

LOS NARRADORES EN *LA SOMBRA*:
APUNTES SOBRE EL "PICARO ARTE"
DEL GALDOS JOVEN

"Conviene principiar por el principio", advierte el narrador anónimo al empezar *La sombra*, el primer relato extenso de Benito Pérez Galdós.¹ Se trata de una recomendación que bien podríamos adoptar los galdosistas al aproximarnos al estudio de las novelas posteriores y examinar con cuidado ese texto en el que su autor afirmaba haber hecho sus "*primeros pinitos...* en el pícaro arte de novelar" y hallaba, con su característica modestia matizada de ironía, ni muy bueno ni muy entretenido pero sí "respetable, en razón de su mucha ancianidad".² Razones ambas que invitan a releer *La sombra* con atención particular al "pícaro arte" de la narración y las estrategias narrativas puestas en juego en los años inmediatamente anteriores a la Revolución de 1868.

El relato se le ofrece al lector en un primer momento como una indagación sobre el "verdadero" doctor Anselmo, un extraño viejo hablador cuya fama de loco rematado constituye el incentivo mayor para que el narrador anónimo se interese en contar su historia. Si merecía o no tal reputación "no es cosa fácil de decir", explica al abundar en las dificultades que enfrenta en su tarea, "así como no es empresa llana hacer una exacta calificación de aquel hombre, poniéndole entre los más grandes o señalándole un lugar junto a los mayores mentecatos nacidos de madre" (IV: 190b). Gradualmente su investigación se transforma en una exploración de las relaciones entre "la realidad" y "la ficción" —incluso la posible presencia de la ficción en la realidad— y la naturaleza de la imaginación —o inteligencia— artística que pueda captarlas, comprenderlas y, finalmente, enunciarlas. A medida que el narrador anónimo avanza esta última cuestión va adquiriendo mayor importancia ya que el sujeto de la primera indagación (Anselmo) es también un narrador y cada uno —investigador e

¹ Publicada en *Revista de España*, 1871, XVIII, 28 de enero-28 de febrero, según J.F. Montesinos, *Galdós*, I (Madrid, 1968), p. 45. Todas las citas de *La sombra* que aparecen en este trabajo están tomadas del volumen IV de las *Obras Completas* de Galdós, editadas por F.C. Sainz de Robles (Madrid, 1954) y señaladas por página y columna.

² En 1890, cuando publicó *La sombra* junto con *Celín*, *Tropiquillos* y *Theros* en forma de libro, Galdós recordaba acerca de la primera en el prólogo, "puedo referirla vagamente a los años 66 ó 67".

investigado— tienen una concepción particular de lo que constituye un relato y cómo contarlos. *La sombra*, tal parece, se ocupa del proceso (o procesos) de la narración, por lo que un examen de la conducta de ambos narradores y sus respectivas estrategias narrativas podría contribuir a nuestra comprensión de los procedimientos galdosianos en éste y otros textos posteriores. Es más, por los personajes, temas, preocupaciones y estrategias que emergen a lo largo de este primer relato merecería la categoría de texto fundante en el *corpus* novelístico de Galdós.

Conduce la investigación un narrador curioso y metódico, atento a proveer información al lector siguiendo un orden lógico acerca del personaje que le intriga. Procede con cautela pero se muestra a la vez dado a “ver” lo que observa a través de reminiscencias literarias y pictóricas.³ La habitación del viejo, por ejemplo, aparece inicialmente prestigiada como

laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido para fondo de multitud de cuadros holandeses. Alumbrábala la misma lámpara melancólica con que en teatros y pinturas vemos iluminada la faz cadavérica del doctor Fausto, del maestro Klaes, de los sopladores de la Edad Media, del buen marqués de Villena y de los fabricantes de venenos y drogas en las Repúblicas italianas...

(IV: 190-191)

Más adelante admite que tal habitación era meramente “una habitación vulgar, de estas en que todos vivimos” solo que muy descuidada y atestada de cachivaches pintorescos. La tendencia que se advierte en ese pasaje a enumerar —agolpar— nombres cuya sola mención desencadene evocaciones variadas en el observador se repite e intensifica cuando el narrador describe los muchos y diversos objetos desparramados por el gabinete: allí hay las retortas, alambiques y el inevitable esqueleto de los aficionados a los estudios científicos en los relatos románticos, “algún ave disecada y medio podrida”, una “armadura... roñosa”, varias prendas de vestir pasadas de moda, una guitarra con una sola cuerda, una efigie retorcida de un “Cristo rígido como animal disecado” y hasta “un reloj parado desde hace cincuenta años”.⁴ Lugar y objetos afectan al narrador quien, entre serio y burlón confiesa que “cuando el que esto escribe tuvo el honor de penetrar en el estudio, gabinete o laboratorio del doctor Anselmo... sintió cierto terror” y admite que durante pausas en sus conversaciones con el viejo le parece que los objetos adquieren “vida y movimiento”, las ropas viejas se agitan, el reloj camina, las aves disecadas vuelan y hasta el Cristo parece desperezarse “con expresión de supremo fastidio” (192-193).

³ Se trata de un narrador dramatizado al que no podríamos identificar con el autor, sobre todo a partir de trabajos como el de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1967).

⁴ El amontonamiento de objetos viejos e inoperantes y, sobre todo, el detalle del reloj detenido, reaparecerán con otra valoración en *La Fontana de Oro*: más que un conjunto disparatado y pintoresco adquirirán cierto carácter histórico-simbólico, probablemente como resultado de una segunda y más atenta lectura de Balzac.

El ocupante de la vulgar pero sugerente habitación recibe un tratamiento similar. “Don Anselmo, al ser presentado, en la singular escena que hemos descrito”, asegura el narrador, “...parecerá un personaje enteramente ajeno a la actual sociedad” pero enseguida añade,

Estas creencias se desvanecerán cuando se sepa que el doctor 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 (IV: 193a).

Instalado en la “vulgaridad insigne” que es la sociedad contemporánea a juicio del narrador y desprovisto de la aureola del “artificioso mundo de la novela y el teatro”, el personaje es no obstante una criatura excepcional. Se trata de un fabulador prodigioso quien a pesar de sus “ridiculeces” cuenta con un pequeño público aficionado a escuchar sus “peregrinas aventuras” —en el que figura el narrador anónimo, claro— y emplea en ellas “los más caprichosos recursos de la retórica y un copioso caudal de retazos eruditos”. (De hecho, su título de doctor responde a la intención de los amigos de satirizar sus hábitos de erudición: ejemplo menor en *La sombra* de la tendencia a presentar algo como lo que no es.) El narrador llega a afirmar contundentemente, “su hábito, su temperamento, su personalidad, era la narración”, y añade

Sus narraciones eran, por lo general, parecidas a las sobrenaturales 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 (IV: 193-4).

El cauto y metódico narrador anónimo —a quien llamaremos primer narrador— no puede menos que encontrar deficiente a un narrador que mezcla “sucesos de la vida actual” (lo “vulgar” para él) con lo maravilloso; sus historias obviamente podrían ser mejoradas por alguien con mayor habilidad y sensatez: “...eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran interés... que, tratados y escritos por pluma un poco diestra, tal vez serían leídos con placer” (195a). Faltaría, sobre todo, poner orden, mucho orden. En los relatos del doctor, como en su habitación, todo está revuelto —sucesos, descripciones, digresiones y hasta “multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna” se codean con personas vulgares y corrientes— y en ellos campea una imaginación desbocada. El primer narrador insiste en que sólo la falta de orden, de disciplina sobre la loca de la casa impide que Anselmo sea un *gran* narrador: “¡Quién sabe, gran Dios! Tal vez si en aquella cabeza hubiera habido un catálogo, el doctor Anselmo sería uno de los más extraordinarios talentos conocidos” (195a).

Hasta aquí parecería que estamos ante una versión decimonónica de la contradicción quijotesca en la que se esboza ya una preocupación que dominará por muchos años la novelística de Galdós. Lázaro en *La Fontana*

de Oro e Isidora Rufete en *La desheredada* (para mencionar solo dos personajes protagónicos de la primera década de producción galdosiana) compartirán con el doctor una poderosa imaginación propensa a elaborar halagüeñas fantasías y para ambos se propondrán medidas disciplinarias si han de lograr algo, por modesto que sea, en sus vidas. A diferencia de ambos, que se proyectan hacia el futuro, Anselmo hace y rehace su pasado. Y es precisamente sobre lo que él imagina que fue su pasado que el primer narrador querría ejercer sus criterios de orden y propiedad en la narración.

El texto galdosiano nos ofrece dos propuestas de cómo contar una misma historia —la historia de Anselmo por Anselmo y la historia de Anselmo corregida por la “pluma un poco diestra” del primer narrador— pero lo hace simultáneamente y así tenemos la historia de Anselmo comentada y hasta interpretada por el primer narrador. A pesar de “cierta vaguedad y confusión en el relato”, este acepta “acostumbrarse a su peculiar estilo para encontrar el método misterioso que sin duda tenía” y hasta admite que “tal vez sin saberlo el mismo doctor, había hecho un regular apólogo... una pequeña obra de arte, propia para distraer y aun enseñar” (197b).

Después de la introducción del primer narrador que hemos recapitulado *La sombra* se desarrolla como un largo diálogo entre éste y el doctor, un poco al modo de ciertos textos de Balzac en los que sale a la luz un suceso crucial y penoso del pasado de un personaje presente en la escena inmediata, por ejemplo, *Sarrasine* o *L'Auberge rouge*. En el caso que nos interesa el personaje recuenta en detalle no un pasado ajeno sino el suyo propio y a medida que lo evoca objetos, sucesos y el mismo “método misterioso” que utiliza en su narración se convierten en materia de examen y comentario para ambos interlocutores. La descripción que hace Anselmo de las muchas galerías y habitaciones abarrotadas de obras de arte y objetos raros en el palacio paterno, por ejemplo, tan exhaustiva que parece una parodia, va acompañada por comentarios críticos y humorísticos del primer narrador (ahora narratario a su vez) que la considera “enfadosa” y cargada de “digresiones, extravagancias”. Curiosamente esta “enfadosa relación” duplica de cierto modo la descripción hecha antes por el primer narrador del gabinete del doctor y en ella no faltan “vistosos pájaros de América disecados” y multitud de objetos heterogéneos, algunos de carácter religioso. No es ésta la única duplicación presente en *La sombra*; otra se refiere a la percepción que uno y otro narrador tienen de sus personajes. Si para el primer narrador Anselmo presenta una contradicción entre su apariencia vulgar y su posible talento, entre su aparente normalidad y su propensión a los disparates, para el segundo narrador algunos personajes que figuran en su historia presentan varios grados de ambivalencia. Su suegro —que ostenta el título de “conde del Torbellino”— parece un hombre irascible y violento por la forma de hablar y es un ser tranquilo y pacífico; su suegra es una “vieja coqueta” amiga de divertirse y callejear “aunque nunca se dijo claramente que no fuese honrada” (220a); otro personaje puede que sea sencillamente

un amigo de la casa llamado Alejandro o quizás Paris el amante de Helena de Troya, reaparecido en pleno siglo XIX.⁵ De todos modos, los comentarios del primer narrador según avanza Anselmo en su relato y embrolla su arranque inclinan al lector a prestarle mayor atención más que a las posibles semejanzas a las diferencias entre uno y otro interlocutor, acentuadas naturalmente en la narración de Anselmo hasta parecer casi una parodia de los cuentos fantásticos de Hoffmann.⁶

La historia que el doctor cuenta es una de celos enloquecedores provocados nada menos que por un personaje salido de un cuadro de la “buena colección de cuadros un tanto licenciosos” de su padre y que su esposa admiró en una ocasión.⁷ La figura de Paris desaparece del lienzo un buen día, el marido ve y persigue por su casa “una sombra, un bulto, un hombre” que se esconde en el pozo del jardín, circunstancia que Anselmo aprovecha para asfixiarlo cegando el pozo con cientos de piedras. Pero el otro regresa primero a su cuadro y luego se materializa como un ser real, muy del día, que lleva “levita, sombrero, guantes y bastón” y, quien, visible solo para el marido, conversa familiarmente con él sobre el papel obsesionante que él, Paris, ha desempeñado en la historia de los matrimonios que habitan preferentemente las grandes capitales (cap. II, ii-iii). Nuevamente el marido intenta matarlo, esta vez en un duelo en el que Paris aunque al parecer herido fatalmente se recupera milagrosamente y lo ridiculiza con unas palabras memorables por su acierto y comicidad, “Majadero, yo soy inmortal” (213a). Más adelante el seductor mítico le explica que si para la esposa él es “su idea, su mal pensamiento, su mal deseo” es el marido quien le ha dado cuerpo: “tú tienes la culpa, tú, que me has llamado, que me has traído, que me evocaste con la fuerza de tu entendimiento y de tu fantasía” (214a). No queda claro si se trata de la fantasía de Anselmo como marido obsesionado por la posibilidad de la infidelidad femenina o de la fantasía de Anselmo como fabulador crónico.⁸ Sea como sea, cada vez más trastornado por “la sombra” el marido agobia a la esposa con sospechas, abandonos prolongados alternados con recriminaciones y registros violentos de la

⁵ Los nombres de la esposa (Elena) y el amigo de la casa (Alejandro) aluden irónicamente a la famosa pareja mítica y facilitan la transposición de los posibles hechos reales en su versión fantástica.

⁶ Montesinos, para quien *La sombra* es un “ensayo anovelado”, afirma que Galdós “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” (*Galdós*, p. 49). Le faltó añadir que es un Hoffmann “citado” con gran ironía.

⁷ Esta alucinación de Anselmo guarda cierto parecido con la que experimenta el adormecido Raphael en la tienda-museo en el relato de Balzac, *La Peau de chagrin*: “...Son large front ridé, ses joues blemes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le “Peseur d'or” de Gérard Dow était sorti de son cadre” (*Comédie Humaine*, IX: 32). Pero el Paris de Anselmo no es una clave pictórica que facilite al lector visualizar un personaje raro, es un personaje “real” para él.

⁸ En uno u otro caso se trata de una preocupación masculina generalizada, de base socio-cultural, que aquí opera como incitación a la alucinación o incitación a la fabulación. Curiosamente Paris como proyección de Anselmo habla figurativamente de la publicidad que recibirían sus sospechas como de un libro por escribirse: “Quiero hacer de tus dudas, de tus celos, ...de tus locas ilusiones, un gran libro que pasará de mano en mano y sería leído y releído con afán” (209b). ¿Otra duplicación más?

alcoba (en la que no encuentra nada tangible que compruebe un adulterio) hasta el punto que ella enferma de cuidado, padece una congestión cerebral y muere (225b). ¿Víctima de la obsesión de Anselmo? —quién sabe.

En la segunda y última sesión de diálogo entre el primer narrador y el doctor Anselmo la maravillosa historia de la materialización del seductor mítico se va reduciendo, bajo el escrutinio y la interpretación de ambos interlocutores y en especial el primer narrador, en un vulgar y corriente drama de celos en una familia de la alta burguesía intensificado por el temor patológico del marido a la opinión pública.⁹ Anselmo recuenta sus conversaciones —diálogos dentro del diálogo— con su suegro, su suegra y un amigo de las que se desprende el dato de la existencia real de un tal Alejandro, visible y conocido para todos en la casa y de quien el marido no parecía haberse percatado hasta que se le menciona. Con esta información a la mano —que el lector conoce en la misma secuencia en que la adquirió el primer narrador— ambos interlocutores recomponen e interpretan los sucesos narrados afincando una explicación racional de las alucinantes relaciones de Anselmo con Paris en factores circunstanciales como su condición física en la época en que creyó dialogar con un personaje salido de un cuadro, ciertas predisposiciones hereditarias, los celos reprimidos que probablemente sintió de Alejandro, etc. El primer narrador, siempre atento al desarrollo apropiado de una historia, observa

—El orden lógico del cuento... es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló; la idea fija le fue dominando, y, por último, se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio.

A lo que el doctor replica ateniéndose a otro criterio narrativo tan válido como el de la causalidad, expuesta en una lógica secuencia de principio, medio, fin:

—Así es... sólo que yo, para dar a mi aventura más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés. En mi cabeza se verificó una desorganización completa; así es que cuando ocurrió la primera de mis alucinaciones, yo no me recordaba los antecedentes de aquella dolorosa enfermedad moral (IV: 227a).

La secuencia de las experiencias vividas determina para Anselmo el orden de la narración; su “método misterioso” no es más que fidelidad a su particular percepción de los hechos, no importa cuán condicionada o deformada se descubra ser luego. El texto galdosiano presenta a través de los interlocutores las alternativas posibles para la narrativa, sea la ilusión del orden (secuencia, sentido de coherencia) que exige el primer narrador, sea la

⁹ Este aspecto de la situación se pone de manifiesto en la parte en que Anselmo evoca el paseo alucinante que ambos, marido y supuesto amante, dan por el Prado: “los grupos se apartaban para dejarnos pasar, y muchos se sonreían con disimulo, fijando la vista en los dos. ...nos saludaban, observando con malignidad, mas no con sorpresa, que anduviéramos juntos. ...Yo estaba rojo de vergüenza...” (223a).

indeterminación (imaginación, “fantasía”) que representa la memoria alterada de Anselmo.

A juicio del primer narrador es precisamente el estado morboso de Anselmo lo que requiere una explicación completa y coherente. Por eso acude a las observaciones y teorías de la ciencia médica más reciente para situar el caso del fabulador dentro de una realidad que a él le parece inteligible.¹⁰ Según él,

...la continua fijeza del pensamiento en una idea dió gran vuelo a su fantasía, debilitáronse sus fuerzas corporales, con el predominio absoluto del espíritu, y de aquí ese estado morboso que le mortificó tanto. Eso, aunque raro, pasa todos los días. Los místicos que han hablado de sus visiones con tanta fe, creyendo que han conversado con Jesús y la Virgen, son prueba de ese estado patológico que da preponderancia inmensa a la imaginación sobre todas las facultades (224a).

Una explicación prestigiada por la ciencia (“yo he leído en el prólogo de un libro de Neuropatía, que cayó al azar en mis manos...”, dirá con un tonillo pedante que casi podemos oír) le permite al primer narrador rechazar contundentemente la base misma del relato que acaba de escuchar o de cualquier otro de Anselmo, o sea, su “prodigiosa facultad imaginativa” que halla estéril para la producción artística. “Cuando se tiene propensión natural a la vida de la fantasía”, afirma categóricamente,

no seguir la carrera de santo es errar la vocación. Para el Arte no es fecunda ni útil esa facultad desenfadada, esa furia rebelde que no se sujeta a las leyes de la razón ni se temple con la influencia del buen sentido. Sólo sirve para producir los delirios y alucinaciones del misticismo: hace del hombre un ser fuera de sí, que no está nunca en sí mismo sino en otro mundo que él puebla, a su antojo, de seres, dándoles vida incongruente e ilógica, como la suya, poniéndolos en acción, atribuyéndoles hechos raros, disparatados, absurdos, como los suyos (224b).

Esta no es, sin embargo, la única posición posible acerca de la verdad artística en *La sombra*, aunque por la extensión que ocupan las palabras del primer narrador y el aplomo que se atribuye parecería serlo. El texto galdosiano incorpora también a mediados del diálogo entre los narradores un curioso intercambio a propósito del duelo entre Anselmo y Paris en el que dos criterios de “verdad” y “ficción” se enfrentan sin eliminarse o desvalorizarse el uno al otro:

—¡Ay amigo don Anselmo! —exclamé yo—, 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! ... Esto no pasará en ninguna parte, y estoy seguro de que es el primer ejemplo que se ve en las sociedades modernas.

¹⁰ En su interesante y útil artículo “*La Sombra* y la psicopatología de Galdós” (*Anales Galdosianos* VI: 21-42) Rafael Bosch especula que el novelista debió leer el libro de A.A. Liébeault, *Du Sommeil* (1866) y estaba familiarizado con su concepto de la “idea fija” o “monomanía”. Véase también, con respecto al interés que muestra Galdós en el misticismo, el artículo de Juan López-Morillas, “Una crisis de la conciencia española: krausismo y religión”, *Cuadernos americanos* 2 (marzo-abril 1966): 161-180.

—¡Inverosimilitud! —exclamó don Anselmo—; ¿quién habla de eso tratándose de un caso que está fuera de los límites de lo humano? No busque usted aquí la regularidad; si esto fuera como lo que pasa ordinariamente, no lo contaría.

Esta razón no dejaba de tener fuerza y callé (211; énfasis añadido).

El narrador anónimo, después de todo, ha escogido hablar de don Anselmo y reproducir su historia precisamente porque se trata de un personaje que parece vulgar e insignificante y no lo es. Lo disparatado y absurdo del mundo imaginario del otro constituye el aliciente para su indagación y el material de su ficción. Lo significativo y extraño en el relato galdosiano es que sea el narrador escéptico y razonable quien en este momento confunda los planos de la alucinación y de la realidad¹¹ y el fabulador quien apunte su diferencia radical y la posible especificidad de la ficción.

En su primer relato extenso Galdós parece, pues, replantear la dialéctica cervantina del loco y el cuerdo, imaginación-razón, en el contexto post-romántico de los debates en torno a las fronteras y contactos entre la locura y el arte, la locura y el misticismo. Su formulación en *La sombra* recuerda la anécdota que Balzac recoge en su *Théorie de la Démarche* del loco que llega a un abismo, lo contempla y se lanza a sus profundidades, y el sabio que baja a él pausadamente, lo mide con precisión y emerge con sus datos: "Dieu seul sait qui du fou, qui du savant, a été le plus pres du vrai", comenta Balzac.

Con Anselmo, el loco que ha vivido "las vidas de seis hombres... porque la fantasía ha puesto en mi tiempo millones de días" y el cauto narrador anónimo aficionado a la lectura de textos médicos, que exige que el ser humano viva una sola vida, libre de "disparates", Galdós en *La sombra* contrapone dos modalidades de conducta cuyas posibles variantes reaparecerán una y otra vez en sus novelas posteriores. En gran parte de ellas la dialéctica del loco y el cuerdo, del personaje que se escapa del tiempo y el espacio inmediatos para habitar sus propios mundos imaginarios y el que insiste en la primacía del mundo "real" cotidiano y vulgar, tomará el aspecto concreto del mitómano y el demitificador, papeles que desempeñarán respectivamente con frecuencia un personaje y un narrador. El autor —como hace Galdós en *La sombra*— se coloca por lo general en un punto medio entre ambos aunque en la mayoría de sus novelas del decenio 1871-1881 parece favorecer la posición del primer narrador frente a Anselmo. Su comprensión cada vez más profunda y rica en matices de la dialéctica envuelta le llevará a cristalizar en sus grandes novelas lo que podría llamarse una "estética de la ambigüedad", cuyo germen podemos percibir en su primer relato.¹²

¹¹ Punto que acertadamente señala Harriet S. Turner en su ensayo "Rhetoric in *La sombra*: The Author and his Story" (*Anales Galdosianos* VI: 5-19); discrepo de su parecer en otros aspectos, en especial su identificación sistemática del narrador y el autor.

¹² El término y la propuesta concreta fueron lanzados por Peter B. Goldman en su artículo "Galdós and the Aesthetic of Ambiguity: Notes on the Thematic Structure of *Nazarín*" (*Anales Galdosianos* IX: 99-112). En los capítulos "The Novelist as Reader" y "The Challenge of Historical Time" en su libro

Para terminar estos apuntes metódicamente por el final vale la pena recordar la conclusión de este relato fundante de la novelística galdosiana con su última duplicación significativa. Ambos interlocutores prefieren prescindir de un dato que puede o no ser importante. A diferencia de su homónimo cervantino, el marido de la curiosidad impertinente, al Anselmo galdosiano no le interesa averiguar si su esposa Elena y Alejandro fueron o no amantes; él prefiere la duda, es decir, en cierto modo prefiere a Paris, a sus conversaciones y luchas con el ser mítico. Y el primer narrador opta por no asegurarse si Paris había vuelto o no a aparecer en el cuadro, ya que "el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco" (227). Tanto él como nosotros, narratarios del loco fabulador Anselmo, sabemos deslindar los mundos de "la realidad" y "la ficción" —¿o no?

Ana H. Fernández Sein
 Universidad de Puerto Rico

Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1887 (Princeton University Press, 1981), Stephen Gilman ofrece una incitadora contribución a continuar estudiando este aspecto de las novelas de Galdós.

Como muestra de la comprensión del potencial novelístico del loco que ya se da en *La sombra*, compárese la galería de dementes tratados satíricamente en las piezas breves tituladas "Manicomio político-social", recogidas por W.H. Shoemaker en *Los artículos de Galdós en "La Nación"* (Madrid, 1972). Con el subtítulo "Soliloquios de algunos dementes encerrados en él" aparecen monólogos de un neo (núm. 104), un filósofo materialista (núm. 107), un don Juan (núm. 111) y un espiritista (núm. 121), agrupación de tipos que ya de por sí representa un índice de los intereses del joven escritor.