

EL NARRADOR Y LAS DUPLICIDADES EN *LA SOMBRA*, NOVELA FANTÁSTICA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

THE NARRATOR AND THE DUPLICITIES IN *LA SOMBRA*, FANTASTIC NOVEL BY BENITO PÉREZ GALDÓS

Claudia Cabrera Espinosa

Universidad Nacional Autónoma de México

ABSTRACT

La sombra is the first novel by the Canarian writer Benito Pérez Galdós (1843-1920). Although it did not obtain the same recognition as his realistic works, it has turned out to be an exemplary exponent of nineteenth-century Spanish fantastic literature. In this work, the function of its narrator will be mentioned as a "link" or "censorship", as it is one of the typical elements of the fantastic of the time. Likewise, the characteristics that make it belong to this genre will be highlighted, based on the definitions of Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea and Ana María Morales, among other theorists. Finally, the different types of duplicity presented in the work —objective and subjective; physical and psychological— will be studied, and the motives that make *La sombra* a representative of the transition from the fantastic terrifying to the fantastic interior will be explained.

Keywords: *La sombra*, Galdós, fantastic tale, narrator, double.

RESUMEN

La sombra es la primera novela del escritor canario Benito Pérez Galdós (1843-1920). Aunque no obtuvo el mismo reconocimiento que sus obras de corte realista, ha resultado ser un exponente ejemplar de la literatura fantástica española decimonónica. En este trabajo se mencionará la función de su narrador como «enlace» o «censura», pues es uno de los elementos típicos de lo fantástico de la época. Asimismo, se destacarán las características que la hacen pertenecer a este género, con base en las definiciones de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea y Ana María Morales, entre otros teóricos. Finalmente, se abordarán los distintos tipos de duplicidad que se presentan en la obra —objetiva y subjetiva; física y psicológica—, y se expondrán los motivos que hacen de *La sombra* una representante de la transición de lo fantástico terrorífico a lo fantástico interior.

Palabras clave: *La sombra*, Galdós, fantástico, narrador, doble.

Fecha de recepción 30 de septiembre de 2019.

Fecha de aceptación: 30 de noviembre de 2019.

Cómo citar: Cabrera Espinosa, Claudia (2019): «El narrador y las duplicidades en *La sombra*, novela fantástica de Benito Pérez Galdós», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3: 407-423.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.017>

Esta novela breve de Benito Pérez Galdós fue escrita en 1866 o 1867, pero no se publicó hasta 1971, por entregas, en la *Revista de España*. En ella, un narrador en primera persona relata la historia referida por el doctor Anselmo, un hombre solitario y excéntrico que perdió a Elena, su mujer, a causa de la aparición de Paris —el personaje clásico— en su casa, un atractivo joven aparentemente surgido de una pintura.

Anselmo cuenta que, al poco tiempo de casarse, comenzó a escuchar voces en la habitación de su esposa cuando ella se encontraba a solas. Una noche, mientras vagaba por los salones de su residencia, se dio cuenta de que la imagen de Paris había desaparecido de un lienzo que lo representaba a él y a la mítica Helena reposando en una gruta de Cranaé. Al entrar en los aposentos de su mujer, vio la ventana abierta y una sombra que saltaba a través de ella. Luego, al bajar a los jardines, distinguió la figura de una persona idéntica a la del cuadro que colgaba en su salón. Después de este primer fenómeno sobrenatural, la figura de Paris vuelve a aparecer en el cuadro, pero Anselmo se enfrenta con su encarnación en otras ocasiones. En uno de esos encuentros, lo persigue hasta que su contrincante se refugia en un pozo, y el doctor intenta asesinarlo arrojándole unas rocas. Más adelante, se bate en duelo con él y logra herirlo; sin embargo, el hombre, quien afirma ser el «demonio de la felicidad conyugal» (Pérez Galdós, 2011: 64), es inmortal.

Conforme avanza la novela, Anselmo va dando muestras de un comportamiento disparatado que asusta a su esposa y a quienes lo rodean. Y la trama da un giro cuando aparece en su casa un apuesto joven de mala fama llamado Alejandro, quien resulta ser amigo de la familia de Elena de tiempo atrás. La aparición de este hombre, idéntico al Paris de la pintura, provoca en el protagonista una total confusión y una serie de ataques de ira, lo que lo lleva a causar tal daño psicológico a su mujer, que ésta muere. En el presente de la narración, Anselmo vive solo con su delirio y sus experimentos, sin saber a ciencia cierta qué ocurrió en realidad, si las apariciones de Paris fueron reales o si todo fue producto de su imaginación.

Después de la publicación de *La sombra*, la crítica le prestó escasa atención, en comparación con las obras de corte realista del escritor canario, como *Doña Perfecta*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana* o los *Episodios nacionales*; entre otros motivos porque el propio Galdós llegó a afirmar que «no vale nada» (Amorós, 1971: 535). Germán Gullón (1977: 351) también destaca su posición de «primeriza» —junto con *La fontana de oro*—, y no sólo por su cronología, sino porque «una cierta tiesura en la técnica de composición, revela que la mano

del autor es todavía poco experimentada». Además de tratarse de la primera novela de Benito Pérez Galdós, *La sombra* tiene la peculiaridad de haber sido publicada por entregas, lo que determinó el cierre de los trece apartados que la componen, pues era necesario que éstos concluyeran motivando el interés del lector por procurarse la siguiente entrega. Asimismo, en algunas ocasiones se repite cierta información con el fin de recordar los detalles de la trama. A pesar de estas cuestiones estilísticas, en el siglo XX diversos investigadores —José Monleón, Paciencia Ontañón, Germán Gullón y Andrés Amorós, entre otros— destacaron la importancia de esta novela breve de Galdós en un momento en que la narrativa española estaba totalmente inclinada hacia el realismo y el costumbrismo, y dedicaron buen número de páginas a debatir ciertos rasgos de esta obra, sobre todo en torno a su categorización dentro del género fantástico.

Las posturas de este debate se dividían entre quienes asumían la existencia de elementos sobrenaturales en la novela, es decir, que Paris efectivamente se le apareció al protagonista en diversas ocasiones —como José Monleón (1989: 31), quien afirma que *La sombra* representa «un neto ejemplo de narración fantástica»—, y quienes se inclinaban a pensar que la aparición de este personaje no era más que la proyección de los temores del doctor Anselmo —la posible infidelidad de Elena, y que su honor estuviera en entredicho— y, por tanto, una alucinación producto de una mente perturbada. En este trabajo trataré de proponer una interpretación sobre el tema partiendo de la figura del narrador como mediador entre el relato metadieгético y el lector y su función como «enlace» o «censura». Asimismo, tomaré en cuenta las definiciones de lo fantástico de autores tales como Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Ana María Morales, con el fin de exponer por qué la novela es un exponente del género. Finalmente, mencionaré algunas características puntuales en torno a la duplicidad de personajes en la obra.

Al momento de la escritura de *La sombra*, la literatura no mimética no gozaba de reconocimiento en España. Se estaba dejando atrás el romanticismo, y las historias que incluían elementos sobrenaturales, como las *Leyendas* de Bécquer, solían ser atribuidas a terceros, es decir, que los narradores afirmaban haberlas escuchado en boca de alguien más. En ese contexto, los autores de narraciones fantásticas las escribían con cierta timidez y llegaban a minimizar la producción literaria de este género, como ocurrió con la novela que nos ocupa. De este modo, los sucesos narrados en *La sombra* nos llegan, aparentemente, de segunda mano; de la boca de Anselmo, pero filtrados por un narrador en primera persona, quien juzga de disparatado todo cuanto relata el protagonista, como si fuera una especie de

mediador entre el mundo delirante de la historia y el racionalismo de la época. Por ello, en la novela se ha observado cierta influencia cervantina, y una relación entre la dicotomía locura/cordura de Anselmo y el narrador con aquella del caballero de la triste figura y su escudero. Sin embargo, la razón imperante en Sancho Panza flaquea ante la magnitud del delirio de don Quijote, y lo mismo le ocurre al narrador de *La sombra* ante la contundencia de los hechos narrados por su protagonista, pues el plano de lo real y las fisuras provocadas por los hechos extraordinarios no siempre pueden describirse en términos absolutos.

Las siguientes líneas son ilustrativas de la semejanza del doctor Anselmo con don Quijote: «Sus narraciones eran, por lo general, parecidas a las sobrenaturales y fabulosas empresas de la caballería andante, si bien teniendo por principal fundamento sucesos de la vida actual, que él elevaba a lo maravilloso con el vuelo de su fantasía» (Pérez Galdós, 2011: 21). Una de las distinciones entre Alonso Quijano y Anselmo, es que el primero solía encontrarse acompañado durante la realización de sus hazañas, por lo que existen testigos de que éstas no se llevaron a cabo de acuerdo con su percepción de los hechos; asimismo, el narrador omnisciente da fe de cómo ocurrieron las cosas realmente y se encarga de situar al lector en el plano de lo real. En *La sombra*, en cambio, Anselmo se encuentra solo con Paris en varias ocasiones, y él mismo es el narrador de la metadiégesis, por lo que el lector nunca puede tener la certeza de lo que pasó, ambigüedad característica de la literatura fantástica, de acuerdo con Todorov (2009). Como menciona el narrador: «Lo que pasó en este matrimonio nadie lo sabe, y si es verdad lo que de boca del mismo doctor vamos a oír, fuerza es confesar que el caso es raro y merece ser puesto entre las más curiosas aventuras que han ocurrido en el mundo» (Pérez Galdós, 2011: 23), aseveración que deja la puerta abierta a las distintas interpretaciones.

Otro vínculo entre la novela de Galdós y *El Quijote*, señalado por Amorós (1971: 528), es el tratamiento de los celos, que en la obra cervantina se manifiesta en el relato «El curioso impertinente», cuyo protagonista, también llamado Anselmo, desconfía a tal grado de Camila, su esposa, que le tiende una trampa con la ayuda de su amigo Lotario. Ella, quien le es fiel en un principio, termina cediendo ante la insistencia de Lotario, lo que provoca un funesto desenlace cuando Anselmo descubre la verdad. En ambos casos, la inseguridad y el miedo a la pérdida del honor de los protagonistas desencadenan una serie de hechos nefandos que conducen a la tragedia. Este motivo recurrente en la literatura española evidencia la excesiva importancia del honor dentro de esta tradición, lo cual permite explicar el peso decisivo que asume en la trama de *La sombra*.

En cuanto al papel del narrador en la novela de Galdós como contrapeso de la razón y la sensatez, se trata de un personaje poco fiable, pues desde las primeras descripciones del protagonista cae en una serie de contradicciones. Afirma, por ejemplo, que «Anselmo era hombre de aspecto tan poco romántico, tan del día y de por acá, que nadie fijara en él la atención, a no ser renombrado por sus nunca vistas manías y ridiculeces y por su disparatada conversación» (Pérez Galdós, 2011: 19). No obstante, más adelante se dice de él que cojeaba de un pie, que su levita era objeto de curiosidad «a causa de la exorbitante altura de la solapa, charolada por la grasa» (Pérez Galdós, 2011: 20), que su chaleco era tan holgado que en él cabían cuatro doctores y que su corbata tenía una forma nunca vista, pues se ponía el lazo en el cogote (Pérez Galdós, 2011: 20). Es decir, se le pinta como un personaje estafalario y excéntrico cuando antes se le había tildado de común y corriente. Estos detalles adquieren relevancia al considerar que, como apunta Rosalba Campa (2008: 81): «Si la voz narrante engloba la totalidad de lo narrado, su credibilidad se convierte en condición preliminar de cualquier otro tipo de garantías: de la forma y naturaleza de esa voz puede depender la actitud del lector ante la materia fantástica del relato». Así, estas discordancias iniciales contribuyen a la existencia de cierta ambigüedad en la novela.

Al comienzo de la obra también se describe el estudio o laboratorio del doctor, el cual, aunque aparentemente es una «habitación vulgar» (Pérez Galdós, 2011: 13), cuenta con un esqueleto, piezas de barro, aves disecadas, una armadura, armas de fuego y un Santo Cristo, entre otros objetos. Al mirarlo en silencio: «Parecía que todo aquello tenía vida y movimiento: que la casaca se movía, como si sus faldones cubrieran un cuerpo, cual si las mangas tuvieran dentro brazos [...] El esqueleto me parecía que bostezaba [...]» (Pérez Galdós, 2011: 17), líneas que parecieran preparar al lector para el fenómeno sobrenatural que llegará más adelante. Como apunta Bellemin-Noël (2001: 125), el narrador: «Observa, comenta, explica en primera persona, es el motor de lo fantástico al subrayar el efecto fantasmagórico fundamental, es decir, la desproporción, el desfase, la inadaptación entre el acontecimiento monstruoso y las normas de nuestra común pertenencia al mundo».

Ahora bien, las cualidades detectivescas del narrador de *La sombra* dejan mucho que desear, pues en las últimas líneas de la novela afirma no haber preguntado al doctor Anselmo si la figura de Paris había vuelto al cuadro tras la muerte de Elena, detalle que podría ser determinante para la categorización de la obra en el marco de lo fantástico. En caso de estar ahí, la duda persistiría; pero de no estarlo, podría afirmarse que salió del lienzo para realizar

una serie de fechorías, y su ausencia funcionaría a manera de “flor de Coleridge”¹; sin embargo, el narrador se limita a relatar: «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» (Pérez Galdós, 2011: 129). Una vez más, el narrador no tiene interés en disipar la duda, o bien, de manera explícita decide mantener la ambigüedad del relato, y, de este modo, asume la función de «chivo expiatorio» que Bellemin-Noël (2001: 132) adjudica a esta figura. Sobre el narrador o «enlace», el investigador francés apunta que éste:

«[...] mantiene la historia a distancia para hacerla aceptable y no aburrida, conecta nuestra atención, mezcla seriedad y simpatía en una dosificación que evita tanto la identificación delirante como la pura curiosidad científica; es un factor de autenticación de la ficción. Pero ¿ejerce alguna función en el nivel fantasmal? Advirtamos, para decirlo de forma rápida, que *funciona como la “censura”*» (Bellemin-Noël, 2001: 129).

El narrador de *La sombra* comparte con el lector la impresión que le causa el relato metadieético y emite opiniones al respecto, así como reflexiones que unas veces indican asombro, y otras, incredulidad. En el apartado IV del segundo capítulo, por ejemplo, admite: «Confieso que la narración del doctor Anselmo me iba interesando un poco, por pura curiosidad se entiende, pues no podía ver en ella realidad ni verosimilitud» (Pérez Galdós, 2011: 77). En este momento de la novela aún se muestra escéptico, pero no por ello renuente a escuchar los detalles de lo ocurrido. Pareciera estar construyendo la trama —su propio relato— como un discurso estético mientras escucha a su interlocutor, y para ello necesita un planteamiento, un nudo y un desenlace lógicos. Sin embargo, debido a sus contradicciones, a la parcialidad de la información y a su visión dubitativa de los hechos, la diégesis principal también parece tambalearse. Por ello, la ambigüedad y la duda existen incluso en el orden que debería ser realista y sólido. Y, dado que sobre este terreno resbaladizo se inserta el relato sobrenatural, el resultado es una narración con algunos cabos sueltos. Por ejemplo, en el capítulo II, el doctor relata que se batió en duelo con Paris, y el narrador, alarmado al escucharlo, exclama: «Ay, amigo don Anselmo [...] reconozcamos que los procedimientos de ese duelo son de una inverosimilitud incomprensible. ¡Ir a matarse sin testigos, llevar usted al contrario en su mismo coche!...» (Pérez Galdós, 2011: 78). Sin

¹ «Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?» (Borges, 2015: 67).

embargo, después de que el doctor hiere a su rival con un arma de fuego decide llevarlo consigo, puesto que aún está vivo, y explica: «¿Cómo dejarle allí? Eso no cabía en mis sentimientos; además, mi odio se había disipado ante la victoria. No cejé en mi resolución; lo metí en el coche con ayuda de mis criados y... a casa» (Pérez Galdós, 2011: 81-82). Como vemos, primero se menciona que Anselmo acudió solo al encuentro, y luego que sus criados lo ayudan a trasladar a Paris. Así, el lector se queda con la duda de si el autor cambió arbitrariamente la composición de la escena o si no considera a los criados como dignos testigos de un duelo, al grado de referir que el implicado iba solo. Aclarar esta cuestión resultaría decisivo para la determinación del género de la novela, pues si los criados estuvieron presentes, serían los únicos testigos de la existencia corpórea de Paris, y podría descartarse la posibilidad de que éste haya sido una alucinación de Anselmo. De cualquier modo, la sucesión de los hechos tiene una evolución y una lógica que, si bien, extraordinaria, no parece el flujo delirante de una mente enferma. Como el narrador termina por admitir: «Había, sin embargo, una pequeña dosis de sentido en el fondo de todos aquellos desatinos, porque la figura de Paris, ente de imaginación, a quien había dado aparente existencia la gran fantasía de mi amigo, podía pasar muy bien como la perfección de uno de los vicios capitales de la Sociedad» (Pérez Galdós, 2011: 77). En estas líneas se percibe que el interlocutor de Anselmo, quien en un principio lo tilda de excéntrico y loco, poco a poco va aceptando la posibilidad de que el relato del doctor sea real.

Bellemin-Noël (2001: 125) señala que cuando existe un «enlace narrativo» en el discurso fantástico: «el protagonista nunca está solo en la narración, mientras que siempre está solo cuando se enfrenta al acontecimiento, al “monstruo”». Esta afirmación se presenta en la novela de Galdós prácticamente en todo momento, salvo en el apartado del duelo. Anselmo debe lidiar con la aparición de Paris aun cuando el resto de los personajes no puedan percibirlo. No obstante, dado que se trata de un demonio, no resulta extraño que pueda aparecer y desaparecer a su antojo, sobre todo si este hecho deviene en una mayor confusión para el doctor, cuya cordura se ha empeñado en destruir. Bellemin-Noël (2001: 125) agrega: «El protagonista vive la historia y debemos participar en ella junto a él bajo el signo del “yo”, con un máximo de implicación emocional; el narrador nos la cuenta como una historia que realmente le ha sucedido a un “él”, y asegura su credibilidad despojándola de todo patetismo». Aunque el lector tiene la libertad de creer o no en la palabra de Anselmo cuando afirma: «Yo no sé lo que aquello era; lo que le puedo asegurar es que tenía cuerpo real, como el de usted, como el mío, y una voz cuyo timbre no era parecido a ningún otro»

(Pérez Galdós: 61), resulta más provechoso otorgar al personaje el beneficio de la duda, con el fin de permitir el desarrollo del pacto de lectura, mientras no se demuestre lo contrario. Como señala Germán Gullón (1977: 256): «cuando todo queda aclarado o parece quedar aclarado, el enigma de Anselmo y de su delirio sigue de algún modo latente en la imaginación del lector». De este modo, nos encontraríamos en el territorio de la hesitación todoroviana, con base en la cual la novela pertenecería al género fantástico.

Si bien la teoría más reciente sobre el género señala como insuficiente la oposición duda/disipación de la duda para determinar si una obra es fantástica, *La sombra* entra dentro de esta categorización incluso al basarnos en estudios que refutan a Todorov. Ya en 1972 Ana María Barrenechea (1972: 396) rechazaba que se tratara de una «categoría siempre evanescente». La investigadora argentina prefiere tomar en cuenta la existencia de hechos anormales (a-naturales o irreales) y sus contrarios, y la problematización o no problematización de este contraste. Con base en su exposición, resulta pertinente afirmar la problematización que la aparición de Paris (un hecho anormal) suscita en la novela del canario. Ya en el siglo XXI, la mexicana Ana María Morales (2004: 26) hace una aproximación distinta al género, y lo define como: «Un modo particular de presentar un discurso como disruptivo, modo que descansa en preparar un sistema textual sólidamente anclado en la mimesis para introducir en él uno o más elementos que parecen poner en peligro su coherencia». Dado que el plano de lo real en la novela reproduce de manera cabal la sociedad contemporánea de su autor, el fenómeno extraordinario viola las leyes del presupuesto de realidad de ese mundo textual. La aparición de Paris es, en definitiva, un acontecer ilegal y transgresor.

La descripción del Madrid decimonónico es otro de los pilares que contribuyen al efecto disruptivo del hecho sobrenatural, pues, en palabras de Natalie Noyaret (2014: 58): «la visión fantástica resulta aún más desestabilizadora para el lector al verificarse en un contexto similar al suyo, en su vida cotidiana». Aunque en la novela no se retratan las calles de la capital española, sí se ofrece un panorama de las costumbres propias de la época: Anselmo narra haberse casado al poco tiempo de conocer a Elena; se expone su relación con sus ayudantes y criados; los suegros intervienen al enterarse de que el escándalo ha invadido la casa de su hija, y la posibilidad de perder el honor ejerce tal influencia en la mente del protagonista que amenaza su cordura. El autor elabora una crítica de la excesiva relevancia que se le otorgaba a la opinión de la sociedad en su época. Como le advierte a Anselmo el padre de Elena: «te cuidas demasiado de la opinión de las gentes, cosa que se debe despreciar las más de las

veces» (Pérez Galdós, 2011: 103), y, más adelante: «No hay que hacer caso de la opinión de esa gente holgazana que vive de la cháchara y el escándalo, atisbando siempre en lo más íntimo de las familias» (Pérez Galdós, 2011: 103). Andrés Amorós (1971: 531) —quien también concibe *La sombra* como una narración fantástica— escribe sobre Galdós que, mediante esta novela: «Con el absolutismo propio de los españoles de los siglos áureos, ha hecho abstracto y fatal un principio cuyo fundamento es algo tan relativo como la opinión social».

Entre los argumentos en contra de incluir *La sombra* dentro del género fantástico se ha mencionado: «los elementos que allí se manejan no son en realidad fantásticos y pueden explicarse perfectamente como un caso de desdoblamiento de la personalidad» (Ontañón, 1998: 339). Si bien es cierto que éste es uno de los fenómenos presentes en la novela, de ninguna manera es excluyente del hecho fantástico. Las duplicidades —tanto físicas como psicológicas— han sido objeto de estudio desde las investigaciones preliminares a lo propiamente fantástico literario, tales como el ensayo de Otto Rank titulado *El doble*, de 1914, el cual aborda la duplicidad en «La sombra», de Hans Christian Andersen, y *La maravillosa historia de Peter Schlehémil*, de Chamisso, entre otros textos fantásticos. Rank distingue tres tipos de duplicidad en la literatura: el doble físico (*Doppelgänger*), entes que se han separado del yo y convertido en un individuo (sombra, reflejo, retrato) y la representación, por la misma persona, de dos seres distintos (1976: 51). En la novela de Galdós, de manera similar a lo que ocurre en la trama de *El doble*, de Dostoievski, nos enfrentamos ante un fenómeno del segundo tipo, de acuerdo con la clasificación de Rank. Pero aún queda la cuestión de definir si la encarnación de Paris es una proyección de la psique de Anselmo o la manifestación corpórea de la figura en el cuadro. De cualquier manera, se trata de una metamorfosis, otro de los fenómenos frecuentes de la literatura fantástica. Puede pensarse que la aparición es la materialización de los temores del doctor, o bien, que el personaje mítico de la pintura ha adquirido forma humana a raíz de los celos exacerbados de Anselmo. Igualmente, asistimos a un hecho sobrenatural que significa una irrupción en el plano de lo real. La existencia de una mente perturbada no elimina la posibilidad de un fenómeno fantástico, puesto que muchas veces, para que éste se produzca, es necesario el planteamiento de una situación límite. En *La sombra*, el temor del protagonista ante la inminente pérdida de su honor potencia la encarnación de una figura pictórica en un demonio antropomorfo. Como señala Juan Herrero Cecilia (2011: 38): «La figura del doble y el desdoblamiento de la personalidad pueden manifestarse también por la excesiva influencia que llegan a ejercer ante nuestra

conciencia determinados esquemas procedentes de los arquetipos ancestrales y socioculturales propios del *inconsciente colectivo*», en este caso, ser el objeto de burla de una sociedad moralista y conservadora.

Jourde y Tortonese (1996: 100) se han encargado de distinguir el doble objetivo del doble subjetivo, y señalan que en el primero el protagonista es testigo de la duplicidad de un tercero, mientras que, en el segundo, es éste quien padece el desdoblamiento. En la novela de Galdós, Anselmo interactúa con la representación humana de Paris, por lo que en el texto se manifiesta la existencia de un doble objetivo. Este personaje, además, tiene un segundo desdoblamiento cuando Alejandro entra en escena, en el capítulo III. El padre de Elena le habla al doctor de las visitas de un amigo de la familia, quien ha provocado que se difame la virtud de su hija: «Y lo único en que se fundan es en que frecuenta tu casa ese joven..., ese que viene aquí desde hace algunos días..., ese Alejandro *no sé cuántos*» (Pérez Galdós, 2011: 104). La relación entre Paris y Alejandro es evidente, e incluso el narrador apunta que son los dos nombres del robador de Elena en la fábula heroica; en cuanto a las dos mujeres, éstas se distinguen por la presencia o ausencia de la «h» al comienzo de su nombre. Anselmo atestigua el desdoblamiento del Paris del cuadro en su representación corpórea (como demonio), y en la figura del amigo de la familia que tiene a todos encantados: «Nos divierte mucho contándonos historias íntimas. ¡Ah! ¡No sabes cuánto nos cautiva su conversación, sobre todo a Elena, que gusta de oír narrar aventuras! Ese hombre ha viajado mucho, y aunque joven, conoce el mundo como si hubiera vivido siglos» (Pérez Galdós, 2011: 109). Este conocimiento del mundo y aparente longevidad lo vinculan con el personaje de *La Iliada* y con su demoniaca encarnación, respectivamente. Esta última asevera su inmortalidad ante el doctor y le dice llamarse: «Paris, Egipto, Norris, Paolo, Buckingham, Beltrán de la Cueva, etcétera» (Pérez Galdós, 2011: 64).

Las metamorfosis de seres inanimados en seres animados han sido abordadas por distintos estudiosos del género fantástico y también llamaron la atención de sus precursores, entre quienes se encuentra el psiquiatra alemán Ernst Jentsch, en cuyo estudio «Zur Psychologie des Umheimlichen» (1906) se basó Freud al redactar su famoso texto «Das Unheimliche». En éste (2008: 18), manifiesta que entre las experiencias que dan origen a la sensación de angustia o inquietud está «la duda acerca de la animación real que pueda tener un ser aparentemente vivo y, por el contrario, la duda a propósito de si un objeto carente de vida no esté, de algún modo, animado». Esta afirmación de Jentsch le sirve a Freud como

punto de partida del análisis de «El hombre de arena» (1817), de Hoffmann, al que dedica buena parte de su estudio.

Rosalba Campra (2008: 45), por su parte, señala como una de las formulaciones comunes dentro del eje animado-inanimado: «las imágenes creadas por el hombre, estatuas y cuadros (y, más recientemente fotografías, películas) que al animarse interfieren peligrosamente con el mundo que las ha plasmado». El desdoblamiento de una figura pictórica en un ser de carne y hueso —o viceversa— es un recurso recurrente de la literatura fantástica, presente, por ejemplo, en «El retrato oval», de Edgar Allan Poe (1842) o *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, y, en efecto, se trata de un fenómeno que suele desencadenar sucesos siniestros e incluso funestos. En la tradición española, lo observamos en obras como «La madona de Pablo Rubens» (1837), de José Zorrilla, relato en el que el protagonista encuentra la encarnación de la imagen de una mujer de quien se había enamorado —la Virgen de Rubens, en Fuensaldaña— en una prostituta. Rebeca Martín (2006: 322) destaca la importancia del cuadro o el retrato en la literatura fantástica del siglo XIX, y alude a obras como «La cafetera» y «Onphale», de Gautier, «El retrato», de Gogol, *La casa de los siete tejados*, de Hawthorne, y «El boceto misterioso», de Erckmann-Chatrion, entre otras narraciones en que este objeto cobra relevancia.

Además del doble objetivo, *La sombra* presenta un caso de doble subjetivo, lo que le otorga un mayor grado de complejidad, pues Anselmo también es víctima de un desdoblamiento y siente una segunda presencia en su mente. Experimenta una duplicidad psicológica que se expresa de la siguiente manera:

Otros hombres son mortificados dentro de su naturaleza, mientras yo me salgo en esto de la común ley de los dolores humanos; porque soy un ser doble: yo tengo otro dentro de mí, otro que me acompaña a todas partes y me está siempre contando mil cosas que me tienen estremecido y en estado de perenne fiebre moral (Pérez Galdós, 2011: 29).

Estas líneas revelan la existencia de un huésped en la psique del protagonista, quien lo obliga a realizar acciones descabelladas. Es relevante que, en *La sombra*, además de retratarse la duplicidad producida en la mente de Anselmo, se reflexiona sobre el fenómeno: «Yo no sé qué espíritu diabólico es el que viene a decirnos ciertas cosas al oído cuando estamos entregados a la meditación; yo no sé quién forja esos raciocinios que entran en nuestro cerebros ya hechos, firmes, exactos, con su lógica infernal y su evidencia terrible» (Pérez Galdós: 51-52).

Juan Bargalló (1994: 11) apunta que el tema del doble forma parte de la estructura de la literatura occidental como oposición de contrarios. El desdoblamiento supone una metáfora de esa antítesis que se complementa. Entonces, el desdoblamiento (la aparición del Otro) «no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo [...] la materialización del ansia de sobrevivir frente a la naturaleza de la Muerte». Con base en esta afirmación, puede agregarse que el doble de Anselmo representa su lado inseguro y agresivo, y lo lleva a cometer acciones que usualmente no haría, como gritarle a su mujer y acusarla de ser infiel. Asimismo, despierta su instinto asesino, pues no duda en batirse en duelo con Paris o lanzarle rocas cuando siente amenazado su honor. El doble del protagonista encarna su lado *Unheimlich*, en términos de Freud; revela aquello que debía permanecer oculto y, sin embargo, se ha revelado.

En cuanto a la intencionalidad de *La sombra*, cabe apuntar que, como se mencionó, su autor elaboró una crítica de la sociedad madrileña decimonónica con motivo de la importancia que se otorgaba a la «opinión de las gentes». Como bien observa Monleón (1989: 32), «la novela de Galdós se distancia de la producción fantástica y legendaria española de la primera mitad del siglo XIX», aseveración basada en su alejamiento de lo gótico, de las épocas pasadas o los lugares exóticos. A diferencia de lo que solía ocurrir con esas producciones anteriores, esta novela no pretende producir miedo en el lector mediante la descripción de escenas sangrientas y el ataque físico de monstruos o espectros hacia los personajes, sino que apela a una inquietud de corte intelectual que desestabiliza el paradigma de realidad del receptor y le permite imaginar lo que ocurriría si sus miedos más profundos adquirieran corporeidad. De este modo, queda expuesto que el verdadero monstruo es el temor de Anselmo ante la pérdida del honor, así como sus celos enfermizos. Y la metamorfosis de Paris —el hecho fantástico— es la metáfora del acoso de este demonio hacia el ser humano, quien lo ha engendrado.

Como conclusión, podemos agregar que *La sombra* no sólo es una novela de corte fantástico, sino una representante ejemplar de la transición de lo fantástico terrorífico a lo fantástico interior dentro de la tradición española. Asimismo, se trata de un interesante caso de desdoblamiento de la personalidad en donde pueden apreciarse tanto los dobles subjetivo y objetivo, como el físico y el psicológico. Las diferentes duplicidades planteadas en el texto —narrador principal y metadieético; Anselmo y su demonio; Paris y Alejandro; Helena y Elena— merecen un estudio detallado y no ser tratadas como el simple delirio de una mente



perturbada. Esta breve novela, que para su autor «no valía nada», resulta ser así un espléndido exponente de las teorías que se han escrito y se siguen escribiendo en torno a lo fantástico, a un siglo y medio de su publicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés (1971): «*La sombra*: realidad e imaginación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 523-536.
- Barrenechea, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de una literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, 80: 392-403.
- Bellemin-Noël, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)», en Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros: 107-140.
- Bargalló, Juan (1994): «Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», en Bargalló, Juan (ed.) (1994): *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar.
- Borges, Jorge Luis (2015): *Libro de sueños*, Barcelona, Debolsillo.
- Campra, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción*, Madrid, Renacimiento.
- Freud, Sigmund (2008): «Lo siniestro», traducción al español de Luis López-Ballesteros, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta: 9-35.
- Gullón, Germán (1977): «“La sombra”, novela de suspense y novela fantástica», en VV. AA., *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 351-356.
- Herrero Cecilia, Juan (2011): “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografías 2: 15-48.
- Martín, Rebeca (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Universidad Autónoma de Barcelona (tesis doctoral). En <https://www.tdx.cat/handle/10803/4876#page=1> (último acceso: 26/11/2019).
- Monleón, José B. (1989): «La sombra y la incertidumbre fantástica», en VV. AA, *Anales galdosianos* XXIV: 31-41.
- Noyaret, Natalie (2014): «Visión fantástica en José María Merino», en David Roas y Teresa López Pellisa (eds.) *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, vol. II, Madrid, EDA: 57-72.
- Ontañón, Paciencia (1998): «El tema de *el doble* en Galdós», en VV. AA., *Actas del XIII Congreso AIH*, II: 338-343.
- Pérez Galdós, Benito (2011): *La sombra*, Madrid, Eneida.
- Rank, Otto (1976): *El doble*, Buenos Aires, Ediciones Orión.



Todorov, Tzvetan (2009): *Introducción a la literatura fantástica*, traducción al español de Silvia Delpy, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.



SOBRE LA AUTORA

Claudia Cabrera Espinosa

Es doctora en Letras Españolas por la UNAM y cursó un máster de Edición Literaria en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha participado en diversos congresos literarios internacionales y es miembro del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana de la UNAM. Actualmente colabora en la redacción del diccionario *De lo fantástico y sus alrededores*, a cargo de Ana María Morales.

Es autora de *El cuaderno de Ana* (CONAFE, México, 2012), *Una historia de aventis* (Dignifica tu Vida, IAP, México, 2012) y *Posibilidad de los mundos* (Universidad de Guadalajara, México, 2019), con el cual obtuvo el Premio José Emilio Pacheco Ciudad y Literatura 2019. Es columnista de la revista *Este País*.

Contact information: Correo electrónico: claudia.cabrera.espinosa@gmail.com