

# ■ LA INFLUENCIA DE E.T.A. HOFFMANN ■

## EN *LA SOMBRA*

Ana Martínez Santa

Que Galdós leyó a E.T.A. Hoffmann se sabe cierto porque su biblioteca contaba con un volumen de cuentos del autor alemán. Berkowitz registra la existencia, entre los libros de Galdós, de una edición francesa titulada *Contes posthumes de Hoffmann* que data de 1856<sup>1</sup>. La presencia de Hoffmann parece figurar únicamente en la producción del joven Galdós, o al menos a esa época inicial van referidas las escasas alusiones al respecto que la crítica ha señalado hasta ahora.

Cierta influencia de Hoffmann se ha visto en una de las primeras incursiones en el arte narrativo de Galdós. Me refiero al cuento *Una industria que vive de la muerte* (1865). El primero que la hizo notar fue José Pérez Vidal<sup>2</sup>, quien habla de una "traza fantástica y ambiente musical"<sup>3</sup> como la de los cuentos de Hoffmann. José F. Montesinos, en su conocido estudio sobre Galdós, aborda de nuevo el tema afirmando que "hay algo de Hoffmann" en *Una industria que vive de la muerte*, pero mucho más en *La sombra*, escrita al año siguiente, no concluida hasta 1867 y publicada tardíamente en 1870. Montesinos califica de "deplorable trabajo" al realizado por George F. Kussky sobre las influencias germanas en la obra de Galdós, pues pasa absolutamente por alto la huella de Hoffmann en los inicios del novelista. En relación a *La sombra*, Montesinos cree que Galdós "se ha valido de ciertas fórmulas que a mí —dice— 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"<sup>4</sup>. Tras esta invitación a mostrar cuáles son esas "fórmulas" hoffmanianas no ha habido sin embargo ningún estudio detenido de las mismas, del modo en que Galdós las habría aplicado en *La sombra* para, durante el curso de su narración, desembocar en presupuestos muy distintos a los de Hoffmann, y en los que está ya presente lo que habría de ser su universo personal. Sólo Sebastián de la Nuez<sup>5</sup>, al plantearse las fuentes de la obra, reconoce que "los más próximos antecedentes de [su] concepción creadora y literaria vienen determinados por los *Cuentos* de Hoffmann, como había sospechado Montesinos" (p. 138), pero se limita a destacar unas cuantas coincidencias que no son ni todas ni las más evidentes —aunque el mero hecho de hacerlo sea ya suficiente teniendo en cuenta que el propósito de su artículo es aventurar una significación general de *La sombra* y no un análisis concreto de influencias.

Pero pasemos ya a centrarnos en el estudio de todo aquello que de Hoffmann pudo seducir a Galdós hasta el punto de que llegara a infiltrarse en *La sombra*.

Para empezar, la propia extensión de *La sombra* recuerda a la de los muchas veces mal llamados "cuentos" de Hoffmann. Esta semejanza se acentuaría aún más si suprimiéramos en la obra de Galdós todas las reiteraciones innecesarias propias de la novela por entregas y resultado de haber aparecido en la *Revista de España*, así como en diversos folletines, circunstancia siempre ajena al romántico alemán. La naturaleza fronteriza de *La sombra* en cuanto al género ha hecho que se aluda a ella como "novelita", "novela corta" o "cuento largo", como la calificó el mismo Galdós:

"En el año 70 publiqué *La sombra*, que es más bien un cuento largo. No vale nada..."<sup>6</sup>.

Aparte la cuestión bizantina de si *La sombra* es propiamente una novela o un cuento, lo que parece evidente es que ni Hoffmann ni Galdós conciben el cuento al estilo de Poe —al que Galdós también leía por la misma época en traducción de Baudelaire—, un cuento como una flecha donde "cada palabra expresa y no hay ninguna que no lo haga"<sup>8</sup>, sino que la narración discurre reposadamente describiendo una serie de meandros, frecuentes digresiones que no son en absoluto prescindibles. En Hoffmann las digresiones son tanto de sus personajes como de su propia voz de autor, que interrumpe la acción para advertir algo al lector, dar explicaciones sobre por qué ha elegido cierto desarrollo de los hechos o incluso para preguntarle qué le está pareciendo el cuento. El relato *El salón del rey Artús* recoge una gran variedad de estas interpelaciones directas al lector; algunas de ellas dan lugar a una reflexión sobre algún tema planteado tangencialmente en el cuento:

"¿No crees, estimado lector, que lo que desde el reino del amor ha descendido hasta nuestro pecho se nos ha de manifestar en principio como un dolor desesperanzado? Estas son las dudas que atormentan el ánimo del artista, sin posible recuperación"<sup>9</sup>.

En Galdós no faltan estas llamadas de atención al lector —que en su evolución narrativa irán desapareciendo—, si bien con menor descaro, de manera más indirecta, como en el arranque del relato:

"Conviene principiar por el principio, es decir, por informar al lector de quién es este don Anselmo"<sup>10</sup>.

Pero es en el aspecto digresivo que llega a extremos ensayísticos donde encuentro más semejanzas entre los dos autores, aunque Galdós las pone en boca de su personaje, el doctor Anselmo. Tomando de nuevo *El salón del rey Artús*, su protagonista, aspirante a pintor, medita sobre el origen de la creación artística o sobre el amor ideal; el doctor Anselmo, por su parte, teoriza sobre las condiciones de la imaginación creadora o —en algo que su interlocutor siente como una pesada "lección de perspectiva" (*op. cit.*, p. 48)— sobre arquitectura:

“Los interiores, cuando son bellos, son como los abismos: fascinan la vista, y el espectador no puede prescindir de arrojar mentalmente una plomada y trazar en el espacio multiplicadas líneas con que su imaginación trata de sondear el diámetro del arco, la altura de la fuste y el radio de bóveda...” (p. 47).

Galdós se incluye en su relato yendo a visitar a su personaje. Del mismo modo, pero a la inversa —según notó acertadamente de la Nuez— en *El caldero de oro* Hoffmann habla en primera persona explicando al lector que no sabía cómo concluir su cuento hasta que recibió una carta de uno de los personajes, el archivero Lindhorst. A partir de aquí Hoffmann se permite unas licencias como autor y unas mutuas ironías entre el narrador y su personaje —muy semejantes a las de Galdós con el doctor Anselmo— que culminan en una visita que éste hace a Hoffmann.

Otro punto de contacto entre los dos autores es la defensa del valor de la sugerencia. En el caso de Hoffmann se trata de una manifestación en el relato del gusto romántico por lo fragmentario. Al final de *Los Automatas* Hoffmann, que ha terminado el cuento sin aclarar el misterio esbozado, declara defendiendo su proceder:

“No hay cosa que más me contrarie cuando leo un relato o una novela, que ver el suelo en el que se edifica ese mundo fantástico barrido al final, con una escoba histórica, que deja todo limpio sin un granito, sin una mota de polvo, que no hay posibilidad alguna cuando se regresa a casa de sentir ni siquiera deseos de mirar entre las cortinas”<sup>11</sup>.

De manera parecida, *La sombra* finaliza sin que sepamos si el elemento fantástico se ha disuelto por completo. Galdós se niega a explicarlo obligando al lector a que reflexione sobre ese cabo que voluntariamente deja suelto:

“Al bajar la escalera me acordé de que no le había preguntado [al doctor Anselmo] 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”. (p. 144).

El entrecruzamiento de un plano real y otro fantástico es una de las peculiaridades de *La sombra*. Las narraciones de Hoffmann suelen presentar un entorno cotidiano inicial en el que irrumpe lo fantástico. Unas veces, como en *El salón del rey Artús*, la lógica del marco cotidiano acaba sofocando las raíces de lo fantástico; otras desemboca en un final que reviste los hechos del cuento de una densidad significativa superior. Aquí la ambigüedad se resuelve no racionalmente sino de forma lírica, mediante la simbolización. Como escribe Baudelaire de Hoffmann: “Se diría que nos encontramos ante un fisiólogo o un médico de locos de los más profundos que se entretuviera en revestir esta profunda ciencia de formas poéticas” (Vid. nota 23, p. 49). Esta es la única vía de ruptura de lo fantástico que respeta el misterio, contrariamente a la alegoría, como pronto veremos, que es lo que aparece en Galdós.

Es evidente que, siguiendo a Todorov en un capítulo de su *Introducción a la teoría de lo fantástico* titulado “La poesía y la alegoría”, lo poético hace disminuir lo fantástico. En

éste sentido hay que destacar que, de acuerdo con su uso del símbolo, Hoffmann consigue intensos momentos de lirismo frente a Galdós, cuyo talento estaba quizá más dotado para la prosa. De ahí que prefiera la alegoría como solución en *La sombra*, y que también recurra a ella al final de su vida en *El caballero encantado*. Galdós anuncia la alegoría desde el principio, antes de que el doctor Anselmo cuente su fantástica historia; pero no será hasta bien adentrado el relato cuando la exprese plenamente:

“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 personificación de uno de los vicios capitales de la sociedad”.

Por tanto, este personaje, Paris, que creímos fantástico, no es más que una encarnación de la Maledicencia. Y así se van explicando las incógnitas de la obra: que Anselmo compruebe desesperado que Paris es inmortal equivale en el plano alegórico a la idea de que “el vulgo viperino es invencible cuerpo a cuerpo” (p. 1?) etc. etc. Diferente es el procedimiento de Hoffmann<sup>12</sup>, que eleva lo fantástico a una especie de apoteosis de indole, como decíamos, poética. El estudiante protagonista —llamado Anselmo como el personaje de Galdós—<sup>13</sup> de *El caldero de oro* consigue tras superar una serie de pruebas “el conocimiento de la sagrada armonía” en la que habitará eternamente, “la vida en la poesía”<sup>14</sup>. Esta recompensa se simboliza en la obtención del Lirio, que brota del maravilloso caldero en la apoteosis final. Entre Hoffmann y Galdós media la distancia radical que separa el romanticismo más puro del realismo. Si bien ambos se adentran en la “creación metafísica”, el propósito de Galdós es moralizante, puesto que hace a su personaje víctima de un “apólogo” propio para “distrayer y enseñar” (p. 37). Por contra, Hoffmann pretendía sólo convertir en ficción amena un ideal por él mismo añorado, que nada tendrá que ver con la vida social.

La ironía y el sarcasmo recorren toda la obra de Hoffmann, que llega a burlarse hasta de sí mismo. Respecto a Galdós, es de sobra conocido su natural socarrón. En *La sombra* encontramos sobre todo una omnipresente ironía, pero también momentos en que lo grotesco roza con lo humorístico. Desde el primer momento en que el Galdós personaje visita al doctor Anselmo está presente la ironía. Dice Galdós: “Cuando el que esto escribe tuvo el honor de penetrar en el estudio, gabinete o laboratorio del doctor Anselmo...” (p. 17). En primer lugar, no es ningún “honor” entrar al antro que el protagonista tiene por morada, pero además es que le ha adjudicado a don Anselmo un título de doctor que es claramente irrisorio en quien jamás ha obtenido de su trabajo “resultado alguno” (p. 17). Como señaló Marcy G. Schulman, “Galdós juega irónicamente con su protagonista y con el lector”<sup>15</sup>. A lo largo de la narración Galdós-personaje se muestra muy contradictorio respecto a Anselmo; tan pronto le parece un hombre digno de crédito que un degenerado visionario. Cuando piensa esto último no repara su desmesurada ironía en la burla que de Anselmo hace con el lector. “Risa causaba oírle describir su palacio” (p. 36), dice al escuchar los primores del imaginario palacio.

Pero lo cómico en *La sombra* irá mucho más lejos si advertimos lo que hay en ella de parodia de *El caldero de oro*. Creo que la parodia es demasiado rigurosa como para hacernos pensar que no sea deliberada, aunque los elementos parodiados sean comunes, en alguna

ocasión, a otras obras y autores del romanticismo, a la literatura fantástica o a la novela gótica, según piensa M. Schulman. En el cuento de Hoffmann es el protagonista, Anselmo, quien penetra en la casa del archivero Lindhorst para ayudarle a copiar unos raros manuscritos. El lugar donde vive Lindhorst no es sólo un laboratorio alquimista; cuenta con un gabinete de lectura, un jardín-invernadero mágico, rebosante de plantas y animales que transforman continuamente su identidad, y guarda varias salas “extrañamente decoradas” con “muebles de curiosas formas” y “objetos desconocidos” (p. 228). Una de ellas oculta el caldero, la auténtica joya de Lindhorst. Veamos —porque nos dirá algo sobre *La sombra*— cómo describe Hoffmann el recinto, dominado por una luz cegadora:

“De las paredes azul ultramar sobresalían los troncos de bronce dorado de altísimas paredes que abovedaban sus colosales hojas, brillantes como relucientes esmeraldas, en lo alto, formando así el techo. En el centro de la habitación, sobre tres leones egipcios de oscuro bronce fundido descansaba una losa de púrpura sobre la que había un sencillo caldero de oro, del que nada más verlo Anselmo ya no pudo apartar la vista” (p. 229).

Tremendo delirio debía parecerle a Galdós toda la tramoya fantástica con que Hoffmann rodea a Lindhorst si, como declara en *La sombra*, “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 templea con la influencia del buen sentido” (p. 134). En su narración presenta, por contra, a un personaje que siendo el dueño de un “laboratorio” no es mago ni tampoco científico, que no sabe ni atender a los líquidos de sus redomas para evitar que exploten, que es, en suma, un perfecto inútil en las artes ocultas. El espacio que le es propio al archivero tiene su correlato inverso —y la inversión se lleva hasta lo cómico-grotesco— en la realidad presente de don Anselmo. Su residencia es un verdadero antilaboratorio. Se limita a una “habitación vulgar” en un cuarto piso de un “endiablado caserón” (p. 12). Este cuarto —lo que es y lo que contiene— es sistemáticamente descrito por Galdós mediante una caracterización negativa, polo opuesto a la magnificencia y exceso con que se narra el ambiente de Lindhorst. Hay cuatro “mal niveladas paredes” (p. 13), no hay luz, el techo está “despedazado” y con “muchos y grandes agujeros”, aquí y allá decoran unos vasos rotos, una armadura roñosa, coral ennegrecido por el polvo, una guitarra abollada, ropas mugrientas y agujereadas y, para colmo, el doctor Anselmo “cojeaba de un pie (...) y la mano izquierda no era del todo expedita” (p. 21). Lo único común a Lindhorst y al doctor Anselmo son “un sin número de aparatos de complicadas y rarísimas formas” (p. 16) que los dos poseen. Al laboratorio maravilloso de Hoffmann sólo se parece el palacio que Anselmo dice haber poseído en el pasado; en una de sus salas se encuentra el cuadro que dará entrada a lo fantástico. En los dos casos las características comunes son la ambigüedad, la asimetría y la heterogeneidad. La descripción que hace Anselmo del palacio es parecida a las de la casa de Lindhorst, pero mucho más prolija: “El jaspe, las estufas, los relieves, las líneas entrantes y salientes, las molduras y reflejos, la tersa superficie del mármol del piso que proyectaba a la inversa la construcción toda, la concavidad mitad sombría, mitad luminosa de las bóvedas, la comunicación de las arquerías(...), la amplitud(...), la altura, deslumbraba a todo el que por primera vez entraba en aquel recinto” (p. 40). Los artificios del jardín de Lindhorst son

infinitos: es como un organismo viviente; hay palmeras y flores animadas que cambian de forma y color, aves parlantes que pueden convertirse en seres humanos, ventanas que se abren solas en los muros y los límites todos del invernadero se van agrandando a medida que se avanza. Galdós ridiculizaría también esto cuando comenta lo siguiente del cuartucho de don Anselmo:

“Parecíame que todo aquello tenía vida y movimiento(...). Creía ver las conchas golpeándose unas a otras (...). El esqueleto me parecía que bostezaba, me parecía verle adelantar el pie izquierdo como quien rompe a bailar (...) y, por último, en medio de esta barahúnda, me pareció que el Cristo estiraba los brazos y el cuello, desperezándose con expresión de supremo fastidio” (pp. 19-20).

Este fragmento recuerda asimismo al de la inquietante sala de la Bolsa de *El salón del rey Artús*. Hoffmann describe cómo allí, a través de un “mágico claroscuro” —como el del laboratorio de don Anselmo— “todas las extrañas estatuas y tallas que decoraban las paredes adquirían movimiento y vida (...), animales asombrosos te obserbaban desde lo alto con ojos ardientes...”.

El archivero Lindhorst tenía un enemigo: la bruja Liese, que se aparecía en su laboratorio para robarle el caldero. Liese va acompañada de un hermoso gato. Paralelamente, y siguiendo con la caricatura, en el contexto del estudio de don Anselmo “no había [...] más bruja que una tal doña Mónica, ama de llaves, criada e intendente” (p. 12). Su “escuálido gato” (p. 37) tiene un final aún más triste que el que termina con la vida del de *El caldero de oro*. Si éste ilumina los caminos a la bruja “despidiendo chispas chisporroteantes” (p. 235), el de Galdós morirá entre ellas, por un accidente que ofrece al narrador la oportunidad de lanzarse a una macabra descripción.

No hay mayor irreverencia hacia Hoffmann que la forma en que Galdós adorna el esqueleto que posee D. Anselmo colocándole un caldero en el cráneo a modo de sombrero, convenientemente ladeado “para darle expresión chusca” (p. 19). Intensificando lo grotesco una sartén cuelga a los pies del Cristo. Serpentina, la culebrilla verde-dorada y de azules ojos de la que se enamora Anselmo como primer paso para acceder al caldero es, en el relato de Galdós, “una culebra llena de paja (...) en cuyas escamas quedaba un débil tornasol” (p. 14). El papagayo gris, ayudante de Lindhorst, que posee facultades humanas, se trueca en un “ave disecada y medio podrida” (p. 14). Todas estas imágenes paródicas me dan pie a pensar en una ironía hacia la imaginación romántica, que comenzaba a ser desplazada como modo narrativo por el más comedido realismo; si bien Galdós hará aún uso de aquélla en muchos de sus cuentos.

Tres núcleos temáticos que se desarrollan en *La sombra* hemos hallado asimismo en Hoffmann. Se trata del motivo del doble (“doppelgänger”), el del retrato encantado, y el de la posesión del individuo por un Principio Hostil. El primero recorre como obsesión la obra toda del alemán. En *La sombra* el tema está vinculado a la locura. El Dr. Anselmo se desdobra en la medida en que asiste como espectador a su propia esquizofrenia: “Soy —dice— 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” (p. 32).

Ese "otro", el rival, que carga con el peso de la irracionalidad, es tan fuerte en ocasiones que don Anselmo siente su presencia como una "llama interior" que lo vivifica. Consciente del extravío de su razón llega a decir: "soy esclavo de esto". Lo único que le cabe hacer es intentar "atar la loca" (p. 29) para ser dueño de su imaginación en lugar de padecerla. Incluso podríamos afirmar que Paris, como producto de la mente alucinada de don Anselmo, funciona como su doble, en el sentido del rival que viene a arrebatarse a la amada (Elena), algo habitual en Hoffmann, o como enemigo que se instala en la intimidad para destruir al sujeto. Véase si no el efecto siniestro que produce a Anselmo que Paris use su bata y que además le siente perfectamente: "aquella bata era la mía, y le caía tan bien que ni pintada; como si se la hubieran hecho a su medida" (p. 103).

El retrato encantado o andante es el eje central de la narración fantástica de don Anselmo. La pintura representa a Paris y Helena reposando a la entrada de una fresca gruta. Don Anselmo descubrirá un buen día la ausencia de Paris en el lienzo, momento en que comienza su enfrentamiento.

Aun sin ninguna referencia mitológica, el cuento *El salón del rey Artús* tiene influencia sobre este punto. El joven Traugott contempla extasiado la pintura de un "hermoso jovencito" (*op. cit.*, p. 150) vestido de paje, al que minutos después encontrará de pie a su lado, sonriendo dulcemente. También subrayará el protagonista, refiriéndose a Paris, su "belleza no común" (p. 68), la hermosura singular del "incomparable mancebo": "Hermoso era el rostro de la mujer de Menelao, pero el del joven troyano era más hermoso aún" (p. 49). El movimiento y la sonrisa caracteriza a las dos pinturas. Dice Anselmo: "Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura, que a veces, por una ilusión inexplicable parecía moverse y reír" (p. 49). Hasta aquí las identidades, porque la racionalización del motivo del retrato, aunque es común en ambos autores, se realizará por distintas vías. Hoffmann deriva hacia una sublimación de lo cotidiano. El joven paje, del que Traugott se enamora, resulta ser la hija disfrazada de un pintor contemporáneo que la había inmortalizado en las pinturas de la sala. Al final la hija del pintor simbolizará para el protagonista su destino junto al Arte. En cuanto a Galdós, recurre a una alegoría aleccionadora que identifica la manía, o "idea insana" (p. 24) de la que es víctima don Anselmo, con Paris, representación imaginaria del "Demonio de la felicidad conyugal" (p. 72), de la Maledicencia. El propio Paris se encarga de desvelarle su verdadera identidad ("Yo soy tu idea hecha hombre" p. 141). Los condes de Torbellino, sus suegros, cumplen a su vez el papel de revelar, desde el código realista, cuál ha sido el error de Anselmo: "No sabes vivir" —le dice el conde a su yerno— "te cuidas demasiado de la opinión de las gentes" (p. 114). Tanto por estar don Anselmo en la prehistoria de los personajes galdosianos obsesionados por una idea —que es manifestación de un error originario—, como por ese esbozo de filosofía práctica que hace el conde años antes que Evaristo Feijoo, podemos decir que *La sombra* tiene ya algunas de las constantes del gran novelista. No obstante, esta teoría de la tolerancia puede remitir al realismo cervantino, así como el cierre ejemplar, llevado al ámbito de lo simbólico en el personaje de Paris, recuerda el móvil narrativo de alguna novelita de M<sup>a</sup> de Zayas.

Es *El salón del rey Artús* el cuento de Hoffmann que mejor presenta el motivo del cuadro que cobra vida. Sin embargo, el desarrollo argumental de *La sombra* coincide más con "La historia de la imagen perdida en el espejo", incluida en *Las aventuras de la noche de San*

*Silvestre*. En este relato —como ya intuyó Sebastián de la Nuez— el lugar de París lo ocupa una mujer, la enigmática Giulietta, personaje sobrenatural-demoníaco que seduce al protagonista, Erasmo Spikher. Este comienza con ella una relación paralela (orden fantástico) a la que tiene en su matrimonio (orden real). Del mismo modo, la esposa del Dr. Anselmo, Elena, toma a París por amante, mientras vive con su marido. La indiferencia de base es que en Galdós estas relaciones son una mera ilusión del protagonista, mientras que en Hoffmann tienen existencia “verdadera” porque lo fantástico se mantiene hasta el final.

Apuntando una segunda interpretación, todavía continúan las similitudes. Si, según proponía, entendiéramos la figura de París como desdoblamiento o proyección de la mente de don Anselmo, como representación de todo aquello que Anselmo no es (sociable, divertido, cariñoso, guapo...), la imagen del retrato cumple la misma función del reflejo en el espejo que sustituye a su dueño en los favores de la amada. Aunque en *La sombra* el reflejo sea disímil, y su imagen quede plasmada sobre una tela. Progresivamente París acaba siendo la “representación o remedio” (p. 126) de Alejandro X<sup>18</sup>. Se forma así un entramado de paralelismos muy del gusto de Hoffmann. Lo que sucede finalmente en *El salón* es que el reflejo acaba suplantando a Erasmo en la relación con Giulietta. Como ésta desaparece llevándose el reflejo, Erasmo —descubierta la naturaleza infernal de su amante— pierde su imagen (en plano fantástico) para siempre. Mientras *La sombra* mantiene la dimensión sobrenatural asistimos a una escena en la que París termina esfumándose en el aire —del mismo modo que lo hizo Giulietta—, y Anselmo pierde a Elena (en plano real), de cuya muerte es responsable indirecto. Se lo dice París antes de marcharse: “Para librarte de mí has tenido que matarla” (p. 139). Y ya que de reflejos hablamos hay que señalar que Galdós, según hemos ido viendo, mezcla una serie de lugares comunes del romanticismo europeo: el retrato encantado, el reflejo y la sombra. Este último motivo, que da título al retrato, no es, en realidad, funcional dentro de éste como propiamente fantástico, quiero decir que no sigue el tratamiento usual del género, que podríamos ejemplificar en el *Peter Schlemil* de Von Chamisso<sup>19</sup>: una sombra se independiza del cuerpo y lo abandona. La “sombra” de Galdós es una sombra vulgar, aunque pertenezca a un ser imaginario. Es —aparte la voz— lo primero que percibe de París el Dr. Anselmo: “Al entrar vi que la ventana que da al jardín estaba abierta, y que una sombra, un bulto, un hombre saltaba por ella” (p. 61).

El último de los tres núcleos temáticos mencionados que nos queda por comentar es el de la posesión del hombre por un Principio Hostil. En Hoffmann hay todo un determinismo maléfico que los personajes asumen con perfecta pasividad, conscientes de que no es posible la liberación. Recordemos la persistencia del personaje maligno en *El hombre de arena*, su instalación destructora en lo cotidiano. Por su parte París afirma: “Yo soy parte de ese mal que desde el principio pesa sobre vosotros y en vosotros como una faz de la vida” (p. 94), y el Dr. Anselmo se queja así de que éste haya acabado por —dice— “instalarse en mi casa, junto a mí, siempre a mi vista, como mi conciencia, como mi pensamiento” (p. 93).

Como diría casi un personaje de Hoffmann, el Dr. Anselmo formula la presencia del mal del siguiente modo: “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 se forja esos raciocinios que entran en nuestro cerebro ya hechos, firmes, exactos con su lógica infernal” (p. 58). A Anselmo podría contestársele con un consejo que Clara da a Nataniel en *El hombre de arena*



para ayudarlo a deshacerse de Coppélius: "Mientras sigas creyendo en él, él también existe y actúa; su único poder es tu fe en él"<sup>20</sup>. Clara es símbolo del código de la razón, por el que opta Galdós, y que declara locos a Nataniel y Anselmo.

Parece obvio que quien ejerce el dominio sobre don Anselmo es su Idea, cuyo referente fantástico es Paris, encarnación última de la locura. Ambos poseen a Elena hasta quitarle la vida, como sorben la vida los magnetizadores de Hoffmann apoderándose de la voluntad de sus víctimas. Es común a *La sombra* y a los cuentos de Hoffmann la herencia del mal bajo esta manifestación. Un fantasma de juventud (*El hombre de arena*), o del tiempo de los antepasados (*El Magnetizador*), se reproduce en el presente afirmando el poder, lo siniestro de todo paralelismo. El padre del Dr. Anselmo tuvo su correspondiente "manía", "tema" o "locura": le obsesionaba un acreedor "fantástico" (p. 134).

La narración en primera persona de los efectos que produce Paris en el ánimo de Anselmo y de los producidos por los magnetizadores son idénticos: "En su presencia —la de Paris— mi alma se sobrecogía, mi palabra enmudecía, flaqueaban mis fuerzas. 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 ya no me pertenecía, estaba en sus manos, en su poder" (pp. 127-28). Hemos visto también que Anselmo dice de Paris algo muy semejante a lo que dice María de Alban en *El Magnetizador*: "él vive en mi interior y conoce mis pensamientos más secretos" (p. 183) y poco antes: "Tuve la sensación de que debía obedecer a ciegas todas sus órdenes" (p. 180), "terminé agotada y sin fuerzas a ojos vista", "me debilitaba cada vez más" (p. 178)<sup>21</sup>.

Además de lo visto hasta ahora el modo en que se verifica el Principio Hostil es igual en ambos escritores, a través de la mirada. Como señala Jean Paris, "el dominio es sin duda alguna de origen visual y al instante vemos cómo se dibujan dos clases de seres: los que la ejercen —la mirada— y los que la sufren"<sup>22</sup>. La caracterización del personaje fantástico, al ser una presencia hostil, es exactamente igual a la de los personajes del Mal en Hoffmann. Como "genio maligno" (p. 177) es presentado el Alban de *El Magnetizador*, y de Paris se dice que es un "genio maligno", un "ente infernal", un "demonio aborrecido" e "invulnerable" (p. 139), un "monstruo diabólico" (p. 86), "ojos negros", mirada ardiente difícil de soportar (p. 157), sonrisa sarcástica, irónica o diabólica, vestimentas rojas: la caracteriología de los magnetizadores de Hoffmann es uniforme. La de Paris es una "mirada de demonio" (p. 35), comparable a un rayo, "penetrante y viva", "imposible de pintar" (p. 108). "Fijó en mí los ojos —dice Anselmo— con una tenacidad que me hizo temblar" (p. 92).

Decía Baudelaire que la risa "viene (...) de la superioridad" y se expresa "con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca"<sup>23</sup>. La seducción de la voz y la risa son otros de los síntomas del predominio que Galdós pudo tomar de Hoffmann. Ya cuando Paris estaba en el cuadro don Anselmo había encontrado irónica su sonrisa; progresivamente va soportándola cada vez menos hasta que siente que le hiela la sangre y lo aniquila, una vez que la risa se ha convertido en estrepitosa carcajada (p. 75) o en "ironía sangrienta" (p. 83).

Hay un momento magistral, clímax de esto que estamos comentando, en que se muestra toda la fenomenología de la posesión y del poder al modo de Hoffmann. Es una escena clave para la comprensión de lo asumido que Galdós debía tener las fórmulas hoffmannianas, y

a mi juicio una de las más intensas de la narración, (*vid.* pp. 128-30). Es el momento en que el Dr. Anselmo sale a pasear con Paris por Madrid arrastrado por "una fuerza extraña". Anselmo siente cómo la presión ejercida por Paris crece hasta convertirse en "una mano de fuego" que aprisiona su "vida y sentimiento" y, finalmente, en "glacial frío". Ya el protagonista había sentido la mano "fría como el mármol" de Paris tocar la suya, transmitiéndole una "corriente glacial" (p. 92). Sin embargo la imagen le había advertido que el fuego es su elemento: "Vivo en él: fuego es mi sangre, mi aliento, mi mirada". Podemos aclarar la antisemia frío/fuego con algunos ejemplos de Hoffmann. Especialmente representativo del poder del magnetizador es el simbolismo del fuego. Por extensión, todo resplandor, ardor o brillo, evidencia —sobre todo si se relaciona con el ojo— una presencia maléfica dominadora. En *El Magnetizador* los sueños de María están cargados de motivos que se relacionan con el fuego. Lo mismo cabe decir del poema que escribe Nataniel (El hombre de arena): ojos de fuego llameantes, círculos de fuego, salamandras... La Giulietta de *Las aventuras de la noche de San Silvestre* desaparece envuelta en su elemento infernal: "los ojos de giulietta despedían fuego, su rostro estaba horriblemente desfigurado y su cuerpo era una brasa ardiente" (p. 301). Tras ser rodeados por lo ígneo tanto María como Anselmo sienten helárseles los miembros, ataduras al fin y al cabo. El poder hostil los ha inmovilizado, ha hecho presa en ellos anulándolos. De acuerdo con esto Jean Paris señala al fuego como sustancia visual esencial: "Pitágoras ve en él el elemento óptico por excelencia, puesto que si la mirada no tuviera su calor se helarían necesariamente en el aire frío" (p. 105). Este fuego proviene, según Platón, de que el ojo es el sentido "que más tiene del Sol".

Todo este simbolismo culmina en *La sombra* cuando de repente Anselmo siente "como si la acción infernal de aquel ser abominable" (p. 130) hubiera cesado. El cielo se tinte de "vivísima púrpura" y Paris desaparece. Aquí el comentario del profesor es digno del mejor Hoffmann: "Me pareció ver dibujada con ráfagas de luz rojiza y cárdenas nubes su faz aborrecida" (p. 130). El fuego se ha eufemizado en el color rojo antes de extinguirse la "llama interior" que había en Anselmo.

Los ecos del romanticismo alemán llegan también desde el texto galdosiano a través de comparaciones pictóricas. El narrador nombra a Teniers para completar el espectáculo sombrío que ofrece del laboratorio del Dr. Anselmo. Es comparable a lo que es en Hoffmann un procedimiento usual, como cuando relata las actividades de aquelarre de la bruja Liese en *El caldero de oro*, donde se lee: "Creo que a ti (...) amable lector (...), al ver este cuadro de Rembrandt o Brueghel, (...) se te erizarían los pelos de la cabeza ante tal horror" (p. 237). Es curioso también observar cómo, al oponer el Galdós narrador sobre las historias que inventa el Dr. Anselmo, parece referirse al propio Hoffmann:

"Tenía afición a toda clase de símbolos y en sus cuentos había siempre multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna" (p. 28).

Por último, y como conclusión, hemos ido mostrando cómo los hilos fantásticos de los que pendía la historia que relata *La sombra* son lentamente destruidos para dar paso a una racionalización común en el alemán, aunque en Galdós no sea la manera rápida de rematar un hecho inverosímil, sino el auténtico sentido que cifra la obra, en la que los elementos

fantásticos son un mero medio, una hermosa pero falsa cobertura para atraer al lector a lo que de otro modo habría sido una insulsa historia de celos. La alegoría de *La sombra* es, para mí, un gran paso hacia el realismo a partir de unos tópicos románticos representados en Hoffmann y que un temprano Galdós ya ha sabido modificar. Nada hay, por tanto, en el rigor del término, de la "novela fantástica" que ha querido verse, pues como el mismo autor dice en el prólogo, su intención no fue nunca "producir las bellezas de la creación fantástica" (p. 9); y no otra cosa evidencia el final, cuando el narrador-personaje rechaza averiguar si Paris, la sombra, había regresado a su cuadro, lo que equivale, porque no era su meta, a desprenderse del aspecto fantástico del relato.

#### Notas

<sup>1</sup> Vid. Sebastián de la Nuez, "La sombra, primera novela de Galdós", *LD* nº 8, 1974, p. 137.

<sup>2</sup> Vid. J. Pérez Vidal, "B. Pérez Galdós: «Una industria que vive de la muerte»", *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 2, 1956, pp. 1-35.

<sup>3</sup> Cit. por De la Nuez, *op. cit.*

<sup>4</sup> J. F. Montesinos, *Galdós*, Castalia, Madrid, 1968, t. I, p. 49.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pp. 138-39.

<sup>6</sup> Vid. entr. a Galdós de Enrique Fiol, "Bachiller Corchuelo", en *Por esos mundos*, rev. mensual enciclopédica, XXI, julio-diciembre, 1910.

<sup>7</sup> E. A. Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. Ch. Baudelaire, 1857. y *Les nouvelles histoires extraordinaires*, 1862.

<sup>8</sup> E. A. Poe, *Ensayos y críticas*, Alianza, Madrid, 1973, p. 139.

<sup>9</sup> En *Los hermanos de San Serapión*, trad. Celia y Rafael Lupiani, Anaya, Madrid, 1988, p. 157.

<sup>10</sup> Pérez Galdós, *La sombra, Celín, Tropiquillos, Theros*, Libr. sucesores de Hernando, 1909, p. 11.

Todas las citas de *La sombra* van por esta edición.

<sup>11</sup> *Los autómatas*, trad. C. Bravo-Villasante, Olañeta, Barcelona-Palma, 1981, p. 71.

<sup>12</sup> Creo que Sebastián de la Nuez, quien menciona *Op. cit.*, p. 138) la tendencia común de ambos a la alegoría, no acierta al considerar como idénticos los modos de la misma en uno y otro escritor.

<sup>13</sup> Como se ha señalado, habría que pensar también en el Anselmo cervantino de *El curioso impertinente*.

<sup>14</sup> *El caldero de oro*, en *Fantasías a la manera de Callot*, trad. C. y R. Lupiani, Anaya, Madrid, 1986, pp. 271 y 270.

<sup>15</sup> Marcy G. Schulman, "Ironic illusion in *La sombra*", *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, p. 34.

<sup>16</sup> *El salón del rey Artús*, en *Los hermanos de San Serapión*, Anaya, Madrid, 1988, t. I, p. 148.

<sup>17</sup> Para una interpretación clínica vid. Rafael Bosch, "La sombra y la psicopatología de Galdós", *Anales Galdosianos*, VI, 1971.

<sup>18</sup> Cf. Alejandro X con el Profesor X, de *Los autómatas*, en lo que al nombre se refiere.

<sup>19</sup> Como en un guiño literario, Hoffmann hacía reunirse a Erasmo con el personaje de su amigo Omisso, Peter Schlemil, para que se hagan mutua compañía en sus viajes a la búsqueda del reflejo y la sombra, respectivamente. (Vid. el final de *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, en *Fantasías*

*a la manera de Callot*, Anaya, Madrid, 1986, p. 302). Galdós pudo tener en cuenta el motivo de la sombra a raíz de su aparición en este cuento, si no lo conocía por la fuente directa.

<sup>20</sup> *El hombre de arena*, en *Nocturnos*, Anaya, Madrid, 1987, p. 39.

<sup>21</sup> *El Magnetizador, Fantasías...*, *vid. supra*, p. 86.

<sup>22</sup> Jean Paris, *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967, p. 36.

<sup>23</sup> Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988, pp. 23 y 18.