

«LA SOMBRA», NOVELA DE SUSPENSE Y NOVELA FANTASTICA

Germán Gullón

Unas breves palabras preliminares relativas al lugar que ocupa *La sombra* en la producción novelesca de Galdós, y las circunstancias de su publicación, me parecen obligadas como punto de arranque del análisis que de la obra voy a hacer. Esta y *La Fontana de Oro* parecen tener el mismo derecho a ser llamadas «primera novela» del escritor canario. José F. Montesinos al tratar de *La sombra*, en su extenso estudio sobre Galdós, la sitúa a la cabeza de las narraciones largas, basándose en unas palabras del propio don Benito, que figuran en el prólogo puesto a la novela al publicarla en volumen (1890): «data de una época que se pierde en la noche de los tiempos... que no acierto a precisar la fecha de su origen, aunque, relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla vagamente a los años 66 ó 67»¹. *La Fontana de Oro*, por su parte, alcanzó forma de libro en 1870, pero, según conclusiones de Montesinos², la comenzó a escribir en 1868. De lo dicho se deduce que si una fue la primera escrita, otra fue la primera publicada. Mas sea cual fuere el orden en que salieron de la pluma, nuestro interés aquí es recalcar la posición de primeriza que corresponde a *La sombra*, y añadir que no sólo lo es por la cronología, sino que una cierta tiesura en la técnica de composición, revela que la mano del autor es todavía poco experimentada. Sin embargo, es de notar que la obra contiene en germen muchos de los modos de novelar usados más ágilmente en otras posteriores, como puede verse en la utilización de un narrador-personaje, que ya en esta ficción acompaña al lector en todo instante. Igualmente anticipatorio es el hecho de describir la fachada de una casa como reflejo del carácter de sus habitantes, o su despliegue de la ironía. Sin adelantar más por este camino, diré ahora algo sobre las circunstancias en que apareció la obra.

Vio la luz en *La Revista de España* (1870), y apareció en sucesivas entregas. Este hecho, insignificante en apariencia, puede excusar, por ejemplo, la cons-

tante intervención del narrador a que acabo de aludir, pues el novelista, si quería atraer la atención del público, se veía en la precisión de refrescar un poquito la memoria de sus lectores en cada entrega. Esto pudo forzarlo a darse a conocer una y otra vez para poner en claro el punto de vista desde el que se narraba. Por otro lado, la publicación seriada imponía a los autores dedicados a este tipo de literatura, unas reglas fijas; cada capítulo debía concluir con una interrogación, con una exaltación del interés que incitase al lector a buscar la entrega siguiente. Valgan lo que valgan estas consideraciones, me parecen necesarias, y quizá arrojen alguna luz sobre el análisis de la estructura que a continuación intentaré.

Estructura

La sombra, en mi opinión, está estructurada sobre el cruce de imaginación y fantasía, que a modo de columna vertebral, recorre las páginas de la obra. Puede decirse que en ella hay dos novelas: en la primera, se cuenta la historia del desequilibrio mental de Anselmo; en la segunda, unida indisolublemente a la anterior, y cuya función es graduar los efectos producidos en el lector por la primera, se plantea un enigma. El narrador de aquélla es Anselmo; el de la misteriosa, un narrador-personaje, cuya voz se cruza a veces con la del autor implícito³ y lo hace aparecer como omnisciente.

Las críticas de la obra que he podido leer, se ocupan principalmente del elemento imaginativo, o de problemas relacionados con él, y mencionan de pasada el de misterio o *suspense*, que me parece esencial para el estudio de la estructura. Aun sin entrar ahora en el examen detallado de los problemas narrativos que la obra plantea, no puedo seguir adelante sin hacer algunas observaciones que se refieren a ellos. Al llegar a la última página averiguamos que el protagonista, don Anselmo, ha contado la historia de su locura «al revés» (página 231)⁴, haciendo caso omiso del «orden lógico» (pág. 231). Además, el narrador transcribe la historia de la locura tal y como salió de los labios de Anselmo; leemos sus propias palabras puestas en comillas, para destacar la fidelidad de la transcripción. Estos dos recursos estilísticos: que la historia sea contada al revés, y que el narrador la repita como algo aprendido hace tiempo, no sabemos si hace un día, un mes o un año, revelan la presencia de un autor implícito, medio oculto entre bastidores, y desde allí ordenando el curso de la ficción. Podía haber contado la obra en un «orden lógico», pero prefirió hacerlo de otro modo, para mantener ocultas hasta el final las causas del transitorio trastorno mental del protagonista. El narrador no tiene reparo en comunicarnos en seguida la muerte de Elena, esposa del doctor Anselmo, pero se resiste a decirnos cuál fue el origen de la enfermedad de su marido que tan trágicos resultados tuvo para ella. Es decir, sabemos las consecuencias del trastorno mental, pero no la causa de tal enajenación. Y es esta causa, los celos inspirados por un personaje «real», Alejandro, transfigurado en el mítico Paris, lo que

producen las alucinaciones de Anselmo, y constituyen la historia de un caso clínico⁵ 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.

Andrés Amorós, resumiendo el estudio de Roger Caillois sobre la novela policíaca, *Le roman policier*, dice: «esta novela [la policíaca] narra la misma historia que la de aventuras, pero en sentido inverso; sigue el orden del descubrimiento, como una arquitectura piramidal»⁶. Caillois llama, pues, la atención sobre el mismo punto que en *La sombra* nos ha importado destacar: los hechos se cuentan en orden inverso al de su ocurrencia.

Una vez descubierta la causa de la extraña conducta de Anselmo, al autor no le importa dejar sueltos algunos de los cabos, puesto que el misterio ya fue dilucidado. Ciertas preguntas quedan sin respuesta, y el narrador explica por qué: «Pensé subir a que [Don Anselmo] me sacara de dudas satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando se me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco.» (pág. 231). El narrador entiende que el lector, una vez descubierta la causa de lo ocurrido, no tendrá ya interés en seguir leyendo. El misterio, por tanto, es uno de los efectos buscados, y como ingrediente novelesco tan importante como la historia misma de Anselmo.

Quizá, como sugería al comienzo, la publicación por entregas de la novela influyó en el modo de organizarla. Si Galdós pretendía retener la atención del lector, de entrega a entrega, no dejaría de tener muy presentes los recursos cuya utilidad para ese fin había sido demostrada por la retórica del folletín. La intención de intrigar se pone de manifiesto de muy diversas maneras. Veamos, por ejemplo, la presentación del protagonista en forma contradictoria: es un «loco rematado», opina la gente, mientras el narrador señala «rasgos de genio» (página 194); no se sabe si ponerle «entre los más grandes», o situarle «junto a los mayores mentecatos nacidos de madre» (pág. 194). Parecía un «nigromante», «pero no lo era ciertamente» (pág. 195). El lector es así desorientado, y aún lo será más cuando en el apartado segundo del primer capítulo se diga: «Demos a conocer a la persona.» Pues resultará que en lugar de servir para disipar nuestras dudas, en esas páginas el narrador seguirá complaciéndose en las contradicciones. «Parecerá que D. Anselmo es tipo poco común, de éstos que se ven en el artificioso mundo de la novela... Estas creencias se desvanecerán cuando se sepa que el doctor Anselmo era hombre de aspecto poco romántico, tan del día y por acá...» (pág. 197). Luego sabremos que en el cerebro del protagonista hay tal confusión que «locas imágenes» alternan con «discretos juicios», y necedades con «grandes concepciones... fruto del más sano y cultivado entendimiento» (pág. 198). La posibilidad de que se trate de «un loco», no excluye ahora la de que nuestro hombre sea «un gran filósofo» (pá-

gina 199). La promesa implícita en el titulillo no se cumple y la personalidad del doctor sigue siendo enigmática, que es de lo que se trata.

En el apartado tercero del primer capítulo, el lector entra en contacto con don Anselmo en persona. Cuando el narrador le pregunta por qué hace experimentos de química, «seguro de que el sabio no daría contestación categórica» (pág. 199), las contradicciones dejarán paso a la afirmación, a una respuesta clara, y sabremos cómo es de veras el hombre, un río de imaginación. «Para atar la loca —contestó— para contenerla y obligarla a que no me martirice más» (pág. 199). Ha optado por el experimento científico como medio de distraerse de una preocupación obsesiva: la suya es causada por la desbordante «loca», por la imaginación que no cesa de maquinarse, y de alterar el curso de su pensamiento. Experimenta con la química para escapar de esa imaginación que le perturba, sumergiéndose en el trabajo, como otros lo harían en el alcohol o en los placeres. La cuestión ya no es determinar si el personaje es genio o mentecato, cuerdo o loco, sino averiguar el por qué de ese imaginar incontenible y morboso. El profesor Cardona, en su introducción a la edición americana de *La sombra*, ha estudiado esta problemática y la novela que de ella surge como una especie de anticipo de análisis freudiano, viendo cómo en ella se desvela poco a poco un proceso psicótico.

Efectivamente, es un desvelamiento gradual de la personalidad del protagonista, inicialmente tan ambigua. Al lector se le van proporcionando algunos datos, pero con cuidado de no revelar demasiado. De pronto, en el mismo apartado tercero del capítulo primero, se habla de una «voz abominable» (pág. 201), de alguien, mal precisado, que atormenta a Anselmo y es raíz de sus males, pero sin decir cuál es la identidad del sujeto a quien pertenece esa voz. Cuando el doctor va a descubrirnos la identidad del hablante, se produce un cambio en la narración y el ojo de la cámara enfoca un movimiento trivial de la criada que viene a calentarse al fuego. El capítulo termina con una suspensión y un aplazamiento: «El doctor Anselmo —se concluye— habló de esta manera:» (página 202). Los dos puntos nos dejan en el aire, esperando por una continuación que vendrá en forma de *flashback*, es decir, en forma de un retroceso que expondrá los antecedentes del caso. En el capitulillo siguiente se cuenta la boda del protagonista, lo relativo al cuadro de París y Elena, y a los celos de aquél, causa primordial de los trastornos sucesivos.

Con esto no queda aclarado, sino un primer punto; en seguida se dará al lector la impresión de que algo extraño ha ocurrido: «Un día entré en mi casa, entré y vi...» (pág. 205). Los puntos suspensivos dejan al lector a oscuras. Anselmo vuelve al pasado; habla otra vez de su noviazgo; y la narrativa retorna al momento anterior: ...«cuando vi... —¿Qué vio usted, hombre? Sepamos— dije con impaciencia [habla el narrador]. —Vi, vi...» (pág. 206). Y una vez más la narración se interrumpe y nos quedamos sin saber lo que el personaje vio: «un ruido instantáneo, horroroso, una detonación tremenda resonó en la habitación...» (pág. 206). Una probeta de las utilizadas por Anselmo para

sus experimentos, estalla. Desea que la narración adelante, pero a sus deseos se opone algo externo, esta explosión causada por los experimentos químicos realizados, y luego una digresión más bien larga y muy detallada de como un gato se abrasa; digresión que reputaríamos innecesaria si no pensáramos en la exigencia estructural de prolongar tanto como sea posible las expectativas del lector.

En el primer apartado del segundo capítulo reaparece la voz. La oye Anselmo en el cuarto de su esposa; Paris ha desaparecido del cuadro. El doctor echa abajo la puerta del cuarto de Elena, ve que la ventana del «jardín estaba abierta, y que una sombra, un bulto, un hombre saltaba por ella. Este fue tan rápido que apenas lo vi» (pág. 208). La intriga ha subido un punto: la voz se ha convertido en sombra, y Paris se ha evaporado. Más: Anselmo ve que la sombra entra en el pozo, y lo llena de piedras, con trasparente intención de sepultarla. Cuando poco después el mítico seductor entre en su cuarto, nadie se sorprenderá. Si es una sombra, una creación de la imaginación obsesa, será inútil tratar de combatirle con las armas de la razón. En el apartado siguiente la identificación entre Paris y la sombra queda definitivamente establecida. El uno y la otra son un mismo ente; un ente inmortal que no tiene nombre o puede tener cualquiera, según la circunstancia y el lugar en que aparezca. He aquí lo que dice la voz hablando de sí misma: «me he resuelto a no llevar nombre fijo; así es que me llamo Paris, Egisto. Norris, Paolo, Buckingham, Beltrán de la Cueva, etc., según la tierra que piso y las personas con quien trato» (pág. 211). Y si no lo dice, es para el caso lo mismo, pues esto es lo que oye Anselmo, y este oír voces es lo que constituye su «caso», que va tomando cuerpo, y en su desarrollo aumentando la sensación de *suspense* que el lector experimenta. Y claro está que el capítulo terminará con el ya habitual recurso de anunciar una aclaración —«voy a explicárselo claramente»—, que por supuesto, se pospone para el apartado siguiente.

No sólo la novela está ordenada de manera que despierte y mantenga el interés del lector, sino que el narrador mismo se impacienta con el balbuceo y las medias palabras, y quisiera ir al grano. Desea ver cómo reacciona el protagonista al enfrentarse con la sombra: «Tengo curiosidad por saber cómo se porta usted delante de un adversario tan terrible... Yo le aseguro [dice Anselmo]. que es enteramente distinto a lo que usted se ha figurado» (pág. 215). Luego el personaje está consciente de que el narrador tiene también interés en saber. El autor parece haber planteado un crucigrama en varios niveles; primero al protagonista que vive los acontecimientos; luego, al narrador, que trata de saber lo que pasó y acaba impacientándose por la cantidad de vueltas y tornavueeltas que da la historia; por último, al lector, el más desamparado de todos, que ni interviene en los hechos, ni los oye contar, y depende absolutamente de lo que quieran contarle y de cómo se lo cuenten; para llegar al desenlace no le queda otro remedio que seguir leyendo.

El último capítulo se titula «Alejandro». De fijo, el lector se sorprenderá al leer un nombre hasta entonces no mencionado. ¿Quién es Alejandro? Para

decirnos quién es, el narrador recurrirá otra vez a la técnica del balbuceo, poniendo las palabras en boca del protagonista: «ese joven, ese joven..., ese que viene aquí desde hace algunos días... ese Alejandro no sé cuantos» (pág. 223). La cosa no se aclara hasta la última página en que se identifica al tal Alejandro como «la verdadera expresión material de aquel Paris» (pág. 231). Así se clausura el caso.

La obra podría continuar y responder a ciertos interrogantes en que el lector no acaba de ver claro. ¿Cuál fue el carácter de las relaciones entre Elena y Alejandro? No sabemos. ¿No sería todo una manifestación del delirio de celos padecido por Anselmo? El narrador deja al lector el cuidado de contestarlas, si puede y quiere hacerlo.

Las obsesiones de Anselmo fueron manifestándose a un ritmo impuesto por la exigencia de mantener el misterio hasta el final. Nada se dice sin excitar primero la curiosidad del lector y sin hacerle esperar por una solución que se demora. No es casualidad que el habla de Anselmo caiga a veces en el balbuceo, pues ello es propio de quien más que expresarse lógicamente está tratando de dejar que se manifieste la parte de su ser que llamamos subconsciente. Las medias palabras, con que el doctor trata de sacar a la luz su problema psíquico, dejan ver una falta de articulación verbal que se corresponde con la confusión mental en que el personaje se debate. Acaso lo más curioso es que 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.

NOTAS

¹ WILLIAM H. SHOEMAKER: *Los prólogos de Galdós*. Ediciones de Andréu (México, 1962), página 67.

² JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*. Editorial Castalia (Madrid, 1968), tomo I, p. 52.

³ Traduzco «implied author» por autor implícito. Uso el término tal y como lo define WAYNE C. BOOTH en su excelente *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press (Chicago & London, 1961), pp. 71-73. Para una valoración crítica del término véase el artículo de Françoise VAN ROSSUM-GUYON, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, I, 1970.

⁴ Las citas de *La sombra* corresponden a las páginas de la edición de *Obras Completas* de don BENITO PÉREZ GALDÓS, vol. IV, Editorial Aguilar, 7.ª edición (Madrid, 1969).

⁵ RODOLFO CARDONAH «Introducción» a *La sombra* de Galdós. W. W. Norton & Co. Inc. (New York, 1964), p. xxv.

⁶ ANDRÉS AMORÓS: *Introducción a la novela contemporánea*. Editorial Anaya (Salamanca, 1966), p. 88.