recibe al final adquiere mayor intensidad.

–Crónicas futuras de Gran Canaria. Entretenimientos de un optimista.

Publicado en dos entregas (el 17 y el 21 de noviembre de 1866) en *El Ómnibus*, este cuento de juventud de Galdós aparecerá bajo el seudónimo de H. de V. Sin duda, es uno de los más interesantes y menos conocidos relatos breves del escritor (únicamente lo hemos encontrado publicado en la recopilación que Yolanda Arencibia realizó en 2013). Lo más llamativo es que será la primera y la última vez que Pérez Galdós haga una incursión en el futuro. A través de *El Ómnibus* ficcionalizado, el narrador hace que los lectores se trasladen en el tiempo para conocer las noticias canarias más importantes de épocas que aún no habían ocurrido, hasta fechas en las que era imposible que, tanto él mismo como los que lo leían, estuvieran para verlo. 1870, 1900, 1930, 1950, 1960, 1980 y 1999 serán los tiempos elegidos para tan fantástico viaje.

No solo el título nos da una idea de la clase de relato al que nos enfrentamos; también la cita de Víctor Hugo situada al comienzo resulta significativa: *La utopía de hoy es la verdad de mañana*. Hasta el momento las distopías y las utopías ni siquiera

habían sido mencionadas por nuestro autor y habrá que esperar hasta nada menos que 1909, con *El caballero encantado*, para que Galdós vuelva a plasmarlo en su narrativa.

Introduciéndose en el mundo de lo que Todorov calificó como maravilloso instrumental (lo que más tarde se llamaría ciencia ficción), las noticias del futuro muestran una evolución y un desarrollo económico y social que hacen situar a Las Palmas de Gran Canaria como una de las potencias mundiales. En pocas páginas se intenta dar cabida a todas las ramas: arte, industria (trenes, puertos, etc.), agricultura, filosofía, trabajo… Entre todas las nuevas recogidas en el relato, tres destacan sobre el resto. La primera habla de la venta en 1930 de unos osos polares que barcos rusos han traído desde sus tierras. Más que el hecho de que se necesiten tales animales en Gran Canaria, es de notar su entrada en el comercio mundial.

El segundo artículo informa de la separación de la isla con respecto al resto del archipiélago (cuarenta metros por año nada menos). Es muy curioso que Galdós señale tales movimientos terrestres, teniendo en cuenta que hasta 1885 no comenzaron a lanzarse las primeras teorías sobre la unión de los continentes hace millones de años y que no fue hasta 1930 (año en el que se sitúa la noticia en el relato) cuando Alfred Weneger habló oficialmente de la Pangea. Por supuesto, resulta aún más imposible que escuchase hablar de la Neopangea o Pangea última.

La importancia de Canarias en el mundo volverá a ser el tema elegido para la tercera primicia destacada. Es posible que este sea el más optimista de sus entretenimientos, sobre todo en lo que a África concierne. No solo las islas españolas han evolucionado; Europa entera también lo ha hecho:

> Hoy que las naciones europeas han llevado la civilización al centro de África, y que la costa de Guinea está cubierta de poblaciones florecientes; hoy que se fundan en el hemisferio austral nacionalidades de gran importancia política y comercial, nuestras islas, punto de descanso entre estos pueblos y la vetusta Europa, sienten el influjo de ambos hemisferios, reciben gente de una y otra parte, sirven de plaza a sus contactos mercantiles, favorecen sus transacciones, y hacen menos violenta y dura la diferencia que el clima, las costumbres y la legislación han establecido entre los pueblos que, en tan opuestas zonas habitan (Pérez Galdós, 2013: 143).

El humor es algo inherente a la narrativa galdosiana y en este cuento no podía faltar. Sin embargo, uno de los comentarios irónicos que más llaman la atención refleja el desapego que el escritor sentía hacia el único género que apenas tocó, la lírica: «La poesía lírica, es verdad, comenzó a hacer algunos estragos en los barrios más prosaicos; pero la junta de Sanidad tomó precauciones tan acertadas y prontas, que el mal fue cortado en su nacimiento, siendo pocos los casos de muerte» (Pérez Galdós, 2013: 141).

Está claro que Galdós consideraba por estas fechas que la poesía era un mal extendido que debía atajarse, por lo que, en 1930, consigue erradicarlo a su modo.

Tal y como veremos en narraciones posteriores, los motivos tenebrosos utilizados en el romanticismo serán objeto de burla. Ya no se estilan los lugares tétricos y el uso de magia negra para producir efectos fantásticos; ahora es posible conseguirlo de forma mucho más natural y verosímil, sin necesidad de recurrir a la resurrección para que el lector pueda visitar años venideros:

> ¡Te evocaré!, ¡qué horror!, ¡evocarte!, ¡llamarte sombra, finado!, no… esto me da miedo. Además tendría que acompañar tan fúnebre evocación con unas llamaradas de azufre, un pedacito de luz cárdena, mortecina o lívida, y esto es molesto; tendría que proveerme de una lámpara de alcohol y de una trompetilla de pez griega, cuidando también de rematar la decoración con un mochuelo, lechuzo u otro pajarraco de lúgubre significación (Pérez Galdós, 2013: 136).

La elección del periódico como medio de transporte hacia el futuro también está relacionada con el anterior aspecto tratado. Gracias al último fragmento citado, nos damos cuenta de que la idea de resucitar el cadáver del lector para que este pueda visualizar los años ulteriores le desagrada sobremanera. Tampoco cuaja la opción de alargarle la vida porque «haciéndote vivir ciento setenta años, tendría necesariamente que hacerte feo, repugnante, cien veces chocho y adornado con todas las cosas ridículas y nauseabundas que a una humanidad elevada a tan alta potencia suelen acompañar» (Pérez Galdós, 2013: 136). Frustrado se verá el narrador por no poder recurrir al marqués de Villena (apodado "el nigromántico") ni a Garibay para tal asunto. Vemos, pues, que los métodos fantásticos convencionales hasta ahora ya no sirven o que, incluso, podrían ser considerados de mal gusto por el lector por lo que a él le concierne.

Galdós, entonces, aboga por un método más práctico: alargar la vida al periódico. De esta forma contenta a los clientes y al diario en sí, puesto que le augura una larga producción. La literatura es capaz de vislumbrar por sí misma el porvenir de un pueblo, sin necesidad de inventos científicos o de artes oscuras (recordemos la máxima «La utopía de hoy es la verdad de mañana»).

Para finalizar, el singular narrador conducirá la historia hasta el cementerio, poniéndonos delante nuestras tumbas y la suya propia:

> Mira, aquí estamos nosotros, los oscuros, los olvidados, tú, lector, y yo. ¡Allí! Allí estamos, ¿lo ves? *Aquí yace la cachaza*, dice en el de arriba, *aquí reposa la impertinencia*, dice el de abajo. Oh la posteridad ha estado justa. A ti te han puesto la calificación que te convenía por haber tenido la paciencia de leer esto, y a mí la que mejor me cuadraba por haber escrito (Pérez Galdós, 2013: 149).

Como si de una superstición se tratara, Galdós no se atreve a pasar de milenio y califica de «impertinencia» su atrevimiento. Esto no significa que se arrepienta, pero sí ratifica que tales viajes temporales sirven, únicamente, de pasatiempo/entretenimiento para un optimista y para animar a su generación contemporánea a construir esa utopía con su esfuerzo: «Tú y yo –quién lo creyera– hemos tenido la extraña ocurrencia de andar a salto de mata por esos siglos de Dios. Volvámonos a casa que hace frío. Coge una azada, arremángate, da un resoplido y ponte a cavar esos terrones que heredaste» (Pérez Galdós, 2013: 149-150).

–Necrología de un prototipo.

Al igual que ocurría con el anterior, este texto resulta difícil de encontrar puesto que la crítica y los editores apenas se han fijado en él. Únicamente Oswaldo Izquierdo Dorta en 1994 y Yolanda Arencibia en 2013 lo incluyen en sus recopilaciones. Este cuento fue publicado en *El Ómnibus* el 1 de diciembre de 1866, de nuevo bajo el seudónimo H. De V. La historia se centra en la figura del palanquero del órgano de una catedral. Para la mayoría es un ser que no merece la mínima atención, sobre todo por su aspecto casi grotesco. Ignorado por todos, nadie se da cuenta de que su existencia es vital para el templo, pues es el que proporciona la música que tanto arrobamiento y sobrecogimiento provoca en los feligreses. Su vida gira en torno al lugar en el que desarrolla su oficio. Un buen día, tras irse a su casa, no volvió a salir de ella, se había evaporado. Algunos, como el sacristán de la catedral, afirman que su fantasma vaga por el recinto sagrado y toca el órgano.

Al principio, el narrador nos presenta al protagonista mediante tintes góticos y terroríficos: «veíais al personaje, tipo, anomalía, aberración, cuya desaparición deplorarían los gabinetes zoológicos y anatómicos» (Pérez Galdós, 2013: 153); «De repente tose… Parece que un trueno estalla en el templo. Todo el granito se estremece» (*ibídem*); «¡Cuán grave y sombrío y terrible!» (Pérez Galdós, 2013: 154); «¡Qué cosa tan fea, Dios mío! Su cuerpo… pero aquello no era cuerpo. Figuraos una capa con espinazo y extremidades» (Pérez Galdós, 2013: 155), etc. Estos detalles, unidos al hecho de que hasta el capítulo cuatro (el cuento consta de siete en total) no empezamos a tener una idea de quién es el descrito, mantienen el aura de misterio. Sin embargo, pronto reconocemos que Galdós comienza detallando al palanquero desde el punto de vista de la gente que acude a la catedral.

A partir del tercer epígrafe la concepción del sujeto cambia ya que el narrador traslada su descripción de las banalidades de la imagen a la esencia del individuo, es decir, a su misticismo y a la música que produce. Este episodio, centrado en la armonía, recuerda a la primera parte de *Una industria que vive de la muerte* donde, incluso, la enfermedad del cólera es caracterizada por el sonido del martillo del fabricante de ataúdes. El personaje pasa de ser un «bulto que en la oscuridad de una capilla se distinguía, ya en pie y encorvado, ya de rodillas e inmóvil» (Pérez Galdós, 2013: 153) a ser «el elemento musical de este templo» (Pérez Galdós, 2013: 156) y, por lo tanto, una persona bella.

Como se ha dicho al principio, el palanquero se convierte en un elemento imprescindible de la catedral, de forma que, con su ausencia, «la catedral está sorda: le falta su tímpano sonoro» (Pérez Galdós, 2013: 156) o «está manca: esta es la palabra, manca. Le falta un miembro, una parte, un adorno si se quiere; pero un adorno necesario y característico» (Pérez Galdós, 2013: 160). Sin embargo, ya es demasiado tarde para apreciar la singularidad de la persona, todos aquellos que le miraban con horror por su aspecto o que, simplemente, no prestaban atención a su noble arte se darán cuenta, tras su muerte, del vacío irreparable que ahora se siente en el templo sagrado.

Por otro lado, un acierto es la inclusión del lector en el relato mediante las continuas llamadas del narrador: «Vosotros, ciudadanos graves, le conocíais muy bien» (Pérez Galdós, 2013: 153); «Miradle bien» (Pérez Galdós, 2013: 156); «Podemos seguirle sin miedo» (Pérez Galdós, 2013: 159); «seamos pudorosos y quedémonos a la puerta» (Pérez Galdós, 2013: 160)… De esta manera, Galdós se asegura de infundir una mayor impresión con su mensaje, no solo con respecto a lo inverosímil, sino también en relación a la crítica hecha al lector mismo. A su vez, el empleo de una descripción detallada del protagonista, llegando incluso a utilizar un lenguaje científico («estalagmita», «hisopo adherido a una grieta», «organismo», «generación ovípara» –Pérez Galdós, 2013: 154–) asegura una mayor sorpresa final al alejarse tanto del realismo mantenido a lo largo del texto.

Dos son las situaciones fantásticas que encontramos en el relato. Sin duda, la más llamativa es la que cierra el cuento. En ella se deja patente la ironía y el sarcasmo del narrador hacia las leyendas góticas en las que la aparición de un espectro resulta imprescindible. Merece la pena copiar aquí el párrafo completo para hacerse una mejor idea de este aspecto:

> Por las noches (esto no puede acabarse sin un epílogo plástico terrorífico) a la hora en que… (cómo decirlo…) a la hora en que los búhos… (así va bien) surgen con siniestro vuelo… (perfectamente) de entre las tumbas; a la hora en que reina el silencio en la catedral y las sombras envuelven el ancho recinto, se ve (el sacristán me lo ha dicho) vagar un fantasma por las capillas: se arrodillas, murmura una plegaria, una salmodia, un réquiem (¡qué miedo!). Después de recorrer toda la catedral sube al coro; se le ve empuñar la palanca del órgano; la mueve con afán, con ímpetu, con entusiasmo. De la voluminosa caja que el espectro anima, salen millares de sonidos; pero, señores, no se asombren ustedes, son sonidos que no suenan, son espectros de sonido, música celestial, señores míos. Con ella he hecho este artículo que es… el espectro de un artículo (Pérez Galdós, 2013: 161).

Los paréntesis llegan a convertir la escena en algo cómico, en un añadido que el lector no puede tomar en serio. Sin embargo, esto no significa que el otro acontecimiento fantástico tenga la misma naturaleza burlesca. Al contrario de lo que acabamos de ver, la descripción maravillosa de la desaparición del palanquero desprende una objetividad y un tono melancólico (el único paréntesis que hay, por seis de los que están presentes en el último párrafo, se usa para expresar tristeza ante la muerte) que hacen verídico lo inverosímil:

> Una mañana, señores, los vecinos notan que la puerta del chiribitil no se abre, el espantajo no ha salido; tocan y nadie responde: no se oyen ni golpes de pecho ni de flagelaciones. Abren al fin y… (desastroso y fúnebre espectáculo) encuentran el pañuelo, el sombrero, la capa, los zapatos, y entre estas prendas… no encontraron nada. Había volado de un soplo supremo hacia las regiones de la bienaventuranza. Este hombre tenía afinidad con el aire. Hay individualidades, dice Lamennais, que tienen afinidad con el mar y se arrojan a él: de aquí los suicidios y el vértigo. Este proto… tenía afinidad con el aire y se evaporó. No es extraño: era la personificación de un fuelle (Pérez Galdós, 2013: 160).

El romanticismo, con sus escenarios lúgubres y siniestros, con terribles tragedias marcadas por el destino y con fantasmas o monstruos como elementos fantásticos, se ha agotado. Los tiempos han cambiado y la vida ha evolucionado, de manera que ahora es posible que lo sobrenatural ocurra en sitios comunes y concurridos y esté relacionado con una figura marginada socialmente. Ya no es necesario transmitir miedo o, simplemente, deleitar con el horror; lo fantástico también puede servir como lección o considerarse como un desenlace lógico: «Este proto… tenía afinidad con el aire y se evaporó. No es extraño: era la personificación de un fuelle» (Pérez Galdós, 2013: 160), «aquel fuelle incansable aspiró al cielo y se sopló a sí mismo» (Pérez Galdós, 2013: 161).

Por tanto, tal y como Yolanda Arencibia expresó en la edición que realizó de los cuentos de Galdós,

> anotemos solo lo significativo del contraste entre la presencia de Campoamor y de Fernández y González (tópicos de la negritud posromántica) y la sugerencia de Bécquer, de Hoffmann, de Víctor Hugo, de Quevedo…; solo lo sutil de la ironía crítica ante la catedral sobrecogedora y apabullante; sólo la estrategia del perfil del desventurado personaje recreado por un narrador poco objetivo cuyo foco de atención nunca es inocente; solo la presencia del recurso formal de la acotación teatral para "dirigir" aparentando no hacerlo; sólo la presencia de lo metaliterario… *Necrología de un prototipo* es un texto fantástico olvidado (Arencibia, 2013: 27).

–La conjuración de las palabras.

El 12 de abril de 1868 *La Nación* publica en sus páginas este nuevo texto galdosiano. Gracias a la investigación de Alan E. Smith podemos saber que esa primera edición llevaba el subtítulo de «cuento alegórico». Este añadido ayuda a confirmar la impresión que sacamos tras su lectura: un día las palabras deciden tomar las armas y armaduras y salir del diccionario para celebrar un cónclave con el fin de combatir a los escritores españoles, que no hacen más que trastocar su sentido y utilizarlas a su antojo sin atender a su significado; sin embargo, las disputas entre ellas comienzan a sucederse sin que la reunión pueda llegar a ningún acuerdo.

La clave del relato es puesta en boca del sustantivo *Hombre*, el cual iniciará la asamblea con las siguientes palabras:

> Señores: La osadía de los escritores españoles ha irritado nuestros ánimos, y es preciso darles justo y pronto castigo. Ya no les basta introducir en sus libros contrabando francés, con gran detrimento de la riqueza nacional, sino que cuando por casualidad se nos emplea, trastornan nuestro sentido y nos hacen decir lo contrario de nuestra intención (Pérez Galdós, 1997: 63-64).

Galdós era plenamente consciente de la situación de las letras españolas en aquel momento. La novela llevaba demasiado tiempo agonizante y no sería hasta la publicación de su primera obra, *La Fontana de Oro* (1870), cuando comenzaría su resurgir. Las imitaciones francesas e inglesas no llegaban a cuajar por falta de una esencia nacional y el folletín inundaba las calles. Dos años antes de que esto sucediera, el periodista y escritor canario ya denunciaba la situación creyendo que el mejor medio era usar un estilo alegórico cargado de humor e ironía y alejarse del realismo por el que más tarde sería tan reconocido. No será la última vez que Galdós utilice este método para hacer crítica, puesto que en esta etapa y en sus últimos años volverá a valerse de él.

El caos, en el cuento, ha llegado hasta el extremo de que ni siquiera las propias palabras consiguen ponerse de acuerdo. Las peleas se suceden entre sustantivos como *Sentido* o *Mal*, que se ven incapaces de coexistir al lado de adjetivos como *Común* y *Necesario*, o con palabras de la misma categoría, como ocurre con *Política* y *Religión*.

De esta forma no solo se refleja la confusión literaria, sino también la social. El cambio debe producirse ya y debe hacerlo desde la esencia misma del lenguaje.

Sin embargo, no debemos por ello reducir el cuento a cuestiones políticas, como Marta González Megía hará en el prólogo de *Cuentos fascinantes*:

> Otros sustantivos *Filosofía*, *Música*, *Política*, *Moral*, *Religión*, *Paz*, *Arte*, *Justicia*, *Gobierno*, acompañados de sus adjetivos más frecuentes y denigratorios, falsificadores del magno significado de algunos, arman tamaña contienda en el Diccionario, similar a la que próximamente se va a lidiar en el Estado (González Megía, 2006: 14).

En el caso de Alan Smith, el crítico va aún más lejos al opinar que «la «conjuración» del cuento galdosiano tiene muy presente aquella otra «conjuración reciente» (Smith, 1992: 57), refiriéndose a la revolución de 1868 con el destronamiento de Isabel II. Resulta compleja tal afirmación, puesto que el relato se publicó en abril y la revolución no tendría lugar hasta septiembre.

Es cierto, como se ha señalado unos párrafos antes, que pueden verse ciertas reminiscencias de la situación de desorden de aquellos años, pero, a mi entender, el tema predominante sigue siendo el de la decadencia literaria. La finalidad de un hecho tan insólito como lo es el que las palabras cobren vida y salgan del diccionario queda perfectamente expuesta al comienzo (con las palabras de *Hombre*) y al final de la narración («comprendiendo que de aquella manera iban a ser vencidos en la desigual batalla que con los escritores españoles tendrían que emprender» –Pérez Galdós, 1997: 68–).

Por último, es destacable que lo fantástico recaiga en alguien externo al narrador. Este menciona hasta en dos ocasiones que ni siquiera ha sido él el que ha presenciado tal suceso, sino que lo ha hecho otro libro que se encontraba cerca, el *Flos sanctorum*: «según me dijo el testigo ocular que lo presenció todo desde un escondrijo inmediato, el cual testigo ocular era un viejísimo *Flos sanctorum*» (Pérez Galdós, 1997: 59); «El *Flos sanctorum* me asegura que» (Pérez Galdós, 1997: 69). Este recurso será muy parecido al que usará en *La sombra*, ya que será el personaje principal quien narre el acontecimiento extraño que rige la novela, mientras que el narrador actúa como si de un periodista se tratase.

–La novela en el tranvía.

Su publicación tuvo lugar los días 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1871 en *La Ilustración de Madrid*. En siete capítulos o epígrafes, un narrador en primera persona nos cuenta su extraña experiencia a bordo de un tranvía de Madrid: el

protagonista hablará con el doctor Dionisio Cascajares sobre la peliaguda situación de una condesa cuyo despegado y celoso marido no la permite disfrutar de la vida; esta, además, se ve chantajeada por su mayordomo, que parece poseer pruebas de una infidelidad inexistente con un hombre que acude a su casa a entretener a la dama.

Tras plantar la semilla de la curiosidad en la mente del pasajero, se producirán un total de siete casualidades que harán que nuestro narrador confunda y mezcle ficción con realidad. La primera de ellas relaciona la historia verídica con la de un relato de folletín que el narrador lee incompleto en el periódico. En este se verá de primera mano la extorsión que el mayordomo Mudarra hace a la ilustre señora. El hecho de que se nos introduzca en el folletín mediante la plasmación en estilo directo del escrito hace que los sucesos ficticios se añadan en nuestra mente de lectores como parte de la trama original.

La siguiente coincidencia será la que comience a trastocar la realidad colindante del protagonista: «alcé los ojos, recorrí con ellos el interior del coche, y ¡horror! vi una persona que me hizo estremecer de espanto […]. Era él, Mudarra, el mayordomo en persona, sentado frente a mí, con sus rodillas tocando mis rodillas» (Pérez Galdós, 1997:82). Aparte de la evidencia táctil del sujeto, el narrador reconoce en él también sus rasgos físicos, destacados en el periódico por su animalización tenebrosa («aquel monstruo», «grande y colmilluda la boca», cejas que expresan «la más bestial concupiscencia» –Pérez Galdós, 1997: 79–). El supuesto sirviente porta, además, una cartera con una M bordada y una carta que coincide con la aparecida en el folletín. Al personaje principal ya no le queda ninguna duda:

> Cada vez era más viva la curiosidad que me inspiraba aquel suceso, que al principio podía considerar como forjado exclusivamente en mi cabeza por la coincidencia de varias sensaciones ocasionadas por la conversación o por la lectura, *pero que al fin se me figuraba cosa cierta y de indudable realidad* (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 84).

Cuando Mudarra desciende del tranvía el narrador pasa a convertirse en creador al imaginar que el maléfico mayordomo copia la letra de la condesa para citar al joven a su casa, mientras que, al mismo tiempo, avisa al marido para que los tres coincidan y se desarrolle un final trágico.

Más adelante, el mundo onírico participará en el desarrollo de la historia. El confundido personaje comienza a quedarse dormido durante el trayecto. Los comienzos del sueño recurren a lo maravilloso, puesto que el aletargado viajero percibe cómo la máquina de hierro empieza a coger velocidad y a surcar los mares, los cielos y el

universo. Ya en la fase REM, la escena antes imaginada evolucionará de la siguiente forma: el mayordomo ha llevado a cabo su trampa y el marido de la condesa ha irrumpido en la casa cuando esta intentaba echar al joven Rafael, que había picado el anzuelo; los tres tomarán el té y el conde ordena a su esposa que toque el piano para amenizar la velada; el sueño concluirá con la interrupción del piano y el grito de la mujer.

Al despertar, la tercera casualidad se presenta ante sus ojos con la aparición en el tranvía del Rafael soñado. Este va comentando con su acompañante que él mismo se había dado cuenta de que fue envenenado cuando su marido amenazó a su mujer con un cuchillo al dejar de tocar el piano. La historia quedará suspendida por la bajada de los dos hombres de la máquina. Sin embargo, al narrador le da el tiempo suficiente para preguntar con intriga qué fue de la condesa, pero no recibe respuesta. Esta es la primera vez que el protagonista alterará el curso de la realidad del tranvía con su intervención en asuntos ajenos que él relaciona con el drama de la condesa.

Acto seguido entrará en escena una mujer con un perrito que coincide exactamente con el que la desdichada tenía en su habitación. La intromisión del narrador será plena, en este caso, al entablar una conversación con la dueña para averiguar la procedencia del cánido. Casualmente, este pertenecía a una señora que hacía poco que había fallecido. El curioso, casi impertinente, hilará ambos cabos hasta que la mujer le saca de su error al anunciarle que la antigua propietaria era una lavandera y no una condesa. Sin embargo, él no quedará convencido y pensará en un complot para ocultar la verdadera causa de su muerte.

La penúltima coincidencia será introducida por una pareja de hombres que conversa sobre los últimos estertores de vida de alguien o algo del género femenino. Como si de un resorte se tratase, nuestro hombre no pierde tiempo en preguntar y en cerciorarse de que la dama no había sido asesinada mediante una puñalada. Los viajeros vuelven a corregirle: ellos hablaban de una perrita fallecida en un accidente de caza.

En el séptimo epígrafe, Mudarra volverá a aparecer, esta vez caminando por la calle. El narrador bajará del tranvía y le acusará de asesino. Ambos son llevados a la comisaría, donde se descubrirá que el pobre viandante nada tenía que ver con la historia que el protagonista se había formado. A pesar de todo «aún por mucho tiempo después persistía yo en mi engaño, y solía exclamar: “Infortunada condesa; por más que digan, yo siempre sigo en mis trece. Nadie me persuadirá de que no acabaste tus días a manos

de tu iracundo esposo…"» (Pérez Galdós, 1997: 104). La fuerza de lo fantástico es mayor que la de la verosimilitud.

Así pues, nos encontramos ante un cuento regido por las casualidades. Lo que en un principio parecía ser fantástico (posibilidad de que la ficción cruzara a la realidad), pronto se evapora ante los errores del narrador:

> Hasta el capítulo XI, de los dieciocho que suma este cuento[2], estamos en el ámbito de lo fantástico […]. En el capítulo XI el relato da un giro y abandona la incertidumbre fantástica a pesar de que, inicialmente, el narrador nos certifica la realidad de aquellos sucesos inverosímiles (Smith, 1992: 63-64).

Es entonces cuando lo extraño (según la definición de Todorov) entra en juego ya que lo inverosímil quedaría explicado, pero seguiría resultando peculiar a ojos del lector.

Todo se desarrolla en el tranvía, considerado por el propio narrador como un microcosmos que se asemeja a la vida humana. Por tanto, Galdós nos está diciendo que lo fantástico, aunque después desemboque en lo extraño, es posible en el entorno de la más absoluta cotidianidad. Además, tal y como ocurre en *Theros*, este transporte es el que proporciona lo fantástico/extraño; cuando el personaje principal baja de él para perseguir al que cree que es el malévolo mayordomo, la situación se aclara y lo inverosímil se difumina.

Por otro lado, y como sucede en varios de los relatos de Galdós, el humor también estará presente en la trama. Mientras las coincidencias se suceden, una pasajera inglesa será víctima de los despistes y delirios del protagonista desde que este entra al tranvía hasta que desciende de él. La desafortunada extranjera sufrirá el desarreglo de su sombrero, la molestia de los libros que el narrador porta y que acabarán encima de ella por culpa del sueño, la incómoda presencia de un perro sobre sus rodillas huyendo del viajero, las suposiciones que en nada la interesan y, por último, la dislocación de un pie. Como compensación a tanta molestia, el narrador le dedicará la última frase del cuento.

En conclusión, la intención final del relato parece retrotraernos a la crítica hecha al lector en *Un viage redondo*, esta vez encarnada por el propio protagonista:

> ¡Tú que a fuerza de magullar novelas y de merendar folletines has petrificado tu sensible corazón […]. Bien te he visto, bellaco impertinente, bien te he visto arrojar el libro envolverte en una ancha capa y asiendo la potente tizona y armonioso laúd ponerte a cantar dulces trovas a la luz de la luna: mas sintiendo a deshora los pasos de la ronda pusiste los pies en polvorosa acuchillando de paso a un miserable esbirro que tuvo la

[2] Es posible que la configuración original del cuento tuviera, en efecto, dieciocho capítulos. Sin embargo, en este trabajo se está utilizando la edición que Alan Smith publicó en 1997, donde, como hemos dicho, solo hay siete. Este fragmento, que el crítico sitúa en el epígrafe once, se corresponde al tercero de la edición mencionada.

> desgracia de asirte por el extremo del ferreruelo. ¡Tonto de afolio! ¡Loco de atar! Dime, hideputa, malnacido, ¿por ventura ignoras que no eres un héroe de novela? Qué maligno encantador te ha hechizado? Socarrón, estripaterrones. ¡Cretino indómito! antropófago! (Berkowitz, 1933: 105-106).

–La pluma en el viento, o el viaje de la vida. Poe…

Publicado en *La Guirnalda* el 1 de marzo de 1873, solo hace falta leer el título para concienciarse de que se está ante un cuento alegórico. Con una introducción y cinco cantos, las dos ediciones cuentan también con una nota del propio Galdós que reza así: «Perdón ¡oh lector! iba a cometer la irreverencia de llamar a esto *poema*» (Pérez Galdós, 1997: 105). La historia narra el viaje de una pluma desde el cobertizo en el que se desprendió de su dueña hasta la sepultura, pasando por situaciones de amor, de batalla, de misticismo y de sabiduría. De esta manera, la pluma se identifica con el alma humana, alegoría ratificada por la última frase del relato: «¿Acabarán con esto tus paseos, oh alma humana?» (Pérez Galdós, 1997: 136).

La inactividad de la pluma en el cobertizo hará que esta sienta deseos de morir («No sé cómo aguanto esta vida fastidiosa. Más valdría cien veces morir» –Pérez Galdós, 1997: 107–) hasta que el viento, su único acompañante en el viaje, la izará y responderá a sus deseos de llevarla lejos para ver mundo. La primera parada que realizará en su camino será en un claro natural en busca del *locus amoenus*. Allí encontrará a una pastora de la que se enamorará perdidamente (Smith ha señalado ciertas incongruencias en cuanto al sexo de la pluma), pero esta la desdeñará y la alejará de sí. Con el corazón roto, la etérea protagonista llamará de nuevo a su amigo el viento para que la aleje de allí.

Su siguiente alto en el camino se hará en contraposición al primero. Al llegar a la ciudad, decide entrar en un palacio donde un gran festín se está celebrando y en el que la alegría y el desenfreno reinan. Sin embargo, todo lo que empieza acaba y la fiesta llegará a su fin. La pluma, tras haberse emborrachado, despierta a la mañana siguiente mientras es barrida con los desperdicios. El viento volverá en su ayuda y juntos se dirigirán al siguiente punto de la historia, que será un campo de batalla. Cegada por la ambición de gloria, creerá que por fin ha encontrado su lugar en el mundo, pero la imagen de la destrucción y el dolor de los familiares la harán huir.

En su cuarta parada comprenderá que su destino es la religión y llegará hasta una catedral donde quedará asombrada por el ambiente de devoción que se respira durante la misa. Cuando todos se van, ella comienza con sus oraciones, pero con el transcurso de

las horas el aburrimiento vuelve a hacer mella en su espíritu. Así pues, saldrá de allí movida por el ansia del saber. En el último canto se narrarán sus intentos por averiguar todos los conocimientos del mundo, pero el inacabable camino de la ciencia la hará desistir y volver a su primitivo estado depresivo: «Llévame a un sitio recóndito donde encuentre el consuelo del olvido[3]. Quiero aniquilarme; quiero reposar en completa calma, dando paz al pensamiento y a la imaginación siempre ambiciosa» (Pérez Galdós, 1997: 134). Siendo este su pensamiento, se introducirá en el ataúd de una niña de rostro angelical en el momento de su entierro.

Vista con más detenimiento la historia, podemos afirmar que se trata de un relato circular (la idea de muerte está presente al comienzo y al final y será lo que determine el principio y el fin) compuesto por un juego de contrarios que tendría la siguiente estructura: Inactividad Amor – Placer – Gloria – Misticismo – Ciencia Muerte. La pluma acabará sus días con el pensamiento que todo ser humano termina meditando:

> El lugar de paz y de contento perdurable con que soñaba para pasar la vida, no se encuentra en parte alguna. Experiencia lenta y dolorosa, ¿de qué sirves? Si ese lugar que busco no existe por aquí, forzosamente ha de existir en alguna otra región (Pérez Galdós, 1997: 134-135).

De esto se deduce la imposibilidad de inmortalidad, puesto que la vida no puede colmar todo lo que el alma necesita y, finalmente, conduciría al suicidio.

El viento actuará como un amigo fiel que nunca la abandonará. A pesar de su falta de lenguaje y de su aparente inactividad, descubrimos en las últimas líneas del cuento que también está dotado de vida y de intención en su intento por sacar a la pluma del ataúd: «Este se cerró, y el vientecillo, que empezaba a dar revoloteos para sacarla con maña, no pudo conseguirlo, y la pluma quedó dentro» (Pérez Galdós, 1997: 136). De la misma forma, la animación de la protagonista se va a producir de una forma muy natural por parte del narrador: «La pluma, ¿por qué no hemos de darle vida?» (Pérez Galdós, 1997: 106). ¿Acaso Galdós está sugiriendo que la introducción de lo fantástico no debe tomarse como algo escandaloso sino como algo natural?

En último lugar, el hecho de que la trama gire en torno a un viaje vital, de que esté estructurada en cantos y de que el autor hiciera esa irónica anotación a pie de página recuerda, inevitablemente, a Homero y su *Odisea*. Como si de Ulises se tratara,

[3] La similitud de esta frase con los versos trece y catorce del poema *35* de Gustavo Adolfo Bécquer es perturbadora: «Llevadme por piedad a donde el vértigo/ con la razón me arranque la memoria» (Bécquer, 2007: 74).

la pluma recorre el mundo y todos los estados para encontrar su Ítaca soñada; la duda es si al final la hallaría al morir.

–La Mula y el Buey (cuento de Navidad).

Este relato, uno de los más fantásticos del corpus galdosiano, apareció por primera vez en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de diciembre de 1876. La trama es sencilla: una niña de tres años, llamada Celinina, muere en plena Navidad con un deseo no satisfecho: que su padre le traiga unas figuritas de una mula y de un buey para completar su belén; al morir, el espíritu de la niña se dirigirá a casa de sus vecinos y se apropiará de estos juguetes tan deseados, pero, al no poder llevárselos al cielo, los dejará junto a su antiguo cuerpo.

Hasta el capítulo sexto, de los once que el cuento contiene, se nos describirá la agónica enfermedad y la muerte de la pequeña, así como la angustia de la madre y, sobre todo, del padre. Más preocupado por la salud de su hija que por cualquier otra cosa, el hombre pospone la compra de los muñecos hasta que ya es demasiado tarde; los remordimientos le martirizan al igual que los recuerdos hacen lo propio con su esposa.

Si esta primera parte transmite todo el dolor y la desesperación que la muerte de un hijo puede ocasionar, la segunda lo sitúa en el extremo opuesto al mostrarnos las travesuras de la pequeña. Es cierto que el comienzo del suceso paranormal parece dirigirlo hacia los cauces del terror:

> Las luces siguieron oscilando y moviéndose mucho, a pesar de que no entraba aire en la habitación. Creeríase que invisibles alas se agitaban en el espacio ocupado por el altar. Los encajes del vestido de Celinina se movieron también, y las hojas de sus flores de trapo anunciaban el paso de una brisa juguetona o de manos muy suaves. Entonces Celinina abrió los ojos (Pérez Galdós, 1997: 147).

A pesar de este inicio, la caracterización angelical del espíritu de la niña, su gracia infantil y la falta de angustia y tristeza por su nuevo estado la alejan de los relatos tradicionales de fantasmas.

Alan Smith lo ha calificado como «un relato «logomimético» –según el término de Koelb– puesto que dramatiza o «narratiza» un giro lingüístico, en este caso «angelitos al cielo», con el cual se intentaba disimular el ultraje de una muerte tan tierna (Smith, 1992: 79). Para llegar a esta conclusión se ha basado en las palabras de consuelo que familiares y amigos dirigen a los padres de Celinina y en un comentario muy curioso que se produce en el epígrafe nueve. Tras el revuelo provocado por la niña en el nacimiento de sus vecinos, dos voces entre los invitados se alzarán para dar una

explicación al suceso: la de «una vieja supersticiosa» que afirma que «¿No sabéis quién hace este trastorno? Hácenlo los niños muertos que están en el cielo, y a los cuales permite Padre Dios, esta noche, que vengan a jugar con los nacimientos» (Pérez Galdós, 1997: 153); la segunda pertenece a un señor que aporta la explicación racional que tranquiliza a los presentes («Es que se ha hundido la mesa y todas la figuras se han revuelto» –Pérez Galdós, 1997: 153–); el lector será el único que conozca que la anciana está en lo cierto.

La penúltima escena supone, asimismo, una confirmación de la teoría de Smith, con la marcha de esos angelitos que, una vez al año, descienden a la tierra para subir de nuevo a la mañana siguiente, seguramente para descanso del reino divino en una noche tan festiva.

Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con el crítico en su consideración del relato como maravilloso. Claramente las reglas de la realidad cotidiana (la muerte de un niño no puede considerarse un suceso ajeno a ella y menos por cuestiones de salud) se van a romper con la intrusión de elementos que no son posibles en su mundo, como lo es la aparición de espectros/ángeles. Dos serán los momentos en los que se confirme ese choque entre ambos: el primero, cuando Celinina desbarata el nacimiento ante los ojos, atónitos de unos, asustados de otros, de los comensales de la fiesta que se celebra un piso más arriba del suyo; el segundo se produce al final, con la sorpresa y la imposibilidad de los parientes de la niña para explicar que hayan aparecido en sus manos unas figuras que nunca tuvo. En un relato maravilloso estos hechos serían tenidos como algo natural y nada sorprendente, ya que esas mismas reglas no se quebrarían.

Smith cree que hay una estrecha relación entre el sueño de la mujer que vela el cadáver con el despertar angelical de la niña. Lo onírico, pues, facilitaría lo maravilloso si no fuera porque lo fantástico aquí no es producto de un sueño. Que la acompañante se quede dormida es el recurso que Galdós utilizará para aumentar la impresión final de sus familiares al día siguiente pues, ¿cómo sería posible que alguien hubiera dejado las figuritas en las manos de Celinina sin que la mujer se enterara? Además, no hay ninguna transición de la consciencia al sopor tan propios en el estilo galdosiano, ni nada que indique algo similar. Podríamos pensar, incluso, que la pequeña, como buena niña traviesa que es, está esperando el momento oportuno para salir siguiendo sus deseos sin ser vista (recordemos que en ningún momento se nos muestra a la pequeña concienciada de su muerte).

Por último, cabe destacar la relación que se establece entre la forma amuñecada y la muerte. Nada más comenzar el relato, el narrador heterodiegético nos resume el momento posterior a la defunción de Celinina con estas palabras: «el lindísimo rostro de Celinina se fue poniendo amarillo y diáfano como cera; enfriáronse sus miembros, y quedó rígida y dura como el cuerpo de una muñeca» (Pérez Galdós, 1997: 137). El proceso de cambio de vestimenta de la reciente fallecida nos recuerda, inevitablemente, a la compostura de los mismos juguetes en los juegos infantiles, eligiendo con atención la ropa y arreglando con cuidado los cabellos. Más adelante también podremos leer: «¿Cómo había de olvidar la madre aquella lengüecita de trapo, que llamaba al sombrero *tumeyo* y al garbanzo *babancho*?» (Pérez Galdós, 1997: 140). Aunque este último comentario se refiera a los momentos en los que la niña aún estaba viva, podría haber sido una pista de lo que estaba por venirle. Este recurso se desarrollará y se explotará en *La princesa y el granuja*, próximo cuento que se va a analizar.

–La princesa y el granuja.

En 1877 la *Revista Cántabro-Asturiana* se maravillaba con la siguiente historia: Pacorro Migajas, un vendedor de periódicos y cerillas, está enamorado de una muñeca a la que visita todos los días en el escaparate de la tienda; cuando ella es comprada, Pacorro seguirá a los nuevos dueños hasta su casa y conseguirá sacar de allí a su maltrecha amada; tras quedarse dormido, la muñeca cobrará vida ante sus ojos y le llevará a una fiesta inverosímil donde todos los juguetes del escaparate han cobrado vida y están celebrando el Año Nuevo; Pacorrito acepta la petición de su amada de convertirse en muñeco para pasar el resto de sus días con ella, pero, cuando su deseo se cumple, descubre con horror que durante la eternidad solo será un objeto de madera sin movimientos ni sensaciones, pero sí con pensamiento.

Encontramos ciertas pistas que nos anticipan desde un principio el futuro estado de Migajas. La descripción que el narrador nos hará de él resultará extraña, no solo por las comparaciones poco usuales que emplea, sino por las características físicas en sí:

> Tenía la piel curtida del sol y del aire, y una carilla aventajada [sic] que más bien le hacía *parecer enano que niño*. Sus ojos eran negros y vividores, con grandes *pestañas como alambres* y resplandor de pillería. Pero su boca daba miedo de puro fea, y *sus orejas, al modo de aventadores, antes parecían pegadas que nacidas* (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 157).

Como vemos, su baja estatura, sus pestañas como alambres y la forma de sus orejas recuerdan más a un muñeco que a una persona. Más adelante, se resaltará que

«Había tenido ocasión, en su breve existencia, de conocer los vaivenes del mundo, y algo de lo *falso y mentiroso que encierra esta vida miserable*» (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 158-159); sin embargo, nunca considerará a la muñeca falsa, al contrario, será lo único para él que merezca la pena, tanto que llega a abandonar su trabajo por salvarla. El narrador también nos anticipará, sin que nos demos cuenta, parte de lo que va a ocurrir en el nudo del cuento con una divagación de su propia cosecha:

> ¿Quién puede medir la intensidad amorosa de un corazón de estopa o serrín? *El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas. ¡Oh, Dios! ¿será posible algún día demarcar fijamente la esfera de lo inanimado? ¿Lo inanimado, dónde empieza?* Atrás los pedantes que, deteniéndose delante de una piedra o de un corcho, le dicen: "Tú no tienes alma". *Sólo Dios sabe cuáles son las verdaderas dimensiones de ese Limbo invisible donde yace todo lo que no ama* (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 163).

Con este curioso comentario Galdós parece estar definiendo la esencia de lo fantástico. Nadie es capaz de asegurar cuáles son los límites de la vida, de la verdad, de la realidad, ni siquiera la ciencia (disciplina en la que las esperanzas estaban puestas en aquella época). Nuestro escritor ya está plasmando con palabras las inquietudes que el espiritualismo infundiría años más tarde.

Uno de los aspectos más interesantes de este cuento es cómo percibe e interactúa el protagonista con la princesa. Desde el comienzo se nos dice que está perdidamente enamorado de ella, pero ¿la ve como el objeto que es? Cuando observa cómo la retiran del escaparate, exclama «¡La han vendido!» (Pérez Galdós, 1997: 164). El lector cree, entonces, que Pacorrito es consciente de la carencia vital de su amada, pero unas líneas después se dice que «Fijo en la puerta, consideraba los horrores de la trata de blancos» (Pérez Galdós, 1997: 165). En el momento en que la rescata de la brutalidad de sus nuevos dueños volvemos a ver la misma humanización: «A pesar de sus horribles heridas y del lastimoso estado de su cuerpo, la noble dama vivía. Pacorrito lo conoció en la luz singular de sus quietos ojos azules, que despedían llamaradas de amor y gratitud» (Pérez Galdós, 1997: 168). Incluso llega a pensar en la necesidad de médicos y comida para atenderla. Quizás esto ocurre por su tierna edad y por la falta de enseñanza paterna, pero es posible también que solo él sea capaz de ver la verdadera esencia de las cosas, como confirmará la animación de la muñeca a mitad del relato.

El principal problema que se nos plantea es la posibilidad de que su viaje al mundo de los muñecos y su propia transformación sean producto de un sueño. Antes de las experiencias sobrenaturales que le ocurren, Pacorrito «como estaba tan fatigado, recostó la cabeza sobre el cuerpo de su ídolo y se durmió como un ángel. Entonces, ¡oh

prodigio! La señora se fue reanimando» (Pérez Galdós, 1997: 170). Por primera vez la princesa le hablará y le llevará por una «misteriosa región de sombras» (Pérez Galdós, 1997: 171) hasta el banquete con el resto de juguetes. Sin embargo, tras conocer a los comensales, pelearse con ellos por sus burlas y aceptar pasar el resto de su vida con la princesa (y todos los cambios que eso conlleva) se nos aclara que «Vino el día» y Migajas, en su forma amuñecada, es expuesto en el escaparate de la juguetería. El amanecer supondría el fin del sueño del pequeño, pero este no le ha devuelto a su estado original. Por tanto, la opción onírica queda descartada.

Como si de un coro diabólico se tratase, el resto de muñecos (entre lo que se encuentran personajes ilustres como Napoleón o Bismarck) pronunciará las palabras «por los siglos de los siglos» durante y tras la conversión de Pacorrito, el cual, solo cuando se percate de su falta de esencia humana, comprenderá la maldición que encierran. La eternidad tan llamativa que le había propuesto su amada, supondrá la «muerte eterna» (Smith, 1992: 126). Tal y como habíamos visto en *La pluma en el viento*, la inmortalidad supone una carga irreparable que traspasará las fronteras del cuento para provocar en el lector, si no miedo, al menos la angustia que Hoffmann buscaba para sus obras.

Roas vio una clara relación entre *La princesa y el granuja* y *El hombre de arena*:

> el Genio Creador me ha hecho pensar inmediatamente en Spalanzani y Coppola/ Coppelius, los creadores, a su vez, de la muñeca Olimpia en «Der Sandmann». ¿Por qué no plantear –dada la relación entre ambos relatos– la intervención de una oscura mano, detrás de la princesa, en la transformación de Pacorrito en muñeco? El alemán, dueño de la tienda y fabricante, podemos suponer, de los muñecos, es, evidentemente, el mejor candidato (Roas, 2002: 234).

Es cierto que la actitud fría que presenta la princesa y la ocultación de información importante que hace para la decisión de Migajas podría hacernos pensar en su persona como en un instrumento para atraer a un nuevo miembro a la colección de muñecos. Sin embargo, me parece mucho más clara la similitud con *El cascanueces y el rey de los ratones* del autor alemán. La joven Marie Stahlbaum se correspondería con el personaje de Pacorrito: ambos serán conducidos a un mundo de ensueño, deseable para cualquier niño; los dos contraerán matrimonio con el muñeco amado y tendrán la hermosa perspectiva de una vida en común. A pesar de que las acciones son parecidas, los resultados y el porvenir serán opuestos. Galdós estaría, por tanto, invirtiendo el cuento

de Hoffmann; mientras que Marie será feliz y disfrutará de su reino, Migajas sufrirá su decisión desde el primer instante.

De nuevo Smith pondrá este cuento en la categoría de lo maravilloso y, una vez más, nos vemos en la obligación de considerar lo contrario, al igual que hizo David Roas. No cabe duda de que se trata de un relato fantástico. Este se desarrolla en una realidad cotidiana a la del lector y utiliza la ambigüedad sueño-verismo y cordura/locura (con respecto al estado mental de Migajas y su capacidad de distinción) propia del género para, finalmente, romper las reglas establecidas en nuestro mundo. Como hemos señalado anteriormente, el propio Pérez Galdós parece querer indagar en la línea divisoria que separa lo real de lo preternatural.

–Theros.

Titulado *El verano* en la primera edición, este cuento se publicó en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1878* en julio de 1877. En él, un narrador en primera persona parte en tren desde Cádiz en dirección a Madrid; en el trayecto conoce a una mujer desnuda y abrasadora que solo él puede ver en esa forma; su presencia durante el día hace que el protagonista sienta tanto calor que incluso llegue a desmayarse, mientras que en la noche resulta dulce y reconfortante; al llegar a Madrid ambos intiman y se convierten en pareja, pero el calor hace que él se dirija a Santander seguido por su misteriosa compañera; allí ambos congenian hasta el punto de que él le pide matrimonio; sin embargo, ella desaparece ante sus ojos con el comienzo del otoño.

A diferencia de lo que ocurre en *La conjuración de las palabras* y en *La pluma en el viento* donde, desde un primer momento, el lector tiene conciencia del carácter alegórico del relato, en *Theros* esto no se descubre hasta el final de la narración: «Me eché a llorar y sentí frío, un frío que penetraba hasta mis huesos. ¡Triste, tristísimo día, horrible fecha! La recuerdo bien. Era el 22 de Setiembre» (Pérez Galdós, 1997: 210). Esto, unido a una serie de características que expondremos a continuación, nos hace pensar en la posibilidad de que Galdós quisiera dar la impresión de cuento fantástico puro para desembocar, finalmente, en un cuento alegórico.

La primera de ellas es el propio título del relato. En la versión original recibió el nombre de *El verano*, por lo que la relación entre la estación y la mujer queda mucho más difusa que con el que recibiría en la recopilación de 1890. En la mitología griega Theros es el nombre de la diosa del verano; para todos aquellos lectores que supieran este dato, el relato estaría resuelto desde el comienzo. Quizás nuestro escritor se sintiera

más cómodo, en la década de 1870, en la ambigüedad de lo que lo estaría en las siguientes.

En segundo lugar, se puede observar cierto interés en crear una atmósfera de misterio que no es habitual en su estilo cuentístico. Un ejemplo de ello lo encontramos al final del primer epígrafe, el cual deja la oración inconclusa y la continúa en el siguiente: «Poco después admiraba las viñas, respetables madres de aquel insigne vencedor de las naciones, cuando sentí que me tocaban el hombro. Sorprendiome esto, porque me creía solo en el coche; volvime con presteza y,» (Pérez Galdós, 1997: 191). La tensión narrativa no dura mucho, apenas unos segundos, pero es suficiente para que el lector se sienta atraído y pase, enseguida, al siguiente capítulo. Ocurre lo mismo en el paso del cuarto al quinto, cuando la mujer parece que va a revelar su identidad (la autodescripción, sin embargo, resultará bastante abstracta).

Interesantes son también los comentarios que el propio narrador hará con respecto a su acompañante y al tren en dos momentos distintos de la historia. En cuanto al primero, el protagonista resaltará «pero conservando siempre aquel *natural fantástico* que la hacía invisible para todos, excepto para mí» (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 202). Pocas veces utilizará Galdós el término "fantástico", prefiriendo, por lo común, el adjetivo "inverosímil". El hecho de que lo use precisamente en este cuento, teniendo en cuenta que otros de sus relatos, como *Una industria que vive de la muerte* o *La princesa y el granuja,* presentan características mucho más cercanas al relato fantástico, reafirma nuestra teoría. Alan Smith expuso con acierto que

> la transformación selectiva de la diosa en humana sólo para los ojos del protagonista señala un importante elemento desalegorizador de este cuento, que podríamos llamar su «soledad fantástica», aislamiento que le sirve a Bessière para caracterizar al héroe fantástico (Smith, 1992: 137).

Por tanto, la desalegoría rige el curso del cuento alegórico y mantiene la ambigüedad hasta el final.

El narrador intenta dirigir nuestro pensamiento hacia la posibilidad de que la "fantástica" mujer sea producto del alcohol ingerido con frases como «mi cabeza, forzoso es declararlo, no gozaba del beneficio de una perspicacia completa» (Pérez Galdós, 1997: 192) o «Es indudable que yo estaba aturdido, no sé por qué, como no fuera por el maldito zumo de oro que había alojado en mí» (Pérez Galdós, 1997: *Íbidem*). Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que una intoxicación etílica no duraría días ni meses, de manera que la posible explicación al acontecimiento fabuloso se diluye. En cuanto a la caracterización de la joven, además de mostrársenos erotizada

por su desnudez y su ardor, también se dirá que «Era de una hermosura *sobrehumana*» (la cursiva es mía, Pérez Galdós, 1997: *Íbidem*) y, lo más importante para nuestro estudio,

> Yo recordaba vagamente haberla visto en pintura, no sé dónde, en techos rafaelescos, en cartones, dibujos, quizás en las célebres *Horas*, en relieves de Thorvaldsen, en alguna región, no sé cuál, poblada por la imaginación creadora de los dioses del arte (Pérez Galdós, 1997: 192-193).

Podemos observar cierta recurrencia en la narrativa galdosiana a relacionar lo fantástico con las disciplinas artísticas, en especial con las obras pictóricas. El máximo exponente de esta característica será la novela *La sombra*, en la que la figura de Paris salida de un cuadro atormentará al protagonista. En *Theros* no nos encontramos ante el mismo caso, pero no puede faltar la mención del parecido de la aparición misteriosa con las que pueden verse en las pinturas, como si el arte fuera el principio creador del *unheimlich*.

Nuevamente el término "fantástico" aparecerá en el trayecto que los amantes realizan a Santander: «nuestro inmenso vehículo articulado parecía un gran *perro fantástico* que corría ladrando de provincia en provincia» (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 1997: 206). Lejos de ser un mero toque poético, esta breve comparación está describiendo el cuento en sí. El tren, presente desde las primeras líneas, unirá a los protagonistas y los llevará a Madrid, donde comenzarán su relación amorosa. En el momento de la cita los está transportando a la ciudad en la que la pasión llegará a su cénit y donde el texto desembocará en el final anticlimático. Así pues, el tren guía la acción narrativa y esta máquina es, ni más ni menos, que un «perro fantástico»; lo fantástico conduce el relato desde el principio.

La constante personificación de elementos inanimados va a ser una figura esencial en la historia. El tren, las ciudades, el paisaje, los ríos, todos ellos serán descritos por el narrador como si de seres humanos que muestran sus mejores cualidades se tratase. Esta reincidencia retórica podría ser la miguita de pan que Galdós deja para ir predisponiendo al lector sobre cuál será la esencia de la misteriosa mujer que acompaña al protagonista. Sin duda, *Theros* es el cuento alegórico más ambiguo de la producción galdosiana.

3.3 *La sombra*.

Aunque la publicación de esta obra data de 1870 (apareció por entregas en la *Revista de España* y sería transformada en libro en 1871), sabemos por el prólogo de la

recopilación hecha en 1890 y por la breve autobiografía de Galdós, *Memorias de un desmemoriado*, que la composición tuvo lugar entre 1866 y 1867, convirtiéndose así en su primera novela. El título, uno de los menos explícitos en la producción del escritor, ya supone una pista para el lector sobre el tipo de narración con el que se va a encontrar.

La obra está dividida en tres capítulos correspondientes a la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace. El capítulo uno, titulado "El doctor Anselmo", está compuesto por cuatro apartados. En él, un narrador en primera persona nos presenta a un ermitaño que vive prácticamente recluido en su casa y cuya historia y personalidad ha provocado todo tipo de opiniones en la sociedad.

El segundo capítulo, llamado "La obsesión", consta de cinco apartados. El propio Anselmo nos contará la historia de su matrimonio, el cual se ve marcado por la aparición de Paris, una sombra salida de un cuadro mitológico que acosará al protagonista. El germen de los celos será inoculado por este ser en la mente de Anselmo. Por mucho que intenta deshacerse de la sombra no lo conseguirá y su actitud casi esquizofrénica afectará directamente a su esposa Elena, que, no pudiendo soportar los arranques irascibles de su marido, morirá al final de la novela.

El tercer y último capítulo, "Alejandro", con cuatro epígrafes, supone el final de la trama con la inclusión de un personaje real al que la sociedad adjudica el papel de amante de Elena. El primer narrador intentará explicar racionalmente que Paris era la exteriorización de las sospechas de Anselmo sobre este nuevo personaje. Finalmente, Elena morirá y Anselmo se alejará de la sociedad que tantos males le ha causado con sus habladurías.

Es llamativa la simetría de apartados (cuatro) en el primer y en el tercer capítulo, en contraposición al segundo que consta de un apartado más, lo que demuestra la importancia de la segunda parte. Además, es curioso que tanto la primera y la tercera parte lleven por título un nombre propio de persona mientras que el capítulo central se rotula con un nombre común y abstracto tan contundente como lo es "La obsesión". De esta forma, el autor no solo iguala en importancia a los personajes Anselmo y Alejandro con el hecho fantástico que acosa al protagonista, convirtiéndolo en un personaje más de la obra, sino que lo sitúa como eje central sobre el que todo gira.

Tampoco debemos pasar por alto la forma en que el doctor Anselmo relatará lo sucedido. Esta se basa en el mantenimiento de la incertidumbre hasta el final de la novela e, incluso, más allá. El propio protagonista afirmará que no ha sido un acto forzado, sino que, realmente, ocurrió en ese orden: «yo, para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés» (Pérez Galdós, 2011: 128). Germán Gullón lo relacionará con el procedimiento empleado en la novela negra o de suspense con este interesante comentario:

> un caso clínico no aclarado hasta el final. Esta suspensión del dato decisivo permite establecer un primer paralelo entre *La sombra* y las novelas de intriga o policíacas, en las que se descubre muy pronto al muerto, pero se ignora durante largos capítulos quién lo mató, y por qué. Sin ese misterio que excita el interés, no habría novela (Gullón, 1977: 353).

Así pues, nos encontramos con que en esta novela primeriza nada ha sido puesto al azar. La voluntad de acercarla a lo extraño o a lo fantástico se produce desde el comienzo.

El primer narrador, en el que podemos reconocer la figura de Galdós, visitará al doctor Anselmo llevado por su curiosidad. Dos serán sus funciones principales: la de periodista y la de psicólogo. Su interés por saber la historia del anciano perturbado y sus incesantes preguntas para conocer hasta el más mínimo detalle le encuadran en la primera, mientras que sus interrupciones y su constante pretensión por explicar racionalmente y hasta burlarse de los hechos inverosímiles le sitúan en su segunda tarea.

En cuanto a la figura del segundo narrador de esta novela (Anselmo), Ortiz Armengol señaló que

> Varios antecedentes o concomitancias literarias se hallan en él, y Pérez Vidal las ha reunido, añadiendo a los antecedentes fáusticos –el anciano encerrado en un laboratorio, que lamenta no haber sacado completo partido de su vida– y cervantinos –encerrarse en la lectura, ingeniar ensueños, ser considerado loco– otros que se completan con lecturas de Balzac, con un libro de demoniología. El propio interés de Galdós, manifestado en varias crónicas, sobre Fausto y el demonio tentador, se junta con el mundo mágico y fantástico de los cuentos de Hoffmann y aún más con la presencia calderoniana y cervantina de los celos como factor literario (Ortiz-Armengol, 2000: 99-100).

En efecto, el personaje principal de la obra se nos presenta como un compendio de las lecturas juveniles del escritor, aunque hay que matizar que está más cercano a la figura de Alonso Quijano que a la de Fausto, puesto que los intereses del doctor por la química son pasajeros. Múltiples serán los guiños a la creación estrella de Cervantes; aparte de que «comía poco, bebía menos y dormía, en las pocas horas que le dejaba libres la fantasía»

(Péres Galdós, 2011: 20), Galdós también utilizará la técnica de universalizar al personaje mediante la mención de lo que otros cronistas han dicho sobre él (recordemos a Cide Hamete Benengueli). Anselmo también se expresará en ocasiones como el Caballero de la Triste Figura («las fábulas todas de los grandes desfacedores de agravios» –Pérez Galdós, 2011: 37–) e, incluso, deformará a otros personajes usando las mismas imágenes que el caballero andante («cuando hablaba, los brazos le daban vueltas como dos aspas de molino, amenazando descabezar al que tenía la desdicha de escucharle» –Pérez Galdós, 2011: 100–). Queda claro, pues, que nuestro protagonista se acerca a la representación de un Quijote del siglo XIX.

Ahora bien, ni la aparente locura de Anselmo, que parece querer imponérsenos, ni la adhesión del primer narrador a los cauces científicos van a inclinar la historia a la no creencia del hecho fantástico, como atinadamente explica José Monleón. A medida que el doctor vaya relatando su torturado matrimonio la impresión de cordura irá aumentando, mientras que la confianza depositada en el narrador racional va a disminuir por su imposibilidad de explicar ciertas cosas, de forma que «Esta inversión final de papeles lleva a que las premisas que parecían clasificadas vuelvan a ser puestas en cuestión, con lo que Galdós termina arrojando una sombrea sobre la naturaleza de su propia creación» (Monleón, 1989: 34).

Paris encarna a la perfección, en un principio, el papel de monstruo fantástico decimonónico: un ente surgido de la nada, no se sabe si fantasma o ser infernal, que atemoriza al héroe en su lugar de vida cotidiana. Acorde con esta idea, un gran número de apelativos serán usados para intentar definirle, pero ninguno dará con la clave: «Monstruo» (Pérez Galdós, 2011: 63); «La sombra, el demonio, el semidiós, la pintura o lo que fuera» (Pérez Galdós, 2011: 69); «Espíritu infernal» (Pérez Galdós, 2011: 70); «ente sobrenatural» (Pérez Galdós, 2011: 74), etc. Sin embargo, poco a poco, Paris se irá alejando del tópico y bifurcándose hacia una rama más hoffmaniana donde los miedos internos y el manejo de la personalidad cobrarán especial importancia.

Curiosamente, el lector no se ve atemorizado por la sombra de Anselmo, quizás por ser algo demasiado específico del personaje, pero sí tendrá la misma sensación de impotencia y de asfixia que él, sobre todo a partir del descubrimiento de la inmortalidad del sujeto sobrenatural, más chocante aún por el hecho de ser corpóreo y, aparentemente, humano.

Tanto Ortiz-Armengol como José F. Montesinos coinciden en observar que Hoffmann tuvo algún papel sobre nuestro autor:

> Para novelar esto concebido de un modo abstracto, fuera del campo de la novela, se ha valido de ciertas fórmulas que a mí se me antojan tan claramente aprendidas en Hoffmann, que no comprendo que nadie lo haya dicho, aunque se haya mentado el nombre de Hoffmann en conexiones mucho menos evidentes (Montesinos, 1968: 49).

Aunque el crítico nunca dará esas claves, es indudable que Hoffman parece haber estado presente en la mente del escritor al componer esta novela.

David Roas estudió la influencia que la obra fantástica de Hoffmann tuvo en la España del siglo XIX. El estilo del escritor alemán fue resumido de la siguiente manera:

> Hoffmann prefiere explorar la dimensión interior de lo fantástico, entendida como manifestación de los miedos y pasiones más ocultos del ser humano, contemplados siempre como una amenaza para este. Así, la mayoría de sus historias desarrollan el tema de la alteración de la personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, influencia magnética y el motivo del doble (Roas, 2002: 33).

Únicamente con leer este fragmento nos damos cuenta de la similitud que presenta con *La sombra*. El ser que atormenta al protagonista es producto de su mayor miedo, el cual llegará a controlar y a condicionar su vida y sus acciones. Ya en la presentación que hace de sí mismo podemos ver ciertas reminiscencias de lo que se acaba de exponer: «soy un ser doble: yo tengo otro dentro de mí» (Pérez Galdós, 2011: 29). Esta extraña autodefinición se irá matizando y siendo más constante a medida que avance la historia. Ejemplos de ello son fragmentos como «hice algún movimiento para pegarle; y lo habría conseguido si *una fuerza secreta*, una especie de terror como respetuoso, no me contuviera» (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 2011: 73) o «Desde que se ponía a mi lado, *mi espíritu se subordinaba al dominio de aquel ser infernal*, doblegándose tristemente como si sintiera su inferioridad. Desde aquel momento *yo no me pertenecía: estaba en sus manos, en su poder*» (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 2011: 115). El cénit de esta situación llegará casi al final de relato, cuando Anselmo vaga por Madrid desesperado, sin ver una salida a tan negra tortura:

> Arrastrábame de tal modo, que a veces parecía que una fuerza extraña movía mis pies. […] y en el fondo de mi corazón latía un odio terrible, una pena profunda, una sombría angustia que no podía estallar, porque aquel demonio me lo tenía oprimido. Dentro del pecho sentía yo como una mano de fuego que me apretaba con fuerza, conteniendo en su puño ardiente cuanto en mí había de vida y sentimiento… (Pérez Galdós, 2011: 116).

Como hemos mencionado en 3.1, Galdós tenía la obra *Contes posthumes d'Hofmann* traducida por Champfleury, por lo que no es descabellado pensar que la lectura de esta edición y de otros de los cuentos del autor germánico que salieron en la prensa de la época pudieran causarle impresión e influencia.

Yendo, incluso, un poco más allá, podríamos acotar la semejanza al comparar la amenaza de Paris con la automatización de Olimpia y el terror de Nataniel ante la verdadera condición de su enamorada en *El hombre de arena*:

> Mientras tú tengas ideas y sensaciones, yo estaré aquí. Renuncia a todo eso y me iré; resígnate a ser, en vez de hombre inteligente y sensible, *una máquina automática*, sin ninguna vida espiritual; resígnate a ser un bulto vivo, y entonces me marcho (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 2011: 87).

Anselmo debe volverse un autómata para liberarse de su opresor.

Centrándonos ahora en otro aspecto importante de la obra, hay que destacar la ambientación gótica que se creará tanto en la descripción del piso actual de Anselmo como en la de su antigua casa, donde se daría la animación de Paris; es decir, ambos narradores van a favorecer la aparición de una atmósfera de misterio, e incluso de terror, en algunas ocasiones.

> En aquellos momentos de silencio, interrumpido sólo por la tenue vibración de la cuerda, el rumor de la llama y ese sonido incomprensible y solemne de todo lugar misterioso, era cuando más terror producían en mí los singulares objetos de la vivienda del sabio. Parecía que todo aquello tenía vida y movimiento (Pérez Galdós, 2011: 17).

La habitación angosta y poco iluminada, el gato negro, la armadura oxidada, el esqueleto y las probetas con experimentos químicos hacen del primer escenario un lugar proclive a las manifestaciones sobrenaturales. A pesar de un momentáneo intento, justo al final del primer capítulo, con el incendio de la habitación en la que ambos narradores conversan (acabará en una situación explicable y casi cómica cuyo único cometido ha sido interrumpir el principio de la historia de Anselmo para crear tensión), nada paranormal ocurre en presencia del primer narrador. Sin embargo, el extraño ambiente irá preparando al lector para lo que vendrá a continuación, y todo ello ha sido creado por el escéptico personaje.

La mansión de los padres de Anselmo explotará aún más esta característica. Como si de la novela misma se tratase, no destaca por sus magníficos exteriores, sino que es en su interior donde se encuentran «todas sus maravillas»: «the palace, like the Gothic castle which it evokes, is an enormous place filled with anterooms, galleries, and labyrinthine corridors, and is characterized as mysterious» (López, 1998: 511), y no solo eso. También «parecía más bien cosa forjada por fuerzas superiores, obra salida de las entrañas de la Tierra al empuje de una voluntad diabólica» (Pérez Galdós, 2011: 35). De nuevo, la situación de la trama refuerza la posibilidad de que algo extraordinario se produzca, más aún estando tan reciente el Romanticismo con sus góticos y tenebrosos paisajes.

Para ir concluyendo, tal y como han señalado la mayor parte de los críticos que han analizado esta obra, a pesar de la explicación racional del suceso sobrenatural, el último párrafo de la novela va a ser el que la sitúe de nuevo en el umbral de lo fantástico:

> Al bajar la escalera me acordé de que no le había preguntado una cosa importante y que *merecía ser aclarada*, esto es, si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo, como parecía natural. Pensé subir a que me sacara de dudas satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco (la cursiva es mía. Pérez Galdós, 2011: 129).

El narrador mismo afirma que la incógnita «merecía ser aclarada», puesto que en ese misterio residía la confirmación de sus teorías racionales. Sin embargo, decide olvidarlo argumentando que no tiene importancia y creando, precisamente, la curiosidad y la duda jamás resueltas en el lector. La ventana a lo inverosímil queda abierta.

A este misterio me gustaría añadir otro en el que ningún estudioso ni el propio narrador han reparado. Cuando Anselmo se bate en duelo con Paris y este queda malherido, el protagonista se compadece y decide llevarlo a su casa con ayuda de sus criados:

> Habríale abandonado si hubiese estado muerto; pero vivía, respiraba. ¿Cómo dejarle allí? Eso no cabía en mis sentimientos; además, mi odio se había disipado ante la victoria. No cejé en mi resolución; le metí en el coche con ayuda de mis criados y… a casa (Pérez Galdós, 2011: 81-82).

Si Paris ha sido producto de la mente trastornada de Anselmo, ¿cómo es posible que sus sirvientes le ayudaran a transportarlo? Este será el único contacto que la sombra tenga con otro ser humano que no sea Anselmo, pues múltiples serán las escenas en las que se deje patente que solo el doctor es capaz de verle. El narrador "racional" encuentra explicaciones que podrían ser plausibles para la existencia de Paris en su conjunto, como antecedentes familiares o un trastorno alucinatorio, pero nada dirá sobre este punto de la historia. ¿Acaso Galdós nos está dejando con esto la clave del relato?

4. UN SALTO TEMPORAL: EL ESPIRITUALISMO

4.1 *La inclusión de lo fantástico en plena crisis positivista.*

Tal y como reza el título del presente apartado, nos trasladamos ahora a un cambio importante en la narrativa de Pérez Galdós. Como muchos han señalado, el capítulo "Naturalismo espiritual" de *Fortunata y Jacinta* ya nos da los primeros indicios de transición hacia una etapa denominada "espiritualismo".

Los valores que el positivismo defendía, y que tantos intelectuales adoptaron para su vida y sus obras, empiezan a decaer. Con su introducción en España alrededor de 1875 la ciencia acapara las esperanzas de los liberales. La mejora del país y del individuo era posible gracias a loa avances proporcionados por la física y, sobre todo, por la biología (Darwin y su *Teoría de las especies* entraron con fuerza en estos años). Así pues, la realidad ofrecía todo lo necesario para la evolución positiva tan ansiada y para proporcionar las respuestas que tanto inquietaban al hombre. En consecuencia, la literatura se vio afectada, en un principio, por un realismo sobrecogedor que pretendía reflejar lo que el romanticismo había dejado, en muchas ocasiones, de lado. En 1880 este realismo se recrudecería, desembocando en el naturalismo que abarcaría casi toda la década. La extensa descripción objetiva de cada detalle, el determinismo, la hipérbole y la inclusión de la ciencia, en concreto la medicina, proporcionarán novelas como *La regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán o *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós.

Sin embargo, cercano ya 1890, este movimiento comienza a agotarse. En palabras de Iván Lissorgues,

> es el concepto mismo de realismo el que se resquebraja, y por lo tanto la forma naturalista de la estética y de la ética de la novela. Por más señas, puede decirse que ahora, en Galdós, en Clarín, en Zola, el espíritu afirma su superioridad sobre todas la cosas porque desconfía de la realidad y veremos que no es indicio de fuerza sino de desengaño, en quienes habían puesto todas sus esperanzas en una evolución de la realidad social y humana en el sentido de sus propios valores ideológicos y en quienes confiaban en su capacidad moral e intelectual para influir en dicha evolución (Lissorgues, 2008).

El espiritualismo, pues, entra en escena. La novelística francesa deja de ser la gran referencia para los escritores españoles. En su lugar, Lev Tolstói (*Guerra y paz*, *La muerte de Iván Illich*, *Resurrección*, etc.), Fiódor Dostoyevski (*Crimen y castigo*) e Iván Turguénev (*Padres e hijos* y *Memorias de un cazador*), entre otros, captan la atención de los literatos con su singular prosa. Esta nueva etapa se caracteriza por la pérdida de

confianza en la ciencia. Esta no ha podido resolver las grandes cuestiones del hombre ni ha logrado mejorar la sociedad lo suficiente para hacerla más igualitaria. Por lo tanto,

> sin fórmulas de recambio globales para la crisis de la utopía liberal (pues no hicieron suya la alternativa socialista, por lo general), buscaron la respuesta en la necesidad de una regeneración moral el [sic] individuo, así como en una inaplazable redención civilizatoria que volviese a entroncar la cultura europea en la tradición cristiana (Oleza en García de la Concha, 1998: 779).

En Galdós el amor, la caridad y la fe se consolidan como los grandes temas, junto con la reivindicación del individuo. Las problemáticas representadas en su prosa ya no intentan mostrar, en su totalidad, las vicisitudes de una sociedad, sino a un sujeto concreto incapaz de adaptarse a ella y, por tanto, situándose en su contra. La moral de estos personajes dista mucho de la seguida por un entorno en el que las apariencias, el dinero y la corrupción imperan.

Sus últimas obras (a partir de *El abuelo*) se incluirían en lo que ha venido a llamarse novela regeneracionista. La lucha entre el bien y el mal se traslada a las páginas. En su progresiva caída España necesita ser regenerada por sus habitantes. El caciquismo, la corrupción, las influencias y la desidia de las clases altas están a la orden del día. En consecuencia, los finales de estas obras se inclinan a un «humanitarismo utópico» (Oleza, 1976: 131) en el que la implantación de la educación en el pueblo, junto con el esfuerzo y el trabajo que ya de por sí presenta, dan esperanzas de mejora en el futuro.

En este contexto, lo fantástico resurge como una opción viable para representar el cambio necesario o para evadirse de una realidad decepcionante. El objetivo es «Separarse de la materia y de la realidad para vivir según el espíritu y para el espíritu. No observar; contemplar, y poder sentir otra vez en toda su fuerza la presencia del misterio y de la verdad» (Casalduero en Rico, 2003: 543). Juan Oleza ha señalado, por su parte, que «El héroe espiritualista es un personaje esencialmente libre y, por tanto, esencialmente imaginativo» (Oleza, 1976: 124), por lo que resulta ser el sujeto ideal para experimentar acontecimientos que sobrepasan el rango de lo que se conoce como realidad. Pueden ser sucesos de carácter religioso, sobrenatural o maravilloso, a través de los cuales la denuncia estará siempre presente. Sin dejar a un lado el realismo, lo inverosímil irá cobrando fuerza en la literatura de fin de siglo (sobre todo en la narrativa breve). La mayor parte de los autores que se habían adscrito al realismo y al naturalismo incurrirán en lo fantástico, pero Pérez Galdós será, con diferencia, el escritor que más

recurra a ello, llegando a su uso continuado a partir de que el siglo XX se haya instaurado.

Llamará la atención que en este apartado no se trate *Misericordia*, novela espiritualista por excelencia que, además, cuenta con ciertos toques fantásticos al materializar al que parece ser el sacerdote don Romualdo que Benina había inventado para ocultar a su ama su mendicidad. A pesar de que al final la criada se da cuenta de que no se trata del mismo clérigo («Sí, sí, invención mía fue. El que ha llevado tantas riquezas a la señora será otro, algún don Romualdo de pega…» –Pérez Galdós, 1994: 315–), con lo que el efecto fantástico se rompe, sí queda cierto regusto de lo que Todorov calificó como lo extraño. El motivo por el cual esta obra no se encuentra entre las seleccionadas es la pretensión de visibilizar una narrativa menos tratada por la crítica. *Misericordia* ha generado miles de estudios de todo tipo, mientras que novelas como *El caballero encantado* o los últimos cuentos apenas han sido analizados. Este hecho, unido a la similitud que presenta con el procedimiento adoptado en el cuento *La novela en el tranvía* y al espacio limitado con el que se cuenta, nos ha hecho decantarnos por su ausencia en este trabajo, lo que no significaba que no debía ganarse unas líneas en esta introducción.

4.2 *Miau.*

En 1888 una nueva novela contemporánea de Benito Pérez Galdós verá la luz con un título enigmático y una trama que no dejaría indiferente a nadie: *Miau*. Ramón Villaamil, hombre de sesenta años que había dedicado treinta y cuatro a trabajar sin descanso como funcionario, queda cesante a falta de dos meses para recibir la jubilación. Su vida ha sido reducida a una espera angustiosa y agónica en la que cada día la necesidad apremia más. En su casa convive con su mujer, doña Pura, con Milagros, hermana de esta, con su hija Abelarda y con su nieto, Luisito Cadalso. Las tres mujeres son apodadas las *miaus* por su parecido facial con el de un felino y su preocupación se centra más en el qué dirán que en la falta de dinero y de comida, la cual puede conseguirse generando aún más deudas. El más pequeño de la familia es hijo de la fallecida hija de los Villaamil y de Víctor Cadalso, un hombre mujeriego, problemático y corrupto que se presentará de improviso en la casa en los momentos más fatídicos de la familia.

Luisito posee un don especial: recibe, de vez en cuando, las visitas de Dios y conversa con él sobre la situación de su abuelo. Al principio, le dará esperanzas sobre un futuro trabajo, pero, después de que Víctor consiga un puesto en la administración y de que quiera llevarse a su hijo consigo, el Señor aconsejará al niño que lo mejor es que Ramón se quite de en medio para no seguir sufriendo. Villaamil, en efecto, acabará suicidándose.

Las desventuras de esta desgraciada familia se enmarcan en el más puro realismo de finales del siglo XIX. La Administración que permite «El pillo delante del honrado; el ignorante encima del entendido; el funcionario probo debajo, siempre debajo» (Pérez Galdós, 1997: 313) es retratada durante trescientas sesenta páginas como un personaje más dentro del complejo mundo galdosiano. Aludiendo, incluso, a Dante y su *Divina comedia*, los paseos por la sede de la misma son descritos como un viaje a través de los laberintos infernales. La sociedad madrileña y su decadencia también ocuparán un lugar importante en el texto. Sin embargo, dentro de este paisaje tan mimético, hay lugar para lo inverosímil.

El elemento fantástico de la novela radica en las visiones de Luisito. En cinco ocasiones el niño hablará con una figura que dice ser Dios y, lejos de ser esta situación un mero añadido que distraiga la atención de la acción principal, será esta aparición la que provoque el desenlace de la obra.

El primer encuentro tendrá lugar al poco tiempo de empezar la novela. Luisito ha ido a llevar una carta de Villaamil al señor de Cucúrbitas, en la que le pide algo de dinero (se nos da a entender que no es la primera vez que esto sucede); por desgracia, esa noche el niño regresa a casa con las manos vacías. Frente al convento Don Juan de Alarcón, Cadalsito sufre «como un desvanecimiento, no desconocido para el chiquillo» que se caracteriza por «una desazón singularísima, que empezaba con pesadez de cabeza, sopor, frío en el espinazo, y concluía con la pérdida de toda sensación y conocimiento» (Pérez Galdós, 1997: 44). Todos estos síntomas nos inducen a pensar que el pequeño sufre desmayos o algún tipo de trastorno epiléptico, como sugiere Ángel Manuel Aguirre (Aguirre, 1998: 129), o epilepsia (Velasco Vargas, 2004: 71). Sin embargo, acto seguido un anciano de barba blanca, manos impecables y ojos «como estrellas» se presentará ante Luisito diciendo ser Dios.

Durante un breve rato ambos conversarán sobre la colocación de su abuelo y Dios reprenderá al niño por su falta de concentración al estudiar; también le aconsejará no prestar atención al mote que los demás niños le ponen. La sensación transmitida es la

de un Dios humanizado («¡también él suspiraba!» –Pérez Galdós, 1997: 46–) y atento. A pesar de esto, no hay ninguna señal que nos indique que no se trate de una creación de Luis. Incluso él, ya desaparecida la visión, duda de su verosimilitud, pero hay un detalle que no le pasa desapercibido: Cadalsito iba acompañado por Canelo, el perro de una vecina, y este había recibido las caricias del anciano durante la conversación. De vuelta a casa, el pequeño nota que «*Canelo* parecía muy preocupado […]. Luego *Canelo* podría dar fe…» (Pérez Galdós, 1997: 49). El cánido parece haber sido testigo de la «visión maravillosa», pero ni Luisito ni nosotros podemos saber si la conducta del animal se debe realmente a eso o a otro factor.

En el capítulo cuatro, Ramón Villaamil lee en *La Correspondencia* la noticia de una próxima combinación para aumentar la plantilla de la administración. Sus esperanzas volverán a inundar su mente y pedirá Dios que le tengan en cuenta. Es entonces cuando Luisito, ya dormido en la cama, verá de nuevo al anciano, esta vez en la región de los sueños. En esta ocasión no median palabra, pero el niño podrá ver cómo la extraña figura está escribiendo una carta al ministro de Hacienda. El propio narrador no se explica de qué manera Cadalsito pudo relacionar una situación no presenciada con la fantasía creada en su cerebro mientras duerme. ¿Puede ser, entonces, que el Señor le esté permitiendo ver cómo intenta arreglar la situación de su abuelo? Es una posibilidad, pero, nuevamente, la duda surge al final. Si es Dios el que está redactando la carta, no tiene sentido que el Omnipotente no sepa el nombre del ministro a quien la dirige: «*Al Excmo. Sr. Ministro de Hacienda, cualisquiera que sea, su seguro servidor, Dios*» (Pérez Galdós, 1997: 62). Es más, el uso de la palabra «cualisquiera» nos hace pensar en la propia forma de hablar de Luis, el cual usará el mismo vocablo en el capítulo nueve: «–¿Sabes lo que te digo? Que no tiés que ponerme motes, ¡contro!, mal criado…, ordinario…, *cualisquiera*» (Pérez Galdós, 1997: 89). En este caso, la probabilidad de tratarse de un sueño formado por las casualidades gana peso, aunque no pueda asegurarse por completo.

El tercer encuentro tendrá lugar en uno de los paseos diarios de Luisito con la portera doña Paca. Cuando los síntomas habituales comienzan a estragar su cuerpo, apoya la cabeza en una piedra y se queda dormido. Dios vestirá las ropas de siempre, pero portará en su mano unos anillos que Cadalsito reconoce como los que su enemigo *Posturas* estaba coleccionando. Es decir, un elemento de la vida cotidiana del niño se infiltra en la imagen maravillosa. El todopoderoso aplaudirá la valentía de Luis en la pelea que había tenido ese mismo día en el colegio (nueva contradicción, pues,

tratándose de Dios, resulta extraño que abogue por la violencia), pero, al mismo tiempo, le reprenderá con severidad por no saberse la lección y por su falta de estudio, llegando, incluso, a amenazarle y a chantajearle emocionalmente con la imposibilidad de que su abuelo consiga un trabajo si él no se aplica.

Tal y como ocurrió tras la primera manifestación, el pequeño se preguntará si, realmente, sus visiones se corresponden con las del Padre Eterno: «¿Será Dios o no será Dios? –pensaba–. Parece que es, porque lo sabe todito… Parece que no es, porque no tiene ángeles» (Pérez Galdós, 1997: 96). Sí es cierto que el «sueño de Cadalsito es un cuadro fantástico, sin fondo ni lontanza [sic], espacio abierto que parece simbolizar el cielo o la eternidad» (Aguirre, 1998: 132); sin embargo, la solución al enigma enfermedad–verdad está lejos de resolverse.

En el banco, después de haber entregado una carta y estar esperando una respuesta, verá Luisito en otro sueño a su venerable amigo. El lugar cada vez se acerca más a la concepción del cielo que podría tener un niño: «apareciose enfrente el Señor, sentado, ¿pero dónde? Tras de él había algo como nubes, una masa blanca, luminosa que oscilaba con ondulaciones semejantes al humo» (Pérez Galdós, 1997: 258). La charla transcurre por los mismos cauces que las anteriores, pero el final de la escena hace que Cadalso no pueda «dudar que aquel era verdaderamente Dios» (Pérez Galdós, 1997: 261). De la túnica del Omnipotente saldrán unos angelitos, entre los que se encuentra el recientemente fallecido *Posturitas*, que aprovecha la ocasión para seguir burlándose de él. De esta forma, la incógnita que el pequeño se había planteado en la última manifestación queda resuelta.

En el capítulo cuarenta se producirá la última aparición de Dios ante Luisito. En ella hablarán sobre las pretensiones del niño de ser cura y sobre la posibilidad de que le lleven a casa de sus abuelos paternos. También podemos observar una actitud anticlimática al final del episodio con la contestación del anciano al interés de Luis por saber dónde ha encerrado a los ángeles de la manifestación anterior a modo de castigo: «¿Qué dónde les encierro?... Todo lo quieres saber. Pues les encierro… donde me da la gana. ¿A ti qué te importa?» (Pérez Galdós, 1997: 350). Sin embargo, la parte más importante de la conversación es aquella en la que Dios confiesa a Cadalsito que su abuelo no va a conseguir trabajo y que lo mejor que puede hacer este es morir y dejar de sufrir en la tierra. Es más, la presencia divina incitará al niño a que convenza a Villaamil sobre ello.

Este hecho resultará decisivo puesto que, en el capítulo siguiente, el pequeño hablará con su abuelo y mencionará el asunto. Esta parte del diálogo se reproducirá a continuación debido a su importancia para nuestro trabajo:

> –¿Y cuándo le has visto?
>
> –Muchas veces: la primera en las Alarconas, después aquí cerca, y en el Congreso y en casa… Me da primero como un desmayo, me entra frío, y luego viene él y nos ponemos a charlar… ¿Qué, no lo crees?
>
> –Sí, hijo, sí lo creo… (con emoción vivísima), ¿pues no lo he de creer?
>
> –Y anoche me dijo que no te colocarán, y que este mundo es muy malo, y que tú no tienes nada que hacer en él, y que cuanto más pronto te vayas al cielo, mejor.
>
> –Mira tú lo que son las cosas: a mí me ha dicho lo mismo.
>
> –¿Pero tú le ves también?
>
> –No, tanto como verlo… no soy bastante puro para merecer gracia… pero me habla alguna vez que otra.
>
> –Pues eso me dijo… Que morirte pronto es lo que te conviene, para que descanses y seas feliz.
>
> El estupor de Villaamil fue inmenso. Eran las palabras de su nieto como revelación divina, de irrefragable autenticidad (Pérez Galdós, 1997: 360-361).

A partir de este momento el abuelo de Luisito se decidirá a suicidarse, plan que finalizará con éxito. Es decir, las palabras de su nieto serán las que le llevarán a realizar una acción fundamental para la trama, y esas palabras vienen, directamente, del suceso fantástico. Por tanto, lo fantástico es la clave de la historia.

Como hemos visto, no se puede afirmar a ciencia cierta si lo que ve Luisito es producto de su imaginación o si, por el contrario, se trata de un hecho fantástico religioso que se introduce en la realidad. Sin embargo, hay ciertos aspectos que inclinarán, finalmente, la balanza hacia la segunda opción. En dos ocasiones Ramón Villaamil percibirá una esencia mística en su nieto: primero a través de sus ojos («Miraba Cadalsito a su abuelo con una expresión tan extraña, que el pobre señor no sabía qué pensar. Pareciole expresión de Niño-Dios» –Pérez Galdós, 1997: 85–), característica que comparte con su difunta madre («tenía en su mirada algo de *ángel*» –Pérez Galdós, 1997: 125–); al final de la novela, a través de sus palabras («Eran las palabras de su nieto como revelación divina, de irrefragable autenticidad» –Pérez Galdós, 1997: 361–).

Por último, será el propio niño el que distinga a la perfección cuándo se trata de un simple sueño o cuándo se encuentra en pleno éxtasis divino, aunque este último parezca producirse dentro del mundo onírico:

> los síntomas precursores se habían presentado, pero la aparición no. Lo doloroso para Cadalsito era que soñaba que la veía, lo que no era lo mismo que verla. Al menos no estaba satisfecho, y su mente forcejeaba en un razonar penoso y absurdo, diciendo: «No es este, no es este…, porque yo no le veo, sino que sueño que le veo, y no me habla, sino que sueño que me habla.» (Pérez Galdós, 1997: 224).

Por tanto, Luisito es consciente de que el sueño y la visión son dos sucesos esencialmente distintos: en uno opera la imaginación, mientras que en el otro lo hacen fuerzas sobrenaturales desconocidas en nuestro entorno de realidad. No podemos reducir todo este aparato creado en torno a la figura del niño a la «observation, rationalization and association» (Ruano de la Haza, 1984: 28).

4.3 *Realidad*.

En 1889 Benito Pérez Galdós escribirá *La incógnita*, novela que se publicará, finalmente, un año después. La novedad principal de la misma reside en su forma, pues se trata de una obra epistolar en su plenitud. En ella, Manuel Infante envía una serie de cartas a su amigo Equis (ubicado en Orbajosa) informándole de sus experiencias en Madrid. El emisor dará cuenta de su enamoramiento de Augusta, mujer de Tomás Orozco, y de sus sospechas sobre la infidelidad de esta con Federico Viera, amigo del matrimonio. La misteriosa y repentina muerte de este último supondrá un nuevo tema sobre el que el protagonista hará varias conjeturas, en un intento desesperado por encontrar una verdad que no conseguirá descubrir.

Sin embargo, el lector no quedará sumido en la ignorancia pues, en el mismo 1889, Galdós creará la solución al gran enigma formado en la novela anterior con *Realidad*. La forma volverá a ser un detalle llamativo, aunque esta vez resultará mucho más transcendental para su producción posterior. Siguiendo, sobre todo, el modelo de *La Celestina*, el escritor utilizará la novela dialogada como la fórmula perfecta para el más puro mimetismo con la realidad. No es la primera vez que Galdós utiliza el método dialogal en sus obras (en algunos capítulos de *Miau* ya hizo uso de él), pero sí será la primera obra en la que lo emplee en su totalidad. El prólogo de *El abuelo* nos proporciona la opinión que le ofrecía al escritor canario esta forma:

> el sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual (Pérez Galdós, 2004: 157-158).

El narrador, tan presente hasta ahora en la narrativa galdosiana, supone un obstáculo más para reflejar con exactitud lo real. En la vida no hay una voz que nos introduzca las

vivencias ni nos detalle lo que no vemos, sino que lo descubrimos a través de las conversaciones. De la misma forma, nadie materializa por nosotros nuestros pensamientos, sino que nuestra conciencia fluye por sí misma. Siendo esto así, el escritor optará por reducir al narrador a las acotaciones de espacio y tiempo, es decir, a la mínima expresión, y otorgar la hegemonía de la novela a los diálogos y a los monólogos. Palomo Olmos también sugirió la posible influencia de Clarín, el cual, en una carta dirigida a Galdós, le incita a practicar técnicas de impersonalidad (Palomo Olmos, 1986: 259).

Realidad se divide en cinco jornadas, en las que la figura de Manuel Infante se difumina hasta casi desaparecer, convirtiéndose en los actores principales Viera, Orozco y Augusta. La trama gira en torno al dilema moral del primero de ellos: Federico se encuentra en graves problemas económicos que apenas le permiten subsistir y tiene ante sí la solución, que consiste en aceptar la ayuda de su mejor amigo, Tomás; a pesar de la falta de moralidad y de escrúpulos de la sociedad que le rodea, Federico se niega a ser socorrido por Orozco ya que él mismo mantiene una relación ilícita con Augusta; la situación se ve agravada por la generosidad desmedida del marido engañado. No pudiendo soportar el peso de sus actos, Viera se suicida; Orozco se entera de la infamia, pero está dispuesto a perdonar; sin embargo, Augusta decide no confesar su pecado y la condena espiritualmente, mientras que se reconcilia con su amigo por su «grandeza moral» (Pérez Galdós, 1970: 275).

Como hemos visto, la historia resulta ser un triángulo amoroso que acaba en tragedia, si bien no por la violencia, sino por los remordimientos. Como el propio título indica, la realidad se impone a las suposiciones que la sociedad hace sobre un hecho que no le incumbe, además de mostrarnos una situación nada descabellada y absolutamente posible dentro de un marco realista. Ahora bien, si tanto con el argumento como con la forma se pretende llevar al extremo la representación de la realidad, ¿cómo es posible que en esta quepan las visiones y los fantasmas?

Antes de hablar de los elementos puramente fantásticos de la novela, debemos hacer un pequeño paréntesis para mencionar el surgimiento de la obra en sí. Tal y como se ha dicho al comienzo del epígrafe, *La incógnita* sería la que daría paso a la aparición del libro que nos atañe, pero hay ciertos problemas planteados al final de la misma sobre la creación de *Realidad*: Manuel Infante recibe un paquete que contiene la novela sin que sepa explicar cómo ha llegado a imprimirse; Equis, por su parte, le confiesa que

las epístolas de Infante, guardadas en un baúl repleto de ajos, se transformaron un día milagrosamente en la obra. Adela Borrallo-Solís apuntó que

> Por una parte Infante con esa ansia de recuperar una visión coherente de la realidad otorga un valor definitivo a este texto, pues a su parecer contiene "la verdad profunda" (193) de todos los dilemas planteados en su narración. Sin embargo, según Equis la obra emergió de una mágica metamorfosis que sufrió la correspondencia de Infante en un cajón de ajos. La superposición de estas dos visiones en torno a la génesis de *Realidad*, una tan trascendental y la otra tan lúdica, provoca nuevamente en el lector la sensación de que la consideración de la realidad desde distintos puntos de vista no supone ahora la profundización en la misma, sino que dejan al individuo sumido en una desconcertante duda cuya solución está condenada a ser diferida en el tiempo (Borrallo-Solís, 2009: 259-260).

A esta afirmación cabe añadirle la siguiente pregunta: ¿Galdós estaría, además, sugiriendo que la verdad y la realidad también pueden surgir a partir de fenómenos sobrenaturales? Equis insiste en la veracidad de esa metamorfosis, sin dejar traslucir un atisbo de sorna, e insiste en ella varias veces en su corta carta final: «¿no crees en la metamorfosis? Para mí es tan común el fenómeno, *y lo he presenciado tantas veces*, que no me causa sorpresa alguna […]. La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola» (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1970: 216); «El fenómeno que hoy admiras es tan natural como el más corriente que en la Naturaleza puedes advertir uno y otro día» (*ibídem*); «si quieres que yo te crea tu pasión por Augusta, tienes que creerme la sobrenatural y ajosa metamorfosis de tus cartas en novela dramática» (*ibídem*).

Con esta curiosa formación entramos, pues, en las cinco escenas (consideradas por el propio Clarín como «semifantásticas» –Alas, 1912: 215–) donde lo fantástico toma el control de las mismas mediante extrañas apariciones. Cuatro de ellas tienen como efecto sobrenatural a la Sombra de Orozco, mientras que la última es denominada "la imagen" y se corresponde con el fantasma del recién fallecido Federico Viera.

La primera visión tiene lugar al final de la primera jornada. Tras tumbarse en la cama y conversar un poco con su marido, Augusta se sume en sus pensamientos («me rodeo de soledad, me meto en mí» –Pérez Galdós, 1970: 75) e inicia un monólogo interior con la intención de aplacar el estado de nervios que le supone su infidelidad con Viera y la beatitud de Orozco. Coincidiendo con la toma de conciencia, por parte de Augusta, de que la única manera de que su inquietud se disipe es mediante la confesión, aparece la Sombra de Orozco ante sus ojos. Desde un primer momento ella misma reconoce la posibilidad de ser la causante de tal presencia («Parece que lo traigo yo misma con la fuerza de mi pensamiento» –Pérez Galdós, 1970: 76–), pero las dudas pronto se materializan y las interjecciones al ser etéreo para comprobar su veracidad se

suceden: «¿Pero yo estoy dormida o despierta?» (Pérez Galdós, 1970: 76); «Tú que me oyes, ¿eres él o has tomado su rostro para inspirarme más respeto? […] Háblame, para que yo no crea que es mi propio pensamiento quien te pone delante de mí» (Pérez Galdós, 1970: 77).

La aparición cumple su función para con el lector pues, gracias a su presencia, Augusta deja ver que el motivo de su engaño es la necesidad de hacer algo oculto a la sociedad. La fachada social resulta ser una cárcel de la que solo puede escaparse mediante el pecado, a través de los secretos. La sombra acaba desapareciendo en contra de la voluntad de Augusta (dato interesante si aceptamos el hecho de que sea una creación propia) sin emitir ninguna palabra, únicamente expresando benevolencia con su mirada. Al final, la mujer de Orozco parece aceptar la invención de la escena vivida, a pesar de estar segura de su desvelo en esos momentos:

> ¡Pero si yo no dormía! Despierta estaba, y qué se yo… puedo jurar que le he visto ahí… una persona, un sacerdote, un ser extraño, con la cara y los ojos de… ¡Qué desatinos engendra la fiebre!... Sí, en mi juicio estoy. (*Golpeándose el cráneo*). No tengo duda. Mi marido duerme tranquilamente. Y yo imaginaba confesarme con él… ¡Vaya, que es de lo más absurdo!... En el fondo no deja de tener cierta gracia… (Pérez Galdós, 1970: 78).

Más complejas serán el resto de las visiones de la novela. La segunda y la tercera se manifiestan en la cuarta jornada, ambas ante Federico Viera. El personaje de Malibrán tiene toda la información sobre el adulterio y ha amenazado con contárselo a Orozco. Al mismo tiempo, el marido de Augusta ha ofrecido su ayuda económica a Viera para ayudarle con su falta de dinero. Estas dos circunstancias hacen que Federico esté al borde del abismo espiritual, con los remordimientos atormentándole incesantemente. Huyendo de los conocidos, pero, sobre todo, de Orozco, el amante de Augusta se refugia en casa de San Salomó. Es entonces cuando aparece ante él la sombra de Orozco que se había mostrado ante su mujer en la primera parte. Sin embargo, las diferencias con la primera sombra se hacen evidentes desde el comienzo de la escena puesto que no solo entra en contacto físico con el atormentado, sino que también conversa con él. Como si de Orozco mismo se tratase, la sombra interroga a Federico sobre su negativa a aceptar su ayuda, además de intentar comprender su amistad con *la peri*, una mujer de vida alegre. Viera se sincera con Tomás, pero no hasta el punto de confesar el pecado que le corroe. En contra de lo que vimos con Augusta, él mismo le pedirá a la aparición que se marche y esta, obedeciendo a sus deseos, lo hará, pero de manera humana y con la promesa de volver.

No será hasta la escena siguiente cuando Federico se plantee si el encuentro ha sido real:

> ¡Cómo está mi cabeza! ¿Pues no me entra la duda más espantosa que jamás agitó mi espíritu? ¿He hablado yo con Orozco en casa de San Salomó, o es ficción y superchería de mi mente? No puedo asegurar nada. Yo le he visto, yo he hablado con él… *La realidad del hecho, en mí la siento; pero este fenómeno interno ¿es lo que vulgarmente llamamos realidad? Lo que yo he dicho cien veces: no hay bastantes palabras para expresar las ideas, y deben inventarse muchas, pero muchas más*. Que yo le vi y le hablé, no es dudoso para mí, y me parece que le oigo todavía. Pero un sentimiento vago de las cosas exteriores me dice que aquel encuentro es obra de mis propias ideas… (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1970: 215).

El cuestionamiento de la realidad que se hace Viera en este fragmento refleja el cambio de mentalidad de la época que nos ocupa. Ni siquiera somos capaces de describir la realidad misma en su plenitud, ni de estar seguros de ella. Hay cosas que podemos ver y tocar, pero al mismo tiempo podemos sentir como irreales e inverosímiles; la puerta ha quedado abierta a más posibilidades.

La confusión aumenta cuando, tras salir de San Salomó, se dirige al teatro y se topa con el verdadero Orozco. La apariencia, el habla, la oferta de protección son las mismas, pero Federico, aturdido, piensa que «este que me habla no es el Orozco de carne y hueso. Hállome en el vértice de una gran alucinación, y lo que veo y oigo es hechura de mi propia idea» (Pérez Galdós, 1970: 218). La realidad, ante sus ojos, ya no es real y, en consecuencia, termina lo más rápido posible la conversación par huir a su casa.

Acto seguido, ya en la comodidad de su hogar, la sombra se presentará de nuevo. Bárbara, la hermana de Federico, será testigo de la escena y pensará que su hermano delira por hablar solo. En esta nueva conversación del extraño ser con el desdichado se siembra la semilla que producirá el fatal desenlace. Viera se confiesa ante él, pero la sombra se considera espiritualmente por encima de esas superficialidades y desea que Federico ascienda con él a las altas regiones que ignoran las convenciones sociales. Para ello solo es necesario que Viera se presione la parte en la que siente la angustia, bajo el corazón: «Nada, te lo aprietas con un poco de coraje, y te trasladas en un abrir y cerrar de ojos» (Pérez Galdós, 1970: 222). Esta incitación al suicidio dará sus frutos en la jornada final, cuando Federico se dispare en la zona indicada por la Sombra de Orozco.

La trágica escena se desarrollará frente a una atónita Augusta. Federico y ella habían quedado en una de sus citas secretas. En medio de una discusión la sombra aparecerá con la vestimenta que se supone que el verdadero Orozco debe llevar en ese

mismo instante. A pesar de que ambos personajes han sido testigos de tal manifestación en sus ratos de soledad, en esta ocasión solo Viera puede verla. Entremezclándose en la conversación de los amantes, la oscura silueta le mortificará por la aceptación de su caridad y le increpará por su falta de valor. Federico, como se ha dicho, se dispara con un revólver y sale de la casa seguido de Augusta y su criada hasta que, finalmente, se suicida mediante un tiro en la cabeza. Así pues, podemos concluir que la manifestación extraña es el causante de la muerte de Viera.

La última manifestación sobrenatural será la que cierre la obra. Orozco, decepcionado ante la cobardía de Augusta, que ha decidido no confesarle el pecado que él ya conoce, se queda solo en su despacho. Tras atisbar la figura de un hombre entrando en la casa, ya en su cuarto, Tomás y un personaje denominado "La Imagen" se encuentran sin sobresalto. Sin duda se trata de Federico pero, ¿estamos ante el mismo fenómeno visto hasta ahora? Esta nueva figura no pertenece a una persona viva, hecho que nos inclina a pensar en un espectro. Por otro lado, esta saca a Orozco de su error, puesto que él se creía y se cree (no llega a convencerse del todo de lo contrario) despierto, hecho que la imagen niega. Por tanto, nos encontramos ante una situación cuyos límites no están nada definidos: ¿se trata de una creación del propio marido? ¿El sueño es el que produce la fantasía o realmente nos encontramos ante un fantasma que ha cruzado al mundo de los vivos para reconciliarse con su amigo, ya sea a través del sueño o de la realidad cotidiana misma?

Los detalles que nos llevan a pensar que no se trata solo se una representación como las anteriores son dos. El primero es la frase de Orozco después de que la imagen de Viera haga un comentario sobre el estado de Augusta en el momento de la conversación: «¿Pero la ves a ella? Yo creí que me veías a mí solo como hechura mía que eres» (Pérez Galdós, 1970: 274). Tal y como se plantea el propio Tomás, si la aparición es producto de su mente sumida en el sueño, no sería posible que esta supiera la situación de su mujer en esos instantes. El segundo, y el más curioso, es la conclusión de la intervención final de la novela. Orozco dirá lo siguiente: «Tu muerte es un signo de grandeza moral. Te admiro, y quiero que seas mi amigo *en esta región de paz en que nos encontramos*… Abracémonos» (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1970: 275). Si recordamos la tercera visita de la Sombra de Orozco, esta promete a Viera una «región de paz y de justicia» (Pérez Galdós, 1970: 222) a la que llegaría haciéndose cargo de sus actos y actuando en consecuencia, es decir, suicidándose. Tomás y Federico, finalmente, se han encontrado en ese misterioso lugar, aquel accediendo a través de esa

visión/sueño, este a través de la muerte. Así pues, «The artificiality and unreality of the whole thing (never did a book have a more inappropriate tittle!) reaches its climax in the concluding dialogue between Orozco and the ghost of his wife's lover» (Walton, 1970: 183).

Tras analizar cada una de la visiones es necesario, como conclusión, dividirlas en dos tipos bien diferenciados: las proyecciones de conciencia y las fantasmales. A pesar de ser diametralmente distintas, ambas deben ser incluidas en la vía fantástica por tratarse de elementos anormales dentro de nuestra realidad, que no tienen cabida en nuestra concepción del mundo. Es interesante que los tres actores principales de la novela sean testigos de ellas, pues esto nos indica que cualquiera (da igual su sexo, su moral, su economía, etc.) está abierto a esa posibilidad. Los reflejos de las obsesiones que acaban materializándose frente a los ojos del personaje bien podrían considerarse trastornos mentales y, sin embargo, ni Augusta ni Federico muestran falta de cordura. En este caso, dichos sucesos sirven para ampliar el individualismo de ambos, además de ser determinantes en el destino de Viera. Orozco, al ser el más espiritual de los tres, tiene acceso a esa esfera donde puede encontrarse con el alma/espíritu de su amigo.

4.4 *Últimos cuentos*.

Como ya estudiamos en el apartado 3.2, la práctica de la narrativa breve no era ajena a nuestro escritor, así como tampoco lo era el carácter fantástico aplicado a ella. Sin embargo, desde 1877 hasta 1884 la producción de este tipo de escritos se vería detenida, quizás embriagado por las corrientes realista y naturalista, o puede que fuera por centrarse en la escritura de sus novelas, que comenzaban a gustar al público (siete fueron las publicadas durante este lapso de tiempo); quién sabe si no sentiría una falta de apoyo o interés hacia un género que aún no había cuajado. La cuestión es que siete años después, Galdós nos comenzaría a obsequiar con nuevos cuentos en los que la realidad se ve trastornada por elementos que no son posibles en ella. Es cierto que el número disminuirá considerablemente, siendo cuatro los que escriba hasta el final de su vida, pero, tal y como se está exponiendo en este apartado del trabajo, esta reducción se verá compensada por la introducción de componentes fantásticos en sus novelas.

–Tropiquillos.

Zacarías, el último miembro vivo de la familia Tropiquillos, regresa a su pueblo natal tras haber perdido toda su fortuna, acabado con su matrimonio y con un pronóstico de tisis que le quitará la vida al final del otoño. En medio de la desolación de su antiguo hogar se encontrará con su vecino, *mestre* Cubas, el cual le agasajará con una hospitalidad desmedida. El joven convive con la familia Cubas y, poco a poco, su salud va mejorando. La estación otoñal les proporciona una gran remesa de vino y propicia el amor entre Tropiquillos y una de las hijas del viticultor. La noche antes de que comience el invierno las esperanzas de una vida feliz se multiplican al prometerse los novios con el beneplácito del matrimonio Cubas y con el plan de *mestre* de revivir la antigua finca de la familia de Tropiquillos. Sin embargo, de pronto, el protagonista despierta. Todo ha sido un sueño provocado por una borrachera.

El texto fue publicado en su origen el 12 de diciembre de 1884, al otro lado del Atlántico, en *La Prensa* de Buenos Aires. En 1890 sería incluido en la recopilación de la novela *La sombra* junto con los cuentos *Theros* y *Celín*. Alan Smith nos proporciona en su edición crítica una nota preliminar que Pérez Galdós escribió para el periódico donde el cuento fue publicado por primera vez y que me parece de vital importancia para comprender la naturaleza del mismo:

> Señor director[:]
>
> Esta vez no he podido resistir la tentación, y dejando a un lado los sucesos corrientes, envío a usted una correspondencia exclusivamente literaria.
>
> Mas no quiere decir esto, que las presentes líneas carezcan en absoluto de oportunidad ni de actualidad. Basta que sean pintura y como apoteosis del otoño para que esté dentro de nuestro programa pues, siendo la citada estación la más apacible y hermosa en nuestro clima, no nos cansamos nunca de celebrarla y de ponderar sus encantos. En lo que me extralimito es en ofrecer a mis lectores un cuadro descriptivo, fantaseando la realidad y disfrazándola con afeites imaginativos, y perendengues de forma. Pero las rutinas de mi oficio me impulsan a cometer este pecado. Días ha que se anidaba en mi intención la idea de cometerlo. Mi conciencia de corresponsal *serio*, cuya misión es reseñar los sucesos auténticos y positivos, me arguía en contra de este desmán. La escasa importancia de los acontecimientos del día me impulsaba a probar fortuna en el terreno de la imaginación. Por fin, ha podido más el *vicio* que el deber, y heme dispuesto a trocar la reseña por la pintura echando hoy aquí, como vulgarmente decimos, 'una cana al aire'.
>
> Ruego, pues, a mis bondadosos lectores que sean indulgentes con la ficción, exclusivamente dedicado a *La Prensa* y que titulo FANTASÍA DE OTOÑO (Pérez Galdós, 1997: 211-212).

La confesión que Galdós realiza en estas líneas reafirma nuestra teoría: caer en lo inverosímil puede resultar un «pecado» para sus lectores, acostumbrados a sus crónicas

o a su adhesión al realismo, pero él no puede resistirse al «*vicio*» que le ha supuesto, desde su inicio en la literatura, dejarse llevar por lo fantástico.

Smith considera este cuento como «uno de los tres relatos de Galdós estrictamente «fantásticos»» (Smith, 1992: 148), atendiendo a la clasificación de Todorov. Sin embargo, si nos fijamos en la definición que el crítico búlgaro hizo acerca de lo extraño («se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos» –Todorov, 1980: 40–), nos damos cuenta de que *Tropiquillos* entraría, pues, dentro de este último grupo. David Roas también percibió la equivocación de Alan Smith (Roas, 2002: 226), coincidiendo su visión con la nuestra.

Nada en la historia nos hace pensar en la posibilidad de que todo sea ficticio. Encontramos la característica romántica de la representación del paisaje ruinoso y desolador de la antigua casa que refleja a la perfección el estado enfermo y melancólico del protagonista, así como las bondades del tiempo otoñal reproducen la mejoría de Zacarías. Otro rasgo distintivo es el interés por crear intriga y expectación, que puede verse al final del capítulo dos, la cual nos hace pensar, por un momento, que el hecho fantástico está a punto de ocurrir: «–Ya voy, ya voy… –exclamé apoyando mi cabeza en una piedra a punto que la interposición de un cuerpo opaco entre la luz y mis ojos hízome conocer la presencia de un… ¿Era un hombre?» (Pérez Galdós, 1997: 216). Esta aparición repentina resulta ser la de *mestre* Cubas (representación, por otro lado, del otoño que se acerca).

Solo encontramos una posible pista en las palabras que Cubas pronuncia en el capítulo cuatro y que copio a continuación: «Echa un buen trago de este divino clarete, plantado, cogido, prensado, fermentado, envasado, clarificado y embotellado por mí en este propio sitio, sí señor, *en estas tierras de Miraculosis*, que son lo mejorcito del mundo (la cursiva es mía, Pérez Galdós; 1997: 220). En ningún momento se nos ha dado una situación geográfica concreta aparte de mencionarnos el campo de vides que los anfitriones cultivan. "Miraculosis" es un término muy cercano al latín "miraculus", cuyo significado era prodigio, maravilla o portento. Este personaje secundario podría estar dándonos la clave de que, efectivamente, Tropiquillos se encuentra en un terreno extraordinario.

El paso del sueño a la consciencia se va a realizar de una manera un tanto abrupta e imprevista:

> No sé bien cómo fue; no sé si fue en el momento de casarme o poco después, cuando sentí una sacudida en lo más profundo de mi ser… Yo tenía la mano de mi esposa entre las mías. ¿Tenía también su talle? No lo puedo decir. Solo sé que todo cambió bruscamente ante mis ojos, que el mundo dio una rápida vuelta, que me encontré arrojado en el suelo debajo de una mesa, en un estado que si no era la misma estupidez se le parecía mucho (Pérez Galdós, 1997: 230).

De esta forma, Galdós está aumentando la sorpresa y el desconcierto en el lector. Hasta ese momento la verosimilitud del relato nos impedía imaginar un desenlace similar. La claridad de las imágenes, las situaciones concatenadas y coherentes y la relación en primera persona son usadas, en este caso, para que la ruptura de esa estabilidad creada sea total y genere lo extraño y una serie de dudas imposibles de resolver: si el sueño resulta ser tan real como la realidad misma, ¿cómo distinguir entre sueño y vigilia? ¿Acaso estamos soñando ahora y todo es una ilusión?

–Celín.

Hay muchas cosas que decir sobre este cuento publicado en 1889 en *Los meses* de Barcelona. Lo primero, el argumento: Diana de Pioz decide suicidarse tras la muerte de su novio; para ello sale a escondidas de su casa en plena noche con la intención de visitar la tumba de su amado y luego ahogarse en el río; ante la imposibilidad de desenvolverse sola en una ciudad que tiene la extraña cualidad de cambiar las calles de sitio por las noches, Diana es ayudada por un niño llamado Celín; a medida que avanza el relato, este chico mostrará unas habilidades poco comunes, como una agilidad y una rapidez casi sobrenaturales, y, lo más sorprendente de todo, irá creciendo ante el estupor de su acompañante; en la mente de Diana, la idea del suicidio va a ir desapareciendo poco a poco, sustituyéndose por disfrutar de las maravillas que Celín le va mostrando en el camino; finalmente, su relación se irá haciendo más íntima y ambos dormirán juntos en un nido en lo alto de un árbol, del cual acabarán cayendo; Diana despertará en su casa con una paloma a su lado que le informará de que ella es el Espíritu Santo que había querido mostrarle, en forma de Celín, las ventajas de vivir.

Usando la técnica, aprendida de Cervantes, por la que todo el peso de la historia cae en una persona inventada ajena al narrador, Galdós crea a Gaspar Díez de Turris, «cronista de las dos casas ilustres de Polvoranca y de Pioz» (Pérez Galdós, 1997: 231). Catorce veces se nombrará a dicho personaje a lo largo de los siete capítulos que conforman el cuento. A pesar de que a veces se le intenta desacreditar sugiriendo su excesiva ingesta de alcohol o usando la ironía («escritor iluminado» –Pérez Galdós,

1997: 237–, «ingenioso cronista» –Pérez Galdós, 1997: 250–, etc.), es indudable que el que narra se escuda en su presencia para mostrar los hechos fantásticos. Casualmente, cuando se producen los sucesos más inverosímiles, el narrador saldrá en defensa del historiador diciendo, por ejemplo, que «insiste mucho el cronista, asegurando en forma de juramento que el día en que escribió esta parte de su relación no cometió exceso antes ni después de la cena» (Pérez Galdós, 1997: 242). Confirma esta teoría la falta de mofa en todo lo que se refiere a la trama misma.

Cervantes y los Siglos de Oro también tendrán su influjo a la hora de que Pérez Galdós titule los distintos capítulos. Compárese, por ejemplo, «Donde se narra lo que verá el que leyere, y el que no, no» (Pérez Galdós, 1997: 267) con el capítulo LXVI de la segunda parte del *Quijote*, «Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer». El contenido de cada epígrafe tendrá, de esta forma, su resumen en los encabezamientos

De nuevo la recurrencia tópica del género fantástico al sueño aparecerá en este relato. Sin embargo, el despertar no va a acabar con el efecto inverosímil, sino que va a proporcionar una respuesta para este con otro más acorde al espiritualismo. Es más, dentro del propio mundo onírico Diana se quedará dormida y soñará con una realidad algo deformada en cuanto al tiempo de acción. Curiosamente, en este sueño dentro del propio sueño la protagonista asistirá a un discurso de su padre en el Senado sobre la necesidad del «*encauzamiento y disciplina del río Alcana*» (Pérez Galdós, 1997: 269). Resulta interesante que se refleje un intento por acabar con el elemento fantástico de la ciudad de Turris, lo que podría ser una anticipación de que el sueño completo se va a acabar.

El personaje de Celín resulta extraño desde el comienzo del relato. Presentado como un niño huérfano, cercano al pícaro, se desenvolverá en la ciudad sin preocuparse lo más mínimo por las terribles intenciones de Diana. Su aspecto cambiará hasta en cinco ocasiones, siendo la sexta la metamorfosis en paloma. Si nos fijamos atentamente en el texto, descubrimos que cuatro veces se mencionará el parecido de Celín con el de un ave: «Chiquillo, pareces un pájaro…» (Pérez Galdós, 1997: 246); «–Sé volar» (Pérez Galdós, 1997: 252); «Nosotros los pilletes, que vivimos como los pájaros» (Pérez Galdós, 1997: 258); «Diana experimentó la sensación extraña de que los brazos de Celín eran como alas de suavísimas plumas» (Pérez Galdós, 1997: 268). Ningún elemento está fuera de lugar, por muy descabellado que se nos presente en el cuento; de

esta manera, como si de un polluelo se tratara, solo se mostrará tal y como es tras haber caído del nido donde ambos personajes habían dormido.

Tampoco es azar el que sea, precisamente, la figura de un pájaro la escogida para la historia. Aparte de la relación bíblica del Espíritu Santo con la paloma blanca, la familia de Pioz ya estaba unida a él mediante otros hilos. El cuerpo de don Galaor (novio de Diana) será llevado a la capilla del Espíritu Santo, lugar que visitará la joven antes de dirigirse al río. Además, el propio narrador hará un paréntesis en el transcurso de la trama para explicarnos que los Pioz tienen como patrono y como emblema a la tercera persona de la trinidad divina. Diana le tiene especial cariño por eso, antes de emprender su recorrido por Turris, le dedicará las siguientes palabras: «"Sí, pichón de mi casa, tú me has inspirado esta sublime idea, tuya es, y a ti me encomiendo para que me ayudes"» (Pérez Galdós, 1997: 239). Ante esto, podríamos pensar que el Espíritu se ve obligado a sacar de su error a la joven protagonista; él jamás podría recomendar el suicidio como solución, por lo que su aparición es necesaria.

Un procedimiento, ya visto en *La* sombra y en *Theros*, vuelve a aparecer en este cuento y es la relación del arte pictórico con lo fantástico. La segunda vez que Diana nota un cambio en el físico de Celín, preguntará «¿Cómo es que tienes ahora ese corto faldellín blanco con franja de picos rojos, que te asemeja a las pinturas pompeyanas que hay en el vestíbulo de mi casa y las figuras pintadas en los vasos del Museo?» (Pérez Galdós, 1997: 256), y, más adelante, cuando la transformación de niño a hombre casi se ha completado, el narrador reiterará que «La marquesita había visto algo semejante en el Museo de Turris, y Celín le inspiraba la admiración pura y casta de las obras maestras del Arte» (Pérez Galdós, 1997: 265). La pintura parece el portal idóneo para que lo fantástico cruce el umbral de la realidad y se instale en ella.

Un aspecto muy interesante del relato es la postura antirromántica defendida en él. Diana representa a la perfección esa corriente de principios/mediados del siglo XIX, con sus pasiones desmesuradas, entre las que destaca la consagración al amor (aunque este implique la muerte), y con su idea de libertad expresada en el siguiente párrafo:

> Por su inexperiencia del mundo y por su educación puramente idealista, por la índole de sus gustos y aficiones artísticas y literarias, hasta la fecha aquella de su corta vida Diana consideraba la humana existencia, en su parte más inmediatamente unida a la naturaleza visible, como una esclavitud cuyas cadenas son la grosería y la animalidad. Romper esta esclavitud es librarnos de la degradación y apartarnos de mil cosas poco gratas a todo ser de delicado temple (Pérez Galdós, 1997: 239).

Sin embargo, el lector pronto empieza a dudar de la adhesión de la joven a sus principios románticos, que parecen conducirla al suicidio. Por ejemplo, antes de salir de su casa para cometer tan gran pecado, dedicará una gran cantidad de tiempo a arreglarse, tanto que el narrador expresará que «era la fantasma más mona que se podría imaginar» (Pérez Galdós, 1997: 240). Más adelante, al ir a visitar la tumba de su difunto novio, se nos dice que «La primera impresión de Diana fue miedo de verse entre tantísimo sepulcro» (Pérez Galdós, 1997: 249), hecho que contrasta con sus intenciones. Ya en compañía de Celín, se negará a llevar a cabo su plan en una zona del río donde los peces son tremendamente voraces («Francamente, yo quiero morir, puedes creérmelo; pero eso de que me coman los peces antes de ahogarme, no me hace maldita gracia» –Pérez Galdós, 1997: 260). A medida que su nuevo amigo le va enseñando los encantos del mundo, su idea original se va difuminando hasta desaparecer de su memoria.

Al final, la blanca paloma le confesará a la joven que

> Me encarné en la forma del gracioso Celín, para enseñarte, con la parábola de Mis edades y con la contemplación de la Naturaleza, a amar la vida y a desechar el espiritualismo insubstancial que te arrastraba al suicidio. He limpiado tu alma de pensamientos falsos, frívolamente lúgubres, como antojos de *niña romántica* que juega a los *sepulcritos* (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1997: 272-273).

El plan ideado por el Espíritu Santo no deja lugar a duda: el romanticismo ha quedado muy atrás; es necesario que Diana se adapte a su tiempo, sustituyendo el antiguo pesimismo lóbrego por el disfrute de una breve vida terrenal.

En último lugar, podemos observar una velada crítica a la sociedad opresora e «inquisitorial» (Smith, 1992: 87). Dos serán los focos de esta reprobación: la exageración, junto con la censura, y la vestimenta. La primera se muestra en el paso de los protagonistas por una plaza en la que exhibe a los ahorcados, los cuales eran «salteadores de caminos, periodistas que habían hablado mal del Gobierno, un judaizante, un brujo y un cajero de fondos municipales, autor de varios chanchullos» (Pérez Galdós, 1997: 252). Sin duda, esta grotesca imagen nos recuerda mucho más a los siglos anteriores, en los que una persona era condenada a muerte por delitos menores o por la acusación pública. Sobre todo llama la atención la imposibilidad de opinar en contra del gobierno establecido, característico de una comunidad intransigente. Esta sensación reaparecerá con el anuncio de fiestas en la ciudad, en las que uno de los espectáculos más atrayente para la población de otros lugares es la quema de sesenta personas.

Alan Smith señaló que «Los cambios de ropa en el cuento expresan cambios en la naturaleza del relato, delatando un importante fondo político y social» (Smith, 1992: 95). Esta apreciación tendrá su máximo exponente en el siguiente comentario de Diana al quitarse los zapatos:

> La verdad es que no comprendo cómo usa botas la gente ilustrada. ¡Qué tonta es la gente ilustrada, Celín! ¡Cuán agradable es posar el pie sobre la hierba fresca! Y allá, en Turris, usamos tanto faralá inútil, tanto trapo que sofoca, además de desfigurar el cuerpo (Pérez Galdós, 1997: 265).

La ropa sería, pues, el símbolo de las fuertes cadenas que impiden la naturalidad en la sociedad de la protagonista. Diana disfrutará de su libertad de movimiento y su comportamiento se basará en sus deseos y no en la opinión de los que la rodean, enseñanza que Celín se ha encargado de transmitirle desde el inicio de su viaje.

–¿Dónde está mi cabeza?

Publicado en un número especial de navidad en *El Imparcial* el 30-31 de diciembre de 1892, este texto se aleja del estilo fantástico visto hasta ahora en Galdós y que nunca volverá a repetirse. El protagonista de esta historia despierta y descubre que no tiene cabeza; a pesar de ello, sus cinco sentidos no se han visto afectados y decide buscarla. Tras inspeccionar su casa sin éxito, visita a su amigo, el doctor Miquis (personaje recurrente en la narrativa galdosiana), el cual le sugiere que su cabeza podría estar en casa de la mujer con la que parece mantener una relación extramatrimonial. De camino a la vivienda de su amante descubre su cabeza en el escaparate de una peluquería. El relato finaliza con la entrada del decapitado en el establecimiento y, por desgracia, no se ha hallado el final prometido por el autor.

Al principio, recurriendo a una de las características de lo fantástico más comunes, el narrador se verá en la imposibilidad de explicar el hecho inverosímil y sus consecuencias: «Imposible exponer mi angustia» (Pérez Galdós, 1997: 275). Sin embargo, apenas tres líneas después, se pasará al extremo opuesto con la descripción minuciosa del mismo, sin que el más mínimo detalle, por muy escabroso que sea, se omita:

> El espanto me impedía tocar la parte, no diré dolorida, pues no sentía dolor alguno… la parte que aquella increíble mutilación dejaba al descubierto… Por fin, apliqué mis dedos a la vértebra cortada como un troncho de col; palpé los músculos, los tendones, los coágulos de sangre, todo seco, insensible, tendiendo a endurecerse ya, como espesa papilla que al contacto del aire se acartona… Metí el dedo en la tráquea; tosí… metílo también en el esófago, que funcionó automáticamente queriendo tragármelo… recorrí el circuito de piel de afilado borde… Nada, no cabía dudar ya. El infalible tacto daba fe de

> aquel horroroso, inaudito hecho. Yo, yo mismo, reconociéndome vivo, pensante, y hasta en perfecto estado de salud física, no tenía cabeza (Pérez Galdós, 1997: 276).

Tras leer este fragmento, y la historia completa, cabe preguntarse si realmente nos encontramos ante un texto fantástico puro. El protagonista se asombra y se horroriza ante su nuevo físico, pero, curiosamente, el resto de personas que se cruzan con él no reaccionan de la manera esperada: su mayordomo le observa «con lástima silenciosa» (Pérez Galdós, 1997: 277), el doctor Miquis tampoco se asusta ante tan inédito suceso y lo mismo ocurre con los viandantes («Algunos me miraban como asustados: vi la sorpresa en muchos semblantes, pero el terror no» –Pérez Galdós, 1997: 281–).

Tampoco podemos ubicarlo dentro del realismo mágico, como González Megía hizo en el prólogo a una recopilación de algunos cuentos fantásticos de Galdós, por la sencilla razón de que, hasta mediados del siglo XX, el término ni siquiera existía. En vista de lo expuesto, ¿tendríamos, pues, que plantearnos si se trata de un relato maravilloso? Podría ser, pero la condición indispensable para que lo maravilloso se dé es que el mundo en el que se desarrolle tenga unos códigos que nos permitan ver, desde un principio, la imposibilidad de ser el nuestro, el real. En este caso no es así: los escenarios son cotidianos (casa, calle, consulta y peluquería), pero lo que de verdad nos aleja de lo maravilloso es la inclusión del personaje Augusto Miquis. Como hemos dicho al principio, este doctor ya había aparecido en anteriores novelas que se encuadran y se adhieren al más puro realismo. Por tanto, su aparición en el cuento delata que su evolución tiene lugar en el mismo mundo en el que hasta entonces ha aparecido Miquis, es decir, en una representación de la realidad.

David Roas parece dar con la clave en su trabajo de 2011. Definirá lo grotesco como «una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a éste, como la inquietud y el asco)» (Roas, 2011: 171). En *¿Dónde está mi cabeza?* estas dos condiciones se cumplen: por un lado tenemos el horror, presente en la descripción de la decapitación antes expuesta; por otro, no faltan toques de humor presentes en comentarios como «¡Vaya, que no habérseme ocurrido antes!... ¡qué cabeza!» (Pérez Galdós, 1997: 277) o en las diversas situaciones en las que el protagonista está más conmocionado por su problema que los que le rodean. No solo Roas incluye este cuento en la categoría de lo grotesco. También Araceli San Juan Otero lo hace al añadirlo en su *Antología del cuento grotesco*.

Alan Smith señala el carácter logomimético del relato, de forma que

> la frase hecha ¿dónde está mi cabeza?», en su sentido cotidiano, se ha tomado al pie de la letra, produciendo esta extraña decapitación, y aquí se revierte su significado habitual, en la pregunta de Miquis, pues nos indica que el protagonista, precisamente, ha perdido la cabeza (o la chaveta) por una mujer (Smith, 1992: 173).

Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con el hecho de que sea una mujer la causa de su mutilación. Al intentar hacer memoria de lo ocurrido, el protagonista recordará, finalmente, que fue él mismo quien se separó el cráneo del resto del cuerpo. Alejándose de la conclusión de Smith, el motivo era la imposibilidad de continuar con su trabajo sobre la *Aritmética filosófico-social*. Tras haberlo intentado de manera incesante, «las ideas, hirvientes, se me salían por ojos y oídos, estallando como burbujas de aire, y llegué a sentir un ardor irresistible, una obstrucción congestiva que me inquietaron sobremanera» (Pérez Galdós, 1997: 278). Por tanto, es la ciencia, y no el amor, lo que lleva a una acción tan radical y grotesca (coincidiendo así con la pérdida de fe en esta disciplina que había desembocado en el espiritualismo). Además, el doctor, haciendo uso de su profesión, le prohíbe continuar con dicho trabajo.

Por último, podemos ver también ciertas trazas de relato policial. El problema principal es la desaparición de la cabeza. El protagonista se la arrancó, pero alguien se hizo con ella mientras él descansaba. Como un detective, el decapitado interrogará al sirviente y pedirá consejo al doctor para ir reuniendo pistas que le puedan ayudar a encontrarla. Es más, su intuición le lleva a fijar su atención en los escaparates de la calle, método mediante el cual hallará el miembro en el de una peluquería.

–El pórtico de la gloria.

En los Campos Elíseos el aburrimiento inmortal comienza a atenazar las almas que allí moran. Deseosos de volver a experimentar las pasiones humanas, iniciarán una revolución contra el dios que los gobierna, Criptoas. Los insurrectos serán vencidos por el ejército rapsita, pero Criptoas ideará un plan para evitar futuras guerras celestiales. Llamará a dos de los cabecillas del motín, Fidias y Goya, y les encargará la construcción de un pórtico que les permita salir y entrar del cielo cuando gusten. La única condición que pone es que la gran puerta debe parecer obra de un solo autor, es decir, que la colaboración y la concordancia de los dos artistas deben ser perfectas. Las esperanzas del lector se verán destruidas ante la patente desunión entre ambos genios. Este relato fue publicado el 22 de marzo de 1896 en *Apuntes*.

El cuento se estructura en cuatro capítulos a modo de fábula mitológica, con personajes extraídos de los mitos griegos (Ops, diosa de la fertilidad), pertenecientes a la realidad (Fidias y Goya) e inventados (Criptoas y sus secuaces). Siguiendo, posiblemente, la *Teogonía* de Hesíodo, se nos describirán las causas del conflicto, la guerra en sí, el acuerdo y el desenlace anticlimático, todo ello con una intención clasicista. La formación de neologismos también muestra su apego al griego clásico: "Criptoas", "rapsitas", "kristeriotas", "zoozoilos". La ambientación conseguida con estos pequeños detalles hará el relato más verosímil, digno de hallarse en los manuales de cosmogonía helénica.

Como ya habíamos visto en los relatos *La pluma en el viento* y *La princesa y el granuja*, se repite la idea de la inmortalidad como una maldición en vez de como una recompensa. La vida humana, con sus altibajos, cobra fuerza ante la eternidad: «Abajo el descanso y esta inmortalidad insípida. Reclamamos el derecho a la existencia bruta. ¡Vivan los animales y mueran los dioses!» (Pérez Galdós, 1997: 285). La desesperación que sufren las almas en su descanso llegará a ser compartida por el lector, ya que el narrador de la historia especifica en varias ocasiones cuán largo es el paso del tiempo en los Campos Elíseos: «el tiempo… un presente secular» (Pérez Galdós, 1997: 284); «Catorce siglos, transcurridos perezosamente, produjeron el anhelo de protesta» (Pérez Galdós, 1997: 284); «Entre el ataque y la represión no transcurrían espacios de tiempo mayores de medio siglo, y entre golpe y golpe apenas mediaba la vista de tres o cuatro generaciones de las nuestras» (Pérez Galdós, 1997: 286-287); «le dijo después de una pausa, acerca de cuya duración no hay dato ninguno en nuestra ciencia cronológica» (Pérez Galdós, 1997: 290). De esta forma, se califica de «destierro» lo que el ser humano considera como paraíso.

Desde el momento en que ambos artistas se encuentran, aun sin conocerse, ya muestran desagrado el uno por el otro. El propio narrador reconoce que eran demasiado diferentes, pero «algo no obstante había de común entre los dos, y era un cierto aire de orgullo, más bien costumbre o resabio de sostener la propia independencia en, sobre y contra todas las cosas divinas y humanas» (Pérez Galdós, 1997: 288). Su prepotencia llega hasta el punto de dar por hecho que Criptoas tiene que saber quiénes son solo con escuchar sus nombres.

En contra de la opinión de Hoar, no creo que el relato esté incompleto. El encargo del pórtico está hecho y el inicio de lo que tendría que ser la solución al problema de las almas actúa de final: «Al retirarse Fidias y Goya, encaminándose

lentamente hacia el espacio, donde debían emprender su tarea, se miraron ¡ay! con supremo rencor» (Pérez Galdós, 1997: 292). El orgullo antes mencionado se superpone a cualquier intento de conciliación, de manera que el lector sobreentiende que la construcción no llegará nunca a completarse o, por lo menos, no lo ha hecho hasta el momento. El mismo narrador con ese «¡ay¡» subjetivo reconoce el fracaso de la empresa. La raza humana queda así, también, definida: no importa en qué época o en qué país nazcas, la vanidad siempre será la misma e impedirá la comunión entre las personas sin importar la valía de la recompensa. Como bien señalo Alan Smith, «esta parábola galdosiana finisecular anticipa las nuevas parábolas y alegorías del siglo siguiente, que señalan el derrotero de un sentido ulterior, sin llegar a él» (Smith, 1992: 190).

–Rompecabezas (Cuento).

El último relato fantástico de Galdós se publicó el 3 de enero de 1897 en *El Liberal*. Durante tres capítulos se nos narra la huida de unos padres con su hijo pequeño hacia una provincia de Egipto. Allí encuentran un gran mercado donde le compran a su pequeño un gran número de figuritas. El niño, desde el comienzo del cuento, se nos presenta como un ser especial, casi divino, con unas facultades excepcionales. Atraerá a miles de niños para jugar con sus nuevas adquisiciones y, un día, se descubre que ha conseguido cambiar las cabezas de todos los muñecos y las ha reinsertado en los cuerpos de otros que no les corresponden.

Leo Hoar sostiene la teoría de que este cuento fue creado por y para los reyes, en especial, para Alfonso XIII, futuro monarca de la nación. Tomando por válida esta apreciación, este texto sería una alegoría o parábola que actuaría como advertencia de lo que le espera al joven rey y con lo que debe tener cuidado cuando suba al trono. Todo esto, como explicaremos más adelante, no se descubrirá hasta los últimos párrafos.

El comienzo toma la forma de leyenda o relato popular al situar la historia en una época y en un tiempo imprecisos. El narrador, además, utiliza el alejamiento cervantino al señalar que el contenido de la misma ha llegado hasta él a través de «un *papirus* redactado en lindísimos monigotes» (Pérez Galdós, 1997: 293). Sin embargo, la distancia que se ha creado entre el lector y el contenido del texto se romperá con la inclusión de un nombre cercano a su época: «En la preciosa colección había *de todo mucho*, según la feliz expresión del nene; guerreros arrogantísimos, que por las trazas representaban célebres caudillos, Gengis Kan, Cambises, Napoleón, Aníbal» (Pérez

Galdós, 1997: 297). Como puede observarse, todos los generales nombrados, a pesar de situarse en momentos distintos de la historia, tienen en común su pertenencia a épocas muy lejanas del siglo XIX. En cambio, Napoleón Bonaparte formaba parte de la evolución reciente de España, sin que pueda pasarse por alto su inclusión en la lista. Es entonces cuando la duda asalta. ¿En qué momento se sitúa, pues, la existencia de ese niño capaz de hacer milagros? ¿Acaso ha sucedido en los términos del siglo? La sola aparición de este personaje en forma de figurita realza las conjeturas de Hoar.

Por otro lado, encontramos gran interés por remarcar la esencia preternatural del niño mediante continuas alusiones a ella (cinco, en total, en tres páginas): «solo 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» (Pérez Galdós, 1997: 294); «aquellos deditos eran arca segura para guardar todos los tesoros del mundo» (Pérez Galdós, 1997: 295); «Y en verdad que bien podía ser tenido por sobrenatural aquel prodigioso infante» (Pérez Galdós, 1997: 297); «Su vacilación era en cierto modo angustiosa, como si cuando aquel niño dudaba ocurriese en toda la Naturaleza una suspensión del curso inalterable de las cosas» (Pérez Galdós, 1997: 297); «usando el poder sobrenatural que sin duda poseía» (Pérez Galdós, 1997: 298). El hecho de que el pequeño tenga estas singulares características, de que sea capaz de atraer a gran cantidad de niños y de que esté huyendo, junto con sus padres, por Egipto nos hace identificar a la familia con José, María y el niño Jesús. Entramos así en el terreno espiritualista tan reconocible en estos momentos. Lo interesante de esto es que, si realmente el protagonista de la parábola es el propio Jesucristo, ¿cómo es posible que este hecho se esté produciendo tras la existencia de Napoleón? Galdós parece estar narrando un milagro dentro de otro.

Tras realizar el cambio de cabezas, se nos darán algunos ejemplos de las figuras resultantes. En primer lugar se habla de que «los caudillos resultaron con cabezas de pastores, y los religiosos con cabeza militar» (Pérez Galdós, 1997: 298). Hoar relaciona la primera como la representación de Mateo Sagasta puesto que el político recibió el apodo de "el viejo pastor"; en cuanto a los miembros de la Iglesia, no es la primera vez que Galdós los presenta desarrollando funciones que no les corresponden. Un caso claro es el de mosén Antón, del noveno episodio nacional (*Juan Martín el Empecinado*), en el que sus ansias por erigirse como cabecilla de los guerrilleros, aun a costa de la traición, le llevan al suicidio. También se formaron «héroes con báculo, sacerdotes con espadas, monjas con cítara, y en fin, cuanto de incongruente pudierais imaginar» (Pérez Galdós,

1997: 298). Se puede ver claramente el hincapié hecho en los desvíos militares de los religiosos. El enigma del rompecabezas parece resolverse: las distintas naciones están plagadas de individuos que ejercen cargos o realizan actividades que en nada se asemejan a las suyas.

Para terminar el relato, el narrador dejará a un lado las percepciones generales para centrarse en un ejemplo concreto: «A un chico de Occidente, morenito, y muy picotero, le tocaron algunos curitas cabezudos, y no pocos guerreros sin cabeza» (Pérez Galdós, 1997: 298). Este joven encarna a Alfonso XIII, de forma que sus figuritas nos muestran la situación española a la que debe hacer frente. La Iglesia y el Ejército, dos colectivos principales en nuestro país a finales del XIX, supondrán un obstáculo para el reinado del monarca y este, antes de que tome posesión de su cargo, debe ser consciente de que tendrá que lidiar con estos individuos que pueden abocar a España al desastre (1898 vendría a apoyar su advertencia).

Sin embargo, hay una expresión usada en este último párrafo que nos hace replantearnos si, verdaderamente, este relato está dirigido al futuro rey o, por el contrario, está dedicado a los propios españoles. Me refiero al rasgo «muy picotero», una de las dos características con las que se describe al niño de Occidente. "Picotero" nos viene definido en la RAE como un adjetivo coloquial usado para referirse a alguien «que habla mucho y sin sustancia ni razón, o dice lo que debía callar» (RAE). El Diccionario de Autoridades nos confirma que el significado de esta palabra ha permanecido invariable desde 1726 y el propio Galdós la volverá a usar en 1897 para retratar negativamente a la Casiana de *Misericordia*. Siendo esto así, ¿cómo sería posible que el cuento fuera un regalo directo al joven Alfonso XIII si el mismo relato le injuriaría? Quizás la verdadera intención de nuestro escritor fuera la de retratar, bajo la forma fantástica, la triste situación de su país por aquellos años.

Para concluir, la presencia de muñecos en un cuento galdosiano de índole fantástica hace saltar nuestras alarmas sobre la relación de este elemento con el género escogido. Tal y como Hoar advirtió,

> *Rompecabezas* is merely another expressive outlet for Galdos' fascination with the theme of Christmas, especially his very childlike attraction for its essential ingredients: toys, decorations and their displays, and the *other* children who want them, as well as parental participation in the subsequent typical transaction involving them all (Hoar, 1975: 524).

En *La Mula y el Buey* y en *La princesa y el granuja* será el ansia de Celinina y de Pacorro Migajas por los juguetes lo que favorezca el suceso fantástico. En el caso del

relato que nos atañe, la querencia de la ingente cantidad de niños de jugar con las figuritas de Jesús propiciará la realización del milagro para que tomen conciencia (entre ellos Alfonso XIII) de lo que tienen entre manos.

4.5 *El caballero encantado (Cuento real… inverosímil).*

Esta novela comenzó a publicarse por entregas el 9 de noviembre de 1909 en *El Liberal*, siendo su último fascículo el 6 de marzo de 1910. Al mismo tiempo se daría su aparición en forma de libro. Carlos de Tarsis es un noble derrochador, mujeriego, jugador, que solo se preocupa de su propio disfrute. Gracias a su padrino consigue ser nombrado caballero de una orden militar y, más tarde, diputado. Propietario, además, de una serie de tierras trabajadas por campesinos, no tiene ningún reparo en subirles las rentas para cubrir sus excesivos gastos. Sin embargo, cansados muchos trabajadores de la situación, deciden abandonar las fincas, de forma que Tarsis tiene que recurrir a usureros. Los intentos de concertar un matrimonio tampoco dan sus frutos. Arruinado y enamorado de la joven Cintia, que eligió a otro pretendiente, así es el estado del caballero cuando un hechizo le transforma en Gil, campesino y obrero que debe aprender, desde dentro, cómo es vida de la mayor parte de la España de la época. La encantadora es, ni más ni menos, que la España misma, autodenominada la Madre. En su periplo el protagonista descubrirá que no es el único que se encuentra bajo los influjos de la hechicería, su joven amada también lo está y juntos lucharán contra los familiares de esta, que impiden su relación. Gil/Tarsis se regenerará tras la visión del caciquismo, de la pobreza extrema y tras sentir en sus propias carnes las desigualdades y las injusticias que pueblan el país. Finalmente, volverá a su estado inicial, se casará con Cintia, tendrá un hijo llamado Héspero y juntos comenzarán la regeneración de España.

El título nos anticipa desde el primer instante que la naturaleza de la obra va a distar mucho del resto de su producción. Hasta ahora hemos visto novelas que incluyen elementos fantásticos como parte del argumento y que, incluso, son responsables del desenlace de la misma. Sin embargo, la obra actual será la primera completamente fantástica. El escritor la califica como una «fábula verdadera y mentirosa» (Pérez Galdós, 1977: 75).

Pérez Galdós utilizará la trama fantástica para denunciar la situación político-social de finales del XIX y comienzos del siglo XX. Tarsis es consciente del panorama

decadentista antes de iniciar su maravillosa aventura, como se muestra, por ejemplo, ante la propuesta de su padrino de que se case con una dama por dinero y no por amor, en su nombramiento de caballero o en su puesto de diputado:

> no podía ver en tal comedia más que un degenerado simbolismo de cosas que fueron grandes […]. Anhelaba, sí, reformar su vida, pero no con ideas y elementos tan distantes de la realidad; a lo que replicó Torralba de Ssisones, rezongando, que él, conocedor del tiempo en que vivía, era la realidad viva, y puso fin a la controversia con su frase ritual:
> –Y sobre todo, hijo mío, no quiero verte cursi (Pérez Galdós, 1977: 78-79).

La alta sociedad no ve con buenos ojos el cambio de un estado que solo le beneficia económicamente, por lo que trata de que uno de sus miembros no se descarrile. En consecuencia, Tarsis se queja, pero no hace nada por impedirlo y seguir con sus ideales:

> Digo y repito con pleno convencimiento que no tenemos teatro, como no tenemos agricultura, como no tenemos política ni hacienda. Todo esto es aquí puramente nominal, figurado, obra de monos de imitación, o de histriones que no saben su papel. Aquí no hay nada. Cuanto veis es bisutería procedente de saldos extranjeros (Pérez Galdós, 1977: 97).

Carlos se convierte en una res más del redil, pensando tan solo en sí mismo y despreocupándose de las vidas ajenas: «¿Qué las rentas no bastaban? Pues a subirlas. Ponían el grito en el cielo los pobres labrantes y elevaban al amo sus lamentos. Pero él no hacía caso: el tipo de renta era muy bajo» (Pérez Galdós, 1977: 84). A pesar de tener a su disposición todo lo que desee, su falta de control sobre sus gastos pone en peligro la desenfrenada vida que le han enseñado a llevar, lo que le conduce a anhelar «lo extraordinario y maravilloso» (Pérez Galdós, 1977: 105). Es entonces cuando las ciencias ocultas[4] entran en escena.

El amigo más interesante de Tarsis es, sin duda, José Augusto del Becerro. Estudioso de la historia, dedica la mayor parte de su tiempo a sumergirse en libros y archivos que esclarezcan las costumbres, los ritos, las ciencias de la antigüedad y el origen de los nombres. Cuando Tarsis acude a su casa con el propósito de distraerse, descubre que más parece «la oficina del nigromante o alquimista que nos dan a conocer

[4] Es curiosa la mención y la utilización de dichas artes en la novela. A comienzos del siglo XX hay un creciente interés social por el espiritismo, el ocultismo, el hipnotismo, etc.. A pesar de ser el extremo opuesto al realismo y cientificismo que tanto se ha asociado a Galdós, este parece unirse a la tendencia de la parapsicología. Una de sus fuentes podría haber sido la revista londinense de ocultismo que adquirió en 1908 (un año antes de la aparición de *El caballero encantado*) llamada, precisamente, *The Occult Review* y que se conserva, hoy en día, en su biblioteca personal. Algunos de los grabados presentes en uno de los artículos, "The pictorial symbols of alchemy" de Arthur Edward Waite, coinciden con ciertas escenas representadas en la novela.

las obras de entretenimiento y las comedias de magia» (Pérez Galdós, 1977: 104) que una vivienda. Será allí, precisamente, donde los fenómenos extraños comiencen a manifestarse, primero mediante la presencia de objetos mágicos y, más tarde, con la metamorfosis en sí.

Becerro siempre se ha mostrado en público angustiado por el estado de salud de sus hermanas, llegando a afirmar que muchas han muerto para resucitar más tarde. Sin embargo, en su visita Tarsis no halla signos de que alguien conviva con su amigo (únicamente escucha pasos de persona), el que, por cierto, afirma que es capaz de vivir sin ingerir alimento ni líquido alguno. Carlos encuentra entonces un espejo en el que, en lugar de su propio reflejo, ve a su amada (curiosamente ella también había jugado con las ciencias ocultas) y habla con ella.

Tras quedarse dormido y soñar con su regreso a casa, el protagonista despertará y sentirá la presencia de espíritus cuando, de pronto, la casa se derrumba y Tarsis aparece en un claro rodeado de jóvenes danzantes y una mujer de aspecto solemne, de forma que «Tarsis abandonó el concepto de lo real para volverse al de lo maravilloso» (Pérez Galdós, 1977: 114). El propio narrador nos hace cambiar de registro dentro de la obra. A partir de aquí la acción se desarrolla en un mundo donde lo extraordinario ya no nos resulta extraño; de ahí que la novela se torne a lo maravilloso. En un principio puede parecernos que la nueva condición de Tarsis/Gil evoluciona en el mismo universo en el que era una persona principal, pero no es así.

La encantadora crea una realidad paralela (mismo espacio y mismo tiempo) en la que no solo Gil, sino también varios personajes de esa España original (Becerro, Cintia, Usebia, Regino, Alquiborontifosio), se encuentran bajo los efectos de un hechizo ejemplar. El propio protagonista y la Madre mencionan este hecho: «Presumo que los encantados no tenemos derecho a conocer lo que pasa del lado allá del muro que marca nuestro confinamiento», a lo que la Madre responde «Algo sabrás por ti mismo, sin necesidad de que traiga yo a tu conocimiento la realidad del mundo que dejaste por tus culpas» (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 1977: 234). Mientras, en la realidad primitiva el tiempo se ha parado. Antes de que Tarsis vea por primera vez a España personificada se nos dice que «Miró el buen señor su reloj y lo encontró parado» (Pérez Galdós, 1977: 112). De la misma manera, cuando el encantamiento concluye, el desencantado se verá un poco desorientado al volver al mismo punto temporal desde el que había partido: «Hemos resucitado en el punto donde fenecimos. En casa de tu tía estuve la noche anterior a mi encantamiento. Esto es despertar en la misma postura que nos dormimos…

Pues no me disgusta esta manera de anudar el hilo roto de la existencia normal» (Pérez Galdós, 1977: 339). Sin embargo, y a pesar de esta característica, los actos realizados en la realidad paralela tendrán sus consecuencias en la realidad verídica, tanto en la psicología como en motivos más trascendentales. Prueba de ello es el hijo que Gil y Pascuala engendraron, el cual nació durante el castigo y siguió existiendo una vez recuperaron su estado.

En esta nueva realidad Gil no está exento de que le ocurran cosas igual de extraordinarias como la que le trajo aquí: vuelos agarrado al velo de la Madre, metamorfosis del Becerro encantado en león, agrandamiento a sus ojos de personas y objetos (síndrome conocido actualmente por el de Alicia en el país de las maravillas), niños que se multiplican y se convierten casi en un ejército, noches iluminadas por luces verdes y rosadas y la lucha contra un gigante. El último elemento fantástico dentro de este mundo paralelo es la muerte a manos de la Guardia Civil de Gil y la Madre y su resurrección. Será entonces cuando empiece la última fase del encantamiento, consistente en la estancia, por un tiempo indeterminado, en un edificio, parecido a una pecera (aspecto que concuerda con el punto de vista de Tarsis en los inicios de la historia: «En cualquier parte se está mejor que en esta España, que no es más que una pecera. Somos aquí muchos pececillos para tan poco [sic] agua» –Pérez Galdós, 1977: 85–), donde se impone el silencio absoluto. Esta postrera etapa tiene como objetivo hacer callar a todos aquellos que, como el encantado, hablaban mucho sin llegar nunca a actuar.

¿Qué se pretende, pues, con esta historia y con la utilización reiterada de lo inverosímil en ella? La raza hispánica lleva tiempo tomando una dirección que solo conduce a su propia destrucción; demasiado atrás quedaron los tiempos dorados: la desigualdad y la miseria aumentan cada día; la política rezuma corrupción, desgana y una falta absoluta de evolución; el poder del país decae ante los ojos del mundo, siendo su último golpe el desastre del 98; el pueblo, el pilar de la nación, se asfixia bajo la falta de educación y de subsistencia y bajo la indiferencia y la explotación de las clases adineradas. Ante este panorama, España misma se ve forzada a actuar cogiendo a un personaje tipo de alto estatus social para castigarle por su conducta y convertirle en un guerrero que la acabe defendiendo. Los símbolos se suceden en toda la narración: el león envejecido como el espíritu español cansado, caciques representados como gigantes porcinos, etc. El realismo no ha funcionado, así que toca intentar cambiar la realidad a través de una fantasía, mediante un alejamiento de lo verosímil al que prestar

atención por lo llamativo y con el que concienciar definitivamente; porque lo «que le preocupa ahora es la España intemporal, eterna» (Oleza, 1976: 134).

A pesar de este panorama, Galdós no abandona el optimismo. Tal y como la Madre le había dicho a Gil, «los niños mandan. Son la generación que ha de venir; son mi salud futura; son mi fuerza de mañana» (Pérez Galdós, 1977: 234). En los niños y en su educación está la clave de la regeneración española; Héspero va a ser criado por unos padres que necesitaron un encantamiento para corregirse y este consistió en la degradación social. Solo en esas circunstancias pudieron darse cuenta de las necesidades del país y, en ese contexto, engendraron a su hijo; de ahí que Rodríguez Puértolas acierte al considerarle fundamental, puesto que «No es un producto, pues, ni de la aristocracia ni de la burguesía, sino del *proletariado* y del *intelecto*» (Rodríguez Puértolas, 1977: 59). El futuro está en el pueblo, en el trabajador, en las clases que el socialismo impulsaba.

Por último, los modelos usados para crear la novela también aportan una información sustancial en cuanto a la misma. Indudablemente, Cervantes es imprescindible y sus obras principales (el *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, *La Numancia* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) estarán muy presentes a la hora de que Galdós componga la presente obra. Así, podemos observar grandes similitudes a la hora de titular los distintos capítulos con largas oraciones que resumen el contenido del mismo (por ejemplo el XVII, «De las extraordinarias visiones, y del feliz encuentro que tuvo el caballero e su retirada de Calatañazor» –Pérez Galdós, 1977: 229–). También se puede ver la semejanza con la novela bizantina, en tanto en cuanto una pareja de enamorados debe superar una serie de obstáculos, en un amplio espacio y junto a un gran número de personajes, para poder estar juntos, destino que se cumplirá. Además, la dualidad de los protagonistas (Tarsis/Gil y Cintia/Pascuala) la acerca al *Persiles* (Persiles/Periandro y Sigismunda/Auristela). Dentro de *El caballero encantado* encontramos, además, claras referencias y menciones a las novelas de tipo pastoril, a las églogas de Garcilaso, al cantar de *Mío Cid* y a Juan de la Encina. Incluso «Hay ciertas equivalencias entre el comportamiento de la Madre y el propio del hada madrina en un cuento» (Montes Doncel, 1997: 497).

Como vemos, Galdós se basa, principalmente, en la literatura medieval y de los siglos de oro. El motivo es sencillo: el escritor canario cree que la mejor forma de revivir España es recuperar el espíritu que se plasmaba en aquellas épocas remotas en las que la hispanidad estaba en auge y era motivo de orgullo.

4.6 *La razón de la sinrazón*.

En 1915 Galdós publicaría la que iba a ser su última novela, consistente en una "Fábula teatral absolutamente inverosímil" como él mismo la subtitula. Se divide en cuatro jornadas en las que Atenaida se traslada a Ursaria para ser la institutriz de las hijas de Dióscoro. Este nuevo lugar se caracteriza por ser la urbe de la mentira y de la corruptela, un espacio donde los diablos y las brujas deambulan por ella confundiéndose con el resto de la población. Allí Atenaida se reencontrará con un antiguo amor, Alejandro, un hombre consagrado a la verdad que, ante el fracaso, decide pasarse al bando de la sinrazón (se une a la sociedad Filantrópica corrupta que Dióscoro y otros personajes han creado para tener influencia en el gobierno). Sin embargo, la protagonista no va a permitir que algo así suceda y, a pesar de ser tentada ella misma, ganará la batalla al mal usando sus mismas armas: la mentira. Los seguidores de la doctrina falaz de Ursaria y los edificios en los que esta se lleva a cabo serán destruidos a consecuencia de un cataclismo, mientras que Atenaida, Alejandro y otros personajes reharán su vida en el campo, aferrados a la agricultura, la educación y la verdad.

El lector advierte desde la primera aparición de Atenaida que esta no es una persona común. Hay algo indefinible que la hace distinta al resto de los personajes. Los diablos la admiran por su filosofía inquebrantable y por su espíritu incapaz de doblegarse a sus tentaciones. Basilio, el criado de Dióscoro, la define como «la gran filósofa, astróloga, nigromántica» (Pérez Galdós, 2002: 140). La protagonista parece percatarse de cosas que el resto ni imagina como, por ejemplo, de la verdadera identidad de los demonios que se disfrazan entre la sociedad. Alejandro, por su parte, considera que su amada puede ver más allá de los límites naturales, siendo conocedora de los sucesos reales o que aún no han ocurrido. Ella siempre negará cualquier tipo de don, pero en la cuarta jornada habrá dos momentos en los que el propio narrador la represente como si de un ángel enviado del cielo se tratase.: «(Al decir esto, Atenaida se representa a los ojos de Alejandro como una belleza sublime: el cuerpo estatuario y arrogante la actitud; imperioso el gesto; circuida la hermosa cabeza con un resplandeciente nimbo de plata.)» (Pérez Galdós, 2002: 220); «(El rostro de Atenaida aparece coronado de estrellas.)» (Pérez Galdós, 2002: 221).

El personaje de Alejandro presenta un gran parecido con Máximo, de *Electra* (de esta obra se hablará en el punto 5). Ambos son hombres metódicos, dedicados al orden y a la verdad (el primero mediante negocios lícitos y el segundo a través de la ciencia), los dos son viudos y, lo más importante, por un breve lapso de tiempo uno y

otro se alejarán de las doctrinas que hasta el momento habían seguido debido a la mentira (Alejandro se une al grupo de Dióscoro y Máximo se deja llevar por una pasión descontrolada que le incita a la violencia). Es curioso que Galdós elija estos dos sujetos como personajes importantes de dos obras en las que lo fantástico va a ser un elemento crucial. Quizás su presencia sea utilizada para potenciar el impacto y la veracidad de lo inverosímil.

En cuanto a la presencia de diablos y brujas en la obra, no es la primera vez que nuestro escritor muestra su curiosidad por el tema. Ya vimos en el punto 3.2 que, nada más comenzar sus incursiones literarias, Galdós escribe un cuento donde el propio Satán y otros diablillos son parte importante del mismo. En 1905 se publica *Casandra*, novela dialogada en la que Rogelio, pareja de Casandra, tiene la costumbre de asignar a cada personaje una entidad diabólica (Decaberia, Moloc, Thamuz, Baalbérith, Astarté, etc.). Estudiosos como Correa han señalado como posible base del vasto saber demoníaco del escritor canario la obra *Le diable; sa grandeur et sa décadence* de J. M. Cayla (Correa, 1963: 292)[5]. La imagen de las brujas se corresponde con la del romanticismo y la de la literatura gótica: «divisaron bultos negros, sin duda mujeres acurrucadas; entre ellas, fugaces llamaradas de fuegos fatuos. Oyese lejano graznido de cuervos» (Pérez Galdós, 2002: 134).

Gustavo Correa, en su clasificación de los distintos tipos de diablos de la novelística galdosiana, incluye a Arimán, Nadir y Zafranio en los de «la mentira y la sinrazón» (Correa, 1963: 284) y apunta que «el diabolismo en *La razón de la sinrazón* señala un aspecto del mal social manifiesto en el imperio de la injusticia, la mentira y el absurdo» (Correa, 1963: 296). Atenaida los considera como espíritus burlones, pero, a ojos del lector, su poder es mucho mayor ya que llega a desatar procesos imposibles como la resurrección de Helena (la esposa de Alejandro), la muerte del hermano de este, la cual viene acompañada por la herencia que tanta falta le hace al nuevo miembro de la sinrazón, el control del cuerpo y de la mente… Sin embargo, todas estas manifestaciones son más el producto de la argucia y la imaginería que verdadero poder.

El episodio de Helena es el que mejor refleja lo que se acaba de comentar. Nadir se encarga de escribir los telegramas que hacen creer a todos que la difunta esposa sobrevivió al naufragio. Zafranio, por su parte, crea una reproducción de la mujer pues, como él mismo confiesa, «soy imaginero y construyo figuras de aparente vitalidad

[5] Galdós contaba con la edición de París de 1864.

carnal; las pinto, las arreglo y las visto, dándoles además el suficiente don de palabra para que hablen como las almas del otro mundo» (Pérez Galdós, 2002: 186). Antonio F. Cao ha señalado que «la mujer de Alejandro, Helena –con su helenizada «h» inicial– recuerda a su homónima de la leyenda faústica y, al igual que ésta, resulta ser un espejismo» (Cao, 1989: 20). La cuestión es que todo es producto de la mentira en Ursaria y, sin embargo, lo fantástico se constituirá como la gran verdad.

Atenaida tiene muy claro que lo inverosímil no es sinónimo de imposible, sino que es algo presente en la realidad. El siguiente fragmento, ubicado en la escena quinta del cuadro segundo de la tercera jornada, muestra su convicción con respecto a este tema frente a las dudas de Alejandro:

> ATENAIDA.–Tú, como otros muchos, me has tenido por una trota-cielos que se pasea por los espacios, saltando desde las Pléyades a la Osa Mayor, dando la vuelta por la Cruz del Cisne o la Corona Boreal… Desecha esa idea ridícula. Yo no me muevo de este mundillo miserable en que vivimos. Desde aquí oigo, no el ritmo Universal lejano, sino la algarabía de los espíritus burlones que gobiernan este terruño ele Ursaria, dejado de la mano de Dios.
> ALEJANDRO.–Ya, ya; el cricrí de los grillos, el ladrido de los perros, las cotorras, los pájaros, el graznar de los cuervos, el ruido del viento en la fronda…[6]
> ATENAIDA.–Sí, eso, eso; toda la cencerrada inarmónica que acompaña la monserga de tus embustes cuando…
> ALEJANDRO.–Pero eso que dices, amada mía, ¿es verdad o es broma, ensoñación…?
> ATENAIDA.–Ya verás la broma que te espera. Los genios burlones que te han favorecido dando realidad a tus ficciones, se han dividido en dos bandos, que pronto andarán á la greña en esta zona rastrera.
> ALEJANDRO.–Pero ¿cómo sabes tú…?
> ATENAIDA.–Conozco vagamente lo que ocurre de tejas arriba en un término cercano.
> ALEJANDRO.–Sí, está muy bien; *pero ello es un tanto fantástico, ilusorio. Volvamos á la realidad.*
> ATENAIDA.–*En la realidad estoy bien firme*. ¿Qué quieres? (la cursiva es mía; Pérez Galdós, 2002: 194).

Alejandro presenta una ley de reforma agraria, redactada por Atenaida, por la que se establece «la expropiación forzosa de los latifundios; el reparto de tierras entre los labradores pobres; la reversión al Estado de los predios que no se cultivan» (Pérez Galdós, 2002: 199). Es decir, utiliza la alta posición que la sociedad ilícita le ha proporcionado para hacer leyes justas que favorezcan al pueblo, en contra de los deseos de sus socios. Habiendo desbancado la injusticia, el castigo divino (fantástico) puede manifestarse: comienza con fuertes rachas de viento, seguidas de un oscurecimiento del día; la luz blanca se torna a verde y después a roja; se inicia una tormenta de rayos y granizo y el palacio de Dióscoro se incendia súbitamente; temblores de tierra agrietan el

[6] En la obra, la aparición de los diablos casi siempre va precedida de una ventisca inesperada como anuncio de su llegada.

suelo e, incluso, algunos testigos del suceso afirman que vieron «dos culebrones de fuego que bajaron de las nubes y se metieron dentro de la tierra» (Pérez Galdós, 2002: 205).

La cuarta jornada nos muestra las secuelas del cataclismo que expulsa la mentira de Ursaria. Atenaida y Alejandro se dirigen a Campo de la Vera, lugar en el que tienen planeado vivir practicando «la verdadera santidad, que consiste en cultivar la tierra para extraer de ella los elementos de vida, y cultivar los cerebros vírgenes, plantel de las inteligencias que en su madurez han de ser redentoras» (Pérez Galdós, 2002: 218). Arimán y Rebeca regresan al infierno, mientras que Nadir, Zafranio y Celeste se convierten a la ley de Dios. Los personajes consiguen, pues, pasar el resto de sus días en la España utópica que Galdós deseaba. La semilla de esta idealización la encontramos en el final de *El caballero encantado*, con los propósitos de Tarsis y Cintia de vivir en Boñices cultivando el campo y educando a los niños, consiguiendo así sacar de la miseria a esta aldea. Sin embargo, no se nos llegará mostrar tal vida idílica. En *La razón de la sinrazón* sí se dará ese paso definitivo. Atenaida y el santo Pajón practican la docencia con más de trescientos niños a su cargo, mientras que Alejandro labora las tierras. Se reafirma así la nueva visión de Galdós en cuanto a la regeneración de España: «Somos pueblo» (Pérez Galdós, 2002: 205), dice Atenaida en una venta en la que reposan tras salir de la ciudad castigada, porque solo las personas pertenecientes a esa clase social, en la que dominan el trabajo y el esfuerzo, tienen lugar en un buen futuro.

5. ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN EL TEATRO DE PÉREZ GALDÓS

Conocida fue siempre la afición de Benito Pérez Galdós por la dramaturgia. Él mismo confesó en sus *Memorias de un desmemoriado* que «Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en *flanear* por las calles, invertía parte de las noches en emborronar dramas y comedias» (Pérez Galdós, 2011: 12). Esta declaración sería ampliada un poco más adelante con las siguientes palabras:

> Yo enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa; terminada una obra, la guardaba cuidadosamente, recatándola de la curiosidad de mis amigos; la última que escribía era para mí la mejor, y las anteriores quedaban sepultadas en el cajón de mi mesa (Pérez Galdós, 2011: 13).

Sin embargo, tras su primer viaje a París, Galdós consideró que las obras teatrales que había escrito hasta entonces no valían nada, de forma que nos es imposible saber qué se perdió en esa "quema". Únicamente conservamos *Quien mal hace, bien no espere* (1861), *La expulsión de los moriscos*, *Un joven de provecho* (1866-1867) y *El hombre fuerte*; ninguna logró ser llevada a escena. Además, el escritor canario observó en sus inicios que la novela necesitaba un cambio urgente, un resurgir tras más de un siglo de decadencia en cuanto a objetivo literario se refiere. El mejor camino para empezar sería el de la narrativa histórica.

De esta forma, no sería hasta 1892, con el estreno de *Realidad*, cuando su enterrada afición florecería de nuevo. Galdós escribió un total de veintidós obras dramáticas, siendo dieciséis de ellas piezas de nueva creación, mientras que seis fueron adaptaciones de sus novelas o de sus novelas dialogadas; si bien es cierto que la mayoría no tuvieron el éxito que el autor había conseguido con su prosa.

Como hemos visto en los apartados anteriores, la última etapa novelística de Galdós fue especialmente prolífica en cuanto a la inclusión de lo fantástico se refiere. ¿Por qué no trasladarlo entonces al teatro? Vernon Chamberlain estudió un pequeño texto de Pérez Galdós que se había publicado en *Revista Nueva* en 1899 y que expresaba la siguiente opinión del autor sobre cómo debía ser el teatro:

> …teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida.
> Este creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar.
> …conviene hacer teatro libre, es decir, teatro leído.

No hay otro recurso[7].

Al escritor canario nunca le entusiasmaron el camino y la forma que las artes escénicas habían tomado desde la segunda mitad del siglo XIX; prueba de ello son sus numerosas críticas literarias negativas sobre los estrenos que presenció desde el comienzo de su carrera periodística. Entre 1885 y 1886 Galdós no tenía ningún reparo en mostrar su disgusto ante el panorama dramático: público que únicamente acude a pasar un buen rato sin que la mejor o peor calidad de la obra suponga un problema; argumentos que se repiten; personajes superficiales y poco realistas; crítica supeditada a los gustos de los asistentes y con una formación escasa. Desde su perspectiva solo José Echegaray y su teatro neorromántico son merecedores de alguna lisonja, aunque con ciertas matizaciones: «Las grandes facultades de Echegaray, lucirían más aplicadas a un género en el cual los fulgores de la invención dan realce más vivo a las líneas severas y propias de la verdad» (Galdós, 1923: 145).

El comentario que destaca Chamberlain supone que las preferencias del autor se dirigían hacia un cambio radical. El teatro que Galdós buscaba era, podríamos llamarlo así, un teatro psicológico y extenso imposible de representar, es decir, una novela hecha teatro. En la obra que nos ocupa en este epígrafe no se llevaron a cabo estos planes, aunque sí hallamos un gran esmero en lo que a dimensión psicológica de los personajes se refiere. Cabe preguntarnos si lo fantástico entraría dentro de esa concepción de nuevo teatro que expresó en ese texto. Gonzalo Sobejano afirma que:

> Galdós dramaturgo, como Galdós novelista, no se deja fácilmente encasillar: es partidario del realismo, pero su apetito de trascendencia le conduce, desde las tempranas alegorías de *Gloria* o *Doña Perfecta*, muy cerca de los predios del ensueño visionario. (Ya en *Realidad*, y luego en *Electra*, el desenlace ocurre en un ámbito de prodigio) (Sobejano, 2006).

Es curioso que la primera obra que decidiera llevar a escena fuera *Realidad*, drama en el que, como hemos visto en la novela dialogada, las sombras y los espectros son esenciales. Sin duda debía estar muy seguro o muy entusiasmado para iniciarse en las artes escénicas con una apuesta tan arriesgada. En 1901 se estrenaría el drama *Electra*. Obviamente, el número de obras de carácter realista y social sobrepasa con

[7] Chamberlain, Vernon A., "A galdosian statement in 1899 concerning dramatic theory", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*: junio 1970, vol. 24 (2), p. 101.

creces el de aquellas que se permiten ir más allá de los límites de lo conocido[8]. Incluso en los dos dramas señalados puede observarse que la realidad y la denuncia que persigue el progreso son los ejes centrales. Sin embargo, este aspecto no quita el hecho de que Pérez Galdós se arriesgara a llevar a las tablas escenas que rompieran los esquemas de lo cotidiano y alusiones y referencias que fomentaran la entrada de la vacilación, de la tensión, de lo fantástico en fin.

5.1 *Electra. Drama en cinco actos*.

Estrenada el 30 de enero de 1901 en el Teatro Español de Madrid, *Electra* se divide en cinco actos. Sin embargo, y en contraposición al dramaturgo inglés, el cénit de la acción llegará en el cuarto acto y no en el tercero. El argumento es el siguiente: Electra, una joven dulce, inocente e infantil, es acogida por sus tíos (los señores de García Yuste), los cuales pretenden comprobar si el natural de la niña se inclina al buen camino o, por el contrario, a la perdición (adoptando una actitud naturalista, temen que Electra lleve en los genes la herencia pecaminosa de la madre ya fallecida). Pantoja es el padre de Electra (hecho que solo conoce Evarista, la tía de Electra), un hombre muy espiritual que quiere a toda costa que su hija ingrese en un convento para asegurar su pureza. En contra de sus planes, Electra y Máximo, vecino viudo de los tíos que tiene como principios el progreso y el saber científico, se enamorarán y se prometerán. Para evitar tal suceso, Pantoja orquestará la mentira de que los amantes son hermanos, provocando en Electra una crisis nerviosa y su internamiento en la vida espiritual. Sin embargo, el espectro de la madre se aparecerá ante la joven para desmentir sus temores y conseguir así que Máximo y Electra se reúnan finalmente.

A simple vista lo fantástico se reduciría únicamente al breve acto de presencia de un espectro en escena. Sin embargo, el caso resulta ser mucho más complejo al analizarlo en profundidad. Nos centraremos en cuatro aspectos que propician la atmósfera de extrañeza que culminará con la irrupción final de lo fantástico: ciertas alusiones y ambientaciones que nos retrotraen al romanticismo y a la novela gótica; el temor a la anulación de la voluntad propio de Hoffman; las visiones que Electra confiesa tener en su niñez del fantasma de su madre; la pregunta inevitable: ¿sufre

[8] En el presente trabajo el drama *Realidad* no será estudiado puesto que en el apartado 4.3 se ha tratado la novela dialogada homónima que no dista mucho, en cuanto a contenido fantástico de la obra teatral.

Electra un trastorno mental o realmente su madre se manifiesta ante ella después de su muerte?

Con respecto al primer punto, hay que decir que la acción transcurre en una época contemporánea a la del autor. Sin embargo, lo primero que llama la atención es la siguiente declaración de Electra con respecto a sus gustos en cuestión de dibujo: «Mi especialidad ¿no saben ustedes cuál es? Pues los troncos viejos, las paredes en ruinas. Pinto bien lo que desconozco: la tristeza, lo pasado, lo muerto. La alegría presente, la juventud, no me salen» (p. 30). A pesar del carácter risueño de la protagonista encontramos que su faceta artística deriva hacia una expresión sombría, hacia un paisajismo y una naturaleza que evocan la pesadumbre de su interior, al igual que los románticos la manifestaban en sus cuadros y en sus escritos medio siglo antes.

Más adelante, cuando Máximo busca una solución para hacer ver a su amada que realmente no es su hermano y que pueden estar juntos, afirmará: «Renacen en mí los tiempos románticos y las ferocidades del feudalismo» (p. 203). Es decir, no solo la joven fantasiosa esconde cierto romanticismo en su alma, sino que el hombre de ciencia también alberga algo en su interior. La única diferencia es que Electra lo expresará a través del arte y Máximo pretende hacerlo a través de la acción.

Por último, el hecho de que el acto concluyente se desarrolle en un convento nos retrotrae a los escenarios últimos de los mejores dramas románticos, como *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Además, será precisamente en este lugar donde se producirá la aparición fantasmal de la madre de Electra, lo que completará el cuadro gótico. A pesar de este ambiente romántico, Galdós eliminará el final trágico característico de él.

El segundo punto a tratar, la anulación de la voluntad, podría estar influenciado por los relatos fantásticos de E.T.A. Hoffman. El mayor temor de Electra es verse manejada por otros, sentir que no tiene ningún tipo de control sobre sus actos y su vida. De ahí que, tras su primera conversación con Pantoja, en la que este le ofrece ser el que conduzca su existencia por el buen camino, la joven le confiese a Máximo que «Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa… angelical… No lo entiendo» (p. 54). A pesar de que no nos encontramos ante un control motivado por el hipnotismo o por la figura de un autómata (como ocurre en la narrativa breve del autor prusiano) es cierto que el tema de la obsesión de los personajes es el mismo.

Además, resulta curioso que en el segundo acto la protagonista aparezca con una muñeca a la que ha dado el nombre de Lulú. La tiene desde que era pequeña y solo cuando la llevaba consigo podía ver el fantasma de su madre. Lo que Pantoja quiere es

convertir a Electra en su propia muñeca, y no va desencaminado, puesto que incluso Máximo no podrá evitar verla en algún momento como tal: «Allí está la imaginación, allí el ideal, allí *la divina muñeca*, entre pucheros…» (p. 122, la cursiva es mía).

Esta conversión llegará a su cumbre en el último acto, ya en el convento, cuando Galdós nos muestre, a través de la siguiente acotación, el estado de la joven: «Dorotea le ve alejarse, coge de la mano a Electra, y vivamente vuelve con ella al centro de la escena. Electra, como sin voluntad, se deja llevar» (p. 211). Electra se ha convertido así en una muñeca manejada por otros, en su mayor miedo, casi podríamos decir en una autómata, hecho que acercaría más la obra a la de Hoffman.

El personaje de Pantoja va a ser el que ejerza el control sobre las voluntades ajenas. No solo someterá a Electra, sino que también tendrá gran influencia sobre Evarista. Stanley Finkenthal señaló acertadamente que Pantoja «ejerce un efecto sobrehumano, casi hipnótico, sobre los otros personajes» (Finkenthal, 1980: 138); de esta manera su figura se acercaría bastante a la del siniestro Coppelius de *El hombre de arena* y al manejo que este hará de Nataniel (el protagonista) hasta guiarlo a su suicidio.

En cuanto a las visiones de Electra, la historia nos deja claro que la aparición final no ha sido la única en la vida de la joven. Durante su infancia tales episodios ocurrían con frecuencia. Este acontecimiento se nos da a conocer en el segundo acto, cuando la protagonista, hablando con su tía Evarista, dice: «¿No cree usted que las personas que están en el otro mundo pueden venir al nuestro? (*Gesto de incredulidad de Evarista*) ¿Usted no lo cree? Yo sí. Lo creo porque lo he visto. Yo he visto a mi madre» (p. 72). El lector, al igual que la señora de García Yuste, queda extrañado por tal declaración en una obra que hasta el momento había considerado de corte realista. Es en este instante cuando lo fantástico empieza a introducirse en lo cotidiano.

Tras esta revelación Electra dará más detalles sobre ella:

> Primero la veía borrosa, desvanecida, confundiéndose con los objetos lejanos, con los próximos. Avanzaba como una claridad…, temblando…, así… Luego no temblaba, tía…; era una forma quieta, quieta, una imagen triste; era mi madre; no podía yo dudarlo. Al principio la veía vestida de gran señora, elegantísima. Llegó un día en que la vi con el traje monjil. Su rostro entre las tocas blancas; su cuerpo, cubierto de las estameñas obscuras, tenía[n] una majestad, una belleza que no puede imaginar quien no la vio… (p. 73).

La descripción diáfana y segura que la protagonista hace sobre la aparición aumenta el misterio iniciado unas líneas atrás. A pesar de que al principio el aspecto del fantasma nos remita de nuevo a la literatura gótica, se diferencia de ella en que se trata de una imagen plácida, no terrorífica. Es más, llama la atención que sea una imagen mutable,

que el supuesto espectro cambie de vestimenta en sucesivas apariciones, como si de esta forma quisiera mostrar a su hija las distintas fases por las que pasó en su vida. Nuevamente esto distancia la manifestación sobrenatural de la que se daba desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX.

La relación de los hechos extraordinarios continúa con la extrañeza de la propia Electra, que no duda en expresar su desconocimiento en cuanto a por qué las visiones ocurren cuando se dan determinadas condiciones: «qué misterio, tía; siempre que andaba yo por la huerta, al caer de la tarde, solita, con mi muñeca en brazos, tan melancólica yo como ella, mirando mucho al cielo, era segura, infalible, la visión de mi madre…» (p. 74). El relato de la niña finalizará con: «Por eso quiero yo volverme ahora chiquilla, y me empeño en retroceder a la edad de la inocencia, con la esperanza de que siendo lo que entonces era, vuelva mi madre a mí, y hablemos, y me responda a lo que deseo preguntarle…, y me dé consejo…» (p. 75). Es entonces cuando empezamos a comprender la presencia de la muñeca en escena, aunque eso no disminuye el sentido de control de la voluntad que se ha explicado en el punto anterior. Al fin y al cabo, la muñeca es una herramienta que Electra usaba y usa, quizás en contra de sus deseos, para lograr ver a su madre; de la misma forma Electra es utilizada por Pantoja para lograr la absolución de sus propios pecados mediante el mantenimiento de la pureza de su hija.

No solo Evarista será la depositaria de tales afirmaciones. Máximo también escuchará de labios de su amada el deseo de volver a reencontrarse con su madre de la misma forma en que lo hacía en su infancia:

> Ya te conté que en ciertas ocasiones de mi vida se apodera de mí un deseo intenso de ver la imagen de mi pobre madre como la veía en mi niñez… Pues en cuanto arrecia la tiranía de Pantoja, ese anhelo me llena toda el alma, y con él siento la turbación nerviosa y mental que me anuncia… (p. 105).

El lector/espectador, que había olvidado durante un tiempo los posibles desvaríos de Electra, es devuelto a la vacilación mediante estas palabras. Sin embargo, el hombre de ciencia cortará de raíz esta nueva incursión a lo fantástico. Otro aspecto destacable de este fragmento es la similitud entre la experiencia de Electra y la descripción de las visiones que Luisito sufre en la novela *Miau*. Al igual que el niño, Electra padece ciertos síntomas físicos y psicológicos que le hacen comprender que algo extraño va a ocurrirle.

Lo que nos conduce al quinto y último punto: ¿Nos encontramos ante un caso de locura/enfermedad o ante una aparición fantasmal? Todas estas visiones, ¿vienen del

mundo de los muertos o son creadas por la propia Electra con el fin de satisfacer sus ansias de amor materno y de respuestas que solo su madre podría aclararle? El hecho de que relacione ella misma la venida del espectro con una "turbación nerviosa y mental" nos hace ponernos en guardia. Además, es algo que le ocurre desde la niñez, lo que bien podría ser un trastorno psicológico que se manifestaría desde edades tempranas.

Otro elemento que nos hace dudar de la veracidad de las apariciones es la reacción que la joven muestra cuando Pantoja la engaña diciéndole que Máximo es su hermano. Electra tratará de negarlo y saldrá corriendo para huir de una verdad que no puede aceptar, pero a su vuelta (momento en que todos los personajes están reunidos) sus palabras no dejarán indiferente a nadie: «Busco a mi madre. ¿Sabéis dónde está mi madre?... La vi en el corro de los niños…, fue después hacia la mimosa que hay a la entrada de la gruta… Yo tras ella sin alcanzarla… Me miraba y huía…» (p. 188).

El culmen de lo que parece un principio de delirio llegará al final del cuarto acto: «¿Oís?... Voy, madre mía. (*Corre hacia las Hermanas*.) Vamos. (*A Máximo que quiere seguirla*.) Yo sola… Me llama a mí sola. A ti no… A mí sola. ¿No oís la voz que dice ¡Eleeeectra!... Voy a ti, madre querida» (p. 190). Repeticiones, frases entrecortadas, voces que ni los personajes ni el espectador escuchan... Es Máximo el que expresa lo que todos piensan a través de su ira: «¡Iniquidad! Para poder robármela le han quitado la razón» (p. 190).

La escena final será la que aporte la solución a tan compleja cuestión. Tanto Electra como el espectador pueden ver a un nuevo personaje en escena denominado "la sombra de Eleuteria", aunque ningún otro personaje del drama va a ser testigo de hecho tan extraordinario. La madre responde a la incógnita que angustia a su hija para, después, desvanecerse; de forma que Electra podrá cumplir su deseo de casarse con Máximo. Por tanto, Electra, «niña neurótica que algo tiene de caso patológico» (Berenguer, 1988: 235), se mueve en los límites de lo real. Su comportamiento mostraría síntomas de algún trastorno psicológico o de histerismo (recurrente en la narrativa de Pérez Galdós) a la vez que un elemento que consideramos propio del género fantástico hace acto de presencia e incide, directamente, en el desenlace de la trama.

Para dejar fuera de toda duda la veracidad del espectro recurriremos a un dato que Pedro Ortiz Armengol habla sobre las posibilidades que el escritor barajaba antes de componer la obra: «Berkowitz dijo que Galdós hablaba poco pero sí preguntó –a quienes proponía aceptarlo– si sería posible que en él se produjesen no una «aparición»

sino dos» (Armengol, 2000: 383). El destacado autor de novelas realistas tenía muy claro desde el principio lo que quería: el elemento sobrenatural era imprescindible. Para una confirmación completa, Armengol expone, más adelante, las palabras que el propio Pío Baroja escribió en 1945 sobre el estreno de la obra y que ratifican su pertenencia a lo fantástico: «En uno de los momentos en que aparece un fantasma, Azorín me agarró del brazo, y vi que estaba conmovido» (Armengol, 2000: 384).

Finkenthal habla de la necesidad de que el espectro aparezca para un conveniente final del drama. «Como madre de la muchacha, es la única fuente fidedigna de la información que libera a Electra» (Finkenthal, 1980: 147). Siendo esto así y considerando que dentro de nuestra realidad no cabe la presencia de un fantasma, ¿acaso Galdós nos está insinuando que es necesario trascender la realidad que tanto había trabajado a lo largo de su carrera literaria para llegar a la verdad?

Por tanto, lo imposible ha pasado a formar parte de la realidad, una realidad que ahora el lector/espectador se cuestiona. El mundo de los muertos se ha presentado en el mundo de los vivos y no es posible encontrar una explicación racional para tales sucesos. Nos hallamos ante un elemento fantástico que responde a los códigos tradicionales de este tipo de literatura: a pesar de la ausencia de terror, que no es inherente a ella, el "monstruo" (en este caso el espectro) acerca la obra a lo fantástico decimonónico más que a la nueva tendencia fantástica del siglo XX caracterizada por la desaparición de ese monstruo o por su falta de explicitud.

Por otro lado, no podemos evitar preguntarnos qué opinó la prensa de la época. ¿Considerarían *Electra* como una pieza en que se introduce lo fantástico? ¿Fue bien acogida?

Algunos calificaron la obra de anticlerical, en gran parte por la insinuación de Máximo de quemar el convento donde está Electra si no se la devuelven. Sin embargo, no debemos confundir esta actitud con la de irreligiosidad o ateísmo pues, sin ir más lejos, el apodo dado a este mismo personaje es el *mágico prodigioso*, que nos hace pensar en la obra homónima de Calderón de la Barca donde se usa ese mismo apelativo para referirse a Dios. Otro motivo que suscitó tales sospechas fue el parecido que había entre la historia representada y el caso de Adelaida de Ubao e Icaza (proceso judicial que comenzó la familia de la ya nombrada, para conseguir que la joven volviera del convento de las Esclavas del Corazón de Jesús, en el que había ingresado por «estar

sugestionada la interesada por el padre «anzuelo», como donosamente calificó al jesuita, y tratarse de un verdadero secuestro moral»[9]).

El 31 de enero de 1901 *La Correspondencia de España* publicaba un artículo (escrito por Caramanchel) en el apartado "Los Estrenos", en el que la obra de Galdós era reseñada y en el que podemos encontrar el siguiente comentario:

> Y en el acto quinto, tan generoso y tan levantado, la aparición de la sombra y todo el ambiente de ensueño y de algo sobrenatural, lo ha presentado Galdós haciendo gala como raras veces, de su prodigiosa fantasía y demostrando que hay en él, además de un gran novelista y de un gran dramaturgo experimentado, un poeta de primera fuerza.
> La palabra de la sombra convence (Berenguer, 1988: 209).

En contra de esta opinión positiva sobre el elemento fantástico de *Electra* descubrimos otra, publicada en esa misma fecha en *El Nacional*, que dice lo siguiente: «La aparición de la madre de Electra para dar la clave del misterio, supera casi a cuantos recursos extranaturales ha puesto en juego don José Echegaray, tan fecundo en este género de invenciones» (Berenguer, 1988: 229). Unos párrafos más abajo A. J. Pereira añadirá : «¿Dentro de los medios naturales, de lo humano, no había medio de aclarar si era o no cierto lo que *Pantoja* aducía para impedir el matrimonio de los dos jóvenes?» (Berenguer, 1988: 230).

El llamado Grupo de los Tres (Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y Azorín) tampoco dudó en manifestar su opinión en periódicos de renombre. Mientras que los dos primeros alaban los simbolismos de la obra y la pasión de los personajes, Azorín no se muestra tan benévolo, llegando a asegurar que «suprimidas cuatro o seis frases en todo el drama, no hubiéranse logrado las fervorosas aclamaciones del teatro y las insustanciales lisonjas de la prensa» (Martínez Ruiz, 1901: 43). Ninguno de los tres hace mención de los elementos fantásticos, a pesar de que, como se ha señalado anteriormente, Azorín llegó a conmoverse con uno de ellos.

Alicia Cerezo Paredes nos proporciona las palabras que Salvador Canals plasmó en la revista *Nuestro tiempo* sobre el estreno de *Electra*:

> Cuando hay señoras distinguidas que acuden a una gitana y les entregan su ropa, su dinero y sus alhajas para que les descubra el porvenir y señale rumbo a sus acciones, ¿no es gravísimo riesgo alumbrar con resplandores de popular apoteosis un espectro, un fantasma, que acude a un punto de resolver un tremendo conflicto de conciencia? (Cerezo, 2013: 10).

Frente al veredicto negativo encontramos que la obra despertó la admiración del Centro Barcelonés de Estudios Psicológicos (institución espiritista muy activo en la

[9] Texto extraído del periódico *El Día*, Madrid: 20/10/1900, p. 3, escrito por Licenciado Fe.

ciudad catalana) como demuestra la misiva que esta institución le envió al escritor felicitándole por la obra. Lo que Cerezo Paredes intenta demostrar con su trabajo es el acercamiento en el teatro que Galdós hizo a través de *Electra* a la corriente espiritualista que comenzaba a ganar fuerza en la última década del XIX y principios del siglo XX (y que incluía la presencia de lo paranormal, llamando así la atención de los espiritistas):

> Galdós, much like the Spiritualists, presents in *Electra* a radically alternative solution to the modern conflict between matter and spirit. He bases his solution on a symbolic fusión of opposties. Although Máximo is a famous scientist, he is also referred to in the play as Faust and, like the legendary German tragic hero, he is obsessed with knowledge about the world but is also forced to confront the metaphysical aspects of life. The love between Máximo, who represents materiality, and Electra, who represents spirituality (Máximo calls her "mi alma" several times) is precisely the kind of fusión that Spiriyualists were proposing at the time (Cerezo Paredes, 2013: 11).

Sea como fuere, el propio Galdós no daba crédito al éxito de la obra y a la gran polémica creada en torno a ella. La correspondencia que el autor mantuvo en 1901 nos da una idea de lo poco esperado que fue el resultado del drama. Cartas como la enviada a Ricardo Palma, a José María Pereda o a Enrique García Velloso coinciden en recalcar la misma idea: el asombro ante la inusitada popularidad que *Electra* tuvo entre el público y entre gran parte de la crítica, sin que sus fracasos anteriores hubieran afectado al nuevo estreno.

En conclusión, Galdós decidió que la última etapa de su carrera literaria debía incluir también el teatro para dar cabida a nuevas historias o a historias que ya habían visto la luz en forma de novela. En 1892 se estrenaría *Realidad* (obra en la que, al igual que en la novela dialogada, varias sombras harían acto de presencia) y en 1901 le llegaría el turno a *Electra*. Esta última da muestras de inclinarse hacia una dimensión extraña desde el principio, sensación que irá incrementándose a lo largo de la trama mediante los aspectos mencionados en el cuerpo del epígrafe (elementos góticos, control de la voluntad y visiones de ultratumba). Lo que parecía un estado mental perturbado de la protagonista pronto da paso a la inclusión de un elemento sobrenatural propio del mundo fantástico: la aparición de un espectro. En ambos dramas los esquemas de la realidad se rompen dando lugar a lo extraño y a la perplejidad tanto de los personajes como del lector/espectador. Por último, la repercusión de lo fantástico, con respecto a *Electra*, en la prensa de la época fue escasa pues, si bien es cierto que algunos artículos hacen mención de ello, la mayoría se centraron en el carácter progresista y crítico que la obra desprendía.

6. CONCLUSIÓN

A través de las páginas que han precedido a esta conclusión hemos visto que no es escasa la producción fantástica galdosiana. Quince cuentos, cinco novelas y una obra de teatro han sido el objeto de estudio en este trabajo. Todos ellos podían adscribirse a lo fantástico, maravilloso o extraño o contenían elementos decisivos de la misma índole; y no son los únicos, como ya se indicó en la introducción.

Los cuentos resultan ser un testimonio interesante de la actividad fantástica de Pérez Galdós. Recordemos que el primero de ellos data de 1861, cuando el escritor tenía tan solo dieciocho años, y que su creación sería más o menos continuada hasta el último de ellos en 1897. En estos relatos encontramos que los sucesos fantásticos son muy variados (solo *Necrología de un prototipo* y *Una industria que vive de la muerte* presentan características similares) y que muchos de ellos cuentan con la influencia de Hoffmann y con un rechazo a lo sobrenatural romántico. Hay cierta reincidencia en el uso de muñecos como productores o conductores de lo fantástico; los meses del año que son personificados se humanizan a través del amor; las alas y el concepto de vuelo como libertad también son aspectos importantes, tal y como señaló Alan Smith; el terror apenas está presente, siendo claves en ellos el humor y la ironía.

Únicamente encontramos un cuento con las características de lo extraño, *La novela en el tranvía*, al igual que la novela *Misericordia*, de la misma forma que solo *¿Dónde está mi cabeza?* se adscribe a lo grotesco. Uno de los más curiosos es *Crónicas futuras de Gran Canaria*, puesto que nuestro autor se atreve a indagar, desde el optimismo, en el futuro de su ciudad.

En las novelas, ya sean dialogadas o plenamente narrativas, encontramos una pequeña inclinación hacia lo fantástico (*La sombra*, *Miau* y *Realidad*) más que a lo maravilloso (*El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*). Las tres primeras tienen en común la aparición de un ser sobrenatural, que será decisivo para el desarrollo del personaje afectado por ella, como fenómeno inverosímil. El personaje de un cuadro, un anciano que dice ser Dios, dos proyecciones de conciencia y un espectro enfrentarán a los protagonistas con una realidad en la que no caben tales apariciones.

Por su parte, lo maravilloso tiene como fin criticar y hacer reflexionar al lector sobre la sociedad corrupta en la que vive, ejemplificándolo mediante la creación de una realidad similar, pero en la que ocurren hechos extraordinarios. España necesita una regeneración que debe alcanzarse mediante el trabajo y la educación. El mundo

distópico, que coincide con el de principios del siglo XX, presentado en estas dos novelas se volverá utópico con el esfuerzo del pueblo.

En cuanto a las obras dramáticas, es cierto que en solo una de ellas lo posible entra en conflicto con lo imposible, pero resulta muy llamativo, por otro lado, que fuera la más exitosa del autor canario. Dado el despertar tardío de la dramaturgia en Galdós, podríamos pensar que, si su muerte se hubiera producido algún tiempo después de 1920, tal vez tendríamos más obras fantásticas firmadas con su nombre.

Desde sus inicios Galdós siente debilidad por la fantasía y lo inverosímil y lo demuestra mediante la creación de un universo propio o mediante la posibilidad de que la realidad se vea sorprendida por situaciones que no entran dentro de sus límites. A pesar de la atracción magnética que el realismo y el cientificismo ejercían sobre los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, Benito Pérez Galdós siempre dejó un espacio, no tan pequeño como la mayor parte de la crítica cree, para lo fantástico, incluyéndolo en todas las etapas de su obra y en todos los géneros que trató. Únicamente durante un breve periodo de tiempo dentro de su obra naturalista su producción fantástica se vio frenada. Sin embargo, por mucho que el positivismo y sus contemporáneos opinaran, el autor canario no pudo evitar volver a sus orígenes, como él mismo confirma, y las tres últimas décadas de su vida son una prueba de la utilidad y del gusto por lo fantástico del gran escritor decimonónico.

7. BIBLIOGRAFÍA:

–Fuentes primarias:

CHONON BERKOWITZ, H., «The Youthful Writings of Pérez Galdós», *Hispanic Review*, 1, 2, 1933: pp. 91-121.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Benito Pérez Galdós. Cuentos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2013.

–*El caballero encantado (cuento real… inverosímil)*, Madrid, Cátedra, 1977.

–*Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 1997.

–*Cuentos fascinantes. Viaje de la imaginación a la realidad*, pról. de Marta González Megía, Madrid, Clan, 2006.

–*Electra. Drama en cinco actos*, Madrid, Editorial Hernando, 1981.

–*La incógnita*, Madrid, Editorial Pueyo, 1970.

–*La loca de la casa; La razón de la sinrazón*, Madrid, Rueda, 2002.

–*Miau*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

–*Realidad*, Madrid, Taurus, 1977.

–*La sombra*, Madrid, Editorial Eneida, 2011.

–Fuentes secundarias:

AGUIRRE, Ángel Manuel, «La simbología de los sueños y de las pesadillas en dos novelas de Pérez Galdós: *Miau* y *La desheredada*», *Atti del XVII Convegno [Associacione Ispanisti Italiani]*, 1, 1998: pp. 123-134.

ALAS, Leopoldo, *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, 1949.

BAROJA, Pío, «Galdós vidente», *El País*, 31/1/1901: p. 1.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2007.

BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.

BERENGUER, Ángel, *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de cultura, 1988.

BORRALLO-SOLÍS, Adela, «¿Exceso o realidad? Problematicidad narrativa en *La incógnita* y las dos versiones de *Realidad* de Benito Pérez Galdós», *Romance Quarterly*, 56, 4, 2009: pp. 253-265.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 1985.

CAO, Antonio F., «"*La razón de la sinrazón*: visión última de Galdós"», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2, 3, Cabildo de Gran Canaria, 1989: pp. 19-24.

CEREZO PAREDES, Alicia, «"Cada espíritu es un libro": Spiritualism in Turn-of-the-Century Spain», *Decimonónica*, 10, 1, 2013, fecha de consulta 15/1/2019.

CHAMBERLIN, Vernon A., «A galdosian statement in 1899 concerning dramatic theory», *Symposium*, 24, 2, 1970: pp. 101-110.

CHONON BERKOWITZ, H., *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Museo Canario, 1951.

CORREA, Gustavo, «El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós», *Bulletin Hispanique*, 65, 3-4, 1963: pp. 284-296.

ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

FINKENTHAL, Stanley, *El teatro de Galdós*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., Romero Tobar, L., *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II) Vol. 9*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

GULLÓN, Germán, «"La sombra", novela de suspense y novela fantástica», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de gran Canarias, 1977: pp. 351-356.

HERNÁNDEZ, Librada, «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2008, fecha de consulta 16/01/2019.

HOAR, Jr., Leo J., «Galdós counter-attack on his critics: the "lost" short story, *El pórtico de la gloria*», *Symposium*, 30, 4, 1976: pp. 277-307.

–«"Rompecabezas" Galdós' "lost" *cuento*; a pre-98 christmas *esperpento*», *Neophilologus*, 59, 4, 1975: pp. 522-547.

HOFFMANN, E.T.A., *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2007.

–*El Cascanueces y el rey de los ratones*, Madrid, Anaya, 1987.

LICENCIADO Fe, *El Día*, Madrid, 20/10/1900, sección de Tribunales, pp. 2-3, fecha de consulta 05/01/2019.

LISSORGUES, Iván, «*Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El abuelo)*, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, fecha de consulta 01/08/2019.

LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, «Brillo de candilejas: Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Clarín y el teatro», *Estudios Humanísticos. Filología*, 34, 2012: pp. 169-186.

LÓPEZ, Sylvia, «The Gothic Tradition in Galdós's *La sombra*», *Hispania*, LXXXI, 3, 1998: pp. 509-518.

MAEZTU, Ramiro, «El público. Desde dentro», *EL País*, 31/01/1901: p. 1.

MARCO, Joaquín, «Cuatro notas sobre elementos fantásticos en la literatura popular narrativa del siglo XIX», en Jaume Pon, *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: pp. 9-18.

MARTÍNEZ RUÍZ, José, «Ciencia y fe», *Madrid cómico*, 09/02/1901: p. 43.

MERCER, Leigh, «Shadowing the Gothic: Rosalía de Castro's *La hija del mar* and Benito Pérez Galdós's *La sombra*», *Decimonónica*, 9, 1, 2012, fecha de consulta 15/07/2019: pp. 34-47.

MERINO, José María, «Lo fantástico y la literatura española», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III, 2008: pp. 55-64.

MONLEÓN, José B., «*La sombra* y la incertidumbre fantástica», *Anales galdosianos*, Año XXIV, 1989: pp. 31-41.

MONTERO PEDRERA, Ana María, «El oficio de docente en las novelas de Pérez Galdós», *Tejuelo*, 25, 2017: pp. 35-58.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, «Galdós y el componente fantástico: análisis comparado», *Cuarto Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo de gran Canaria, 1997: pp. 489-503.

MONTESINOS, José F., *Galdós I*, Madrid, Castalia, 1968.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta, «El relato fantástico y el fin de siglo», en Jaume Pon, *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: pp. 31-40.

OLEZA, Juan, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Editorial Bello, 1976.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2000.

PALOMO OLMOS, Bienvenido, *Benito Pérez Galdós: teoría y práctica de una poética de los géneros literarios*, Madrid, Editorial Técnica Prial, 1986.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Casandra*, Madrid, Aguilar, 1961.

–*Correspondencia*, Madrid, Cátedra, 2015.

–*Misericordia*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1994.

–*Memorias de un desmemoriado*, Valencia, El Nadir Ediciones, 2011.
–*Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923.
–*Prosa crítica*, Madrid: Espasa Calpe, 2004.
RABASCO MACÍAS, Esther, «La sombra en el espejo (en torno a la técnica narrativa de lo fantástico en *La sombra*, de Benito Pérez Galdós)» en Jaume Pon, *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: pp. 355-366.
RICO, Francisco, Zavala, Iris M., *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo Vol. 5*, Barcelona, Crítica, 2003.
RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de la lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.
ROAS, David, *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
–*Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
–«Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III, 2008: pp. 94-120.
–*La sombra del cuervo: Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir, 2011.
–*Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.
RUANO DE LA HAZA, José M., «The role of Luisito in *Miau*», *Anales galdosianos*, 19, 1984: pp. 27-43.
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Literatura Española Libros Pórtico, 1982.
SAN JUAN OTERO, Araceli, *Antología del cuento grotesco*, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
SCHRAIBMAN, Joseph, *Dreams in the novels of Galdós*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1960.
SMITH, Alan E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.
SOBEJANO, Gonzalo, «Razón y sucesos de la dramática galdosiana», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, fecha de consulta 20/01/2019.
TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980.

TRANCÓN LAGUNAS, María Monserrat, «El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)», en Jaume Pon, *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997: pp. 19-30.

VELAS VARGAS, Magalí, «Los ocho sueños de Cadalsito en *Miau* de Benito Pérez Galdós», *La palabra y el Hombre*, 129, 2004: pp. 69-84.

WALTON, L. B., *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century*, Nueva York, Gordian Press, 1970.