

La cara oculta de la realidad: elementos fantásticos en *La princesa y el granuja* de Benito Pérez Galdós

ANDRÉS SÁNCHEZ MARTÍNEZ
Universidad de Granada

andressanchez605@gmail.com

El canon literario actual en España considera a Benito Pérez Galdós uno de los más grandes novelistas del siglo XIX. Ciertamente, ello resulta de toda una erupción crítica que, desde mediados del siglo pasado, se centró en el estudio de la vida y la obra del autor canario (Montesinos, 1968 y 1969; Casalduero, 1970; Rodríguez Puértolas, 1975; Gullón, 1973 y 1980), prestigiando la calidad de sus novelas. Este interés por la narrativa larga de Galdós se fue completando posteriormente con la atención a su teatro (Finkenthal, 1980), pero faltan todavía hoy muchos aspectos de la obra galdosiana por rescatar del olvido o la indiferencia. Entre ellos, destaca la producción cuentística, catalogada tradicionalmente como obra menor (Montesinos, 1968: 39-40; Baquero Goyanes, 1992: 244), ya desde las apreciaciones de Emilia Pardo Bazán en 1891¹. Ciertamente, el primer motivo para esta discutible valoración atendía a las prevenciones ante el género breve que el mismo Galdós expresó en ocasiones. Partiendo de los propios juicios del autor, este trabajo intentará ir más allá, profundizando en los mecanismos constructivos de uno de sus relatos para revisar a continuación su efectivo valor literario. En este caso, el análisis del funcionamiento de lo fantástico en «*La princesa y el granuja*», permitirá desmentir la tradicional valoración de los cuentos galdosianos como simples pasatiempos literarios, encaminándonos hacia una comprensión más cabal de estas piezas breves, ensayos de técnicas narrativas y planteamientos posteriormente desarrollados en sus novelas.

¹ Nótese los juicios de Emilia Pardo Bazán: «El artista, a no ser un prodigio de la naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría, y casi siempre descuellan en uno, que es su especialidad, su reino. A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta; necesita desahogo, páginas y más páginas, y como el novelista ruso Dostoyewsky, domina la pintura urbana y no la rural» (1891: 38).

1. GALDÓS Y EL CUENTO FANTÁSTICO

En 1870, cuando Galdós llevaba a imprenta sus primeras novelas (*La Sombra* y *La Fontana de Oro*), dando así el paso definitivo en sus aspiraciones narrativas, aparecía en *Revista de España* (13 de julio de 1870) su artículo «Observaciones sobre la novela en España». Aparte de una plenamente desarrollada poética narrativa, no se resistía el autor de *Fortunata y Jacinta* a introducir en su ensayo una definición del cuento claramente delimitada:

el cuento, que es aquel mismo cuadro [de costumbres] con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el albor de la gran novela, que se forma de aquellos, apropiándose de aquellos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno como la misma sociedad. (Pérez Galdós, 2004: 19)

Esta concepción del cuento ofrece a su manera valiosas claves de comprensión del género en el conjunto de la producción galdosiana; entre sus premisas, una principal: la consideración del relato corto como organismo narrativo concentrado pero completo, que se sirve de elementos narrativos plenos (acción, espacio, tiempo, personajes) (Anderson Imbert, 1992; Garrido Domínguez, 1996), lo que lleva al autor a concluir en su función germinal para la novela. No obstante, Galdós destacaba en el cuento su carácter «multiforme y vario», aparejado paradójicamente a su morfología: «organizado y uno como la misma sociedad». En este punto se iniciaban los problemas conceptuales, aludiéndose al pilar inevitable de la *mímesis* aristotélica, principio básico sobre el que debía bascular la narrativa para Galdós y del que parecía salir alguna de estas formas de *variedad* del cuento.

Desde el inicio de «Observaciones sobre la novela en España», se venían contraponiendo la narrativa de fantasía y de elementos «extraños» o «de moda» (aludiendo a residuos románticos) frente al, a juicio del autor, verdadero arte de novelar, «espejo fiel de la sociedad en que vivimos» (Pérez Galdós, 2004: 10). En este sentido, y en tanto que aparentemente opuestos a sus principios programáticos de *realismo*², el autor canario no podía más

² En este trabajo se entiende el concepto de «realismo», más que como «escuela», como una poética concreta que, dentro de la ficcionalidad, construye una «sensación de realidad» (Albaladejo Mayordomo, 1992: 94; Villanueva, 1992: 60).



que expresar su prevención al cariz fantástico que adquirirían sus cuentos, tal y como declaraba en el prólogo de *Torquemada en la hoguera* (1889), donde se incluía precisamente «La princesa y el granuja». Se describían aquí las narraciones compiladas como «cuentos», «ensayos narrativos o descriptivos, con un desarrollo artificioso que oculta la escasez de asunto real», añadiendo que no había sido su propósito publicar tales obras «anticuadas y fastidiosas», enumerando después defectos como su «desaliño, trivialidad, escasez de observación e inconsistencia de ideas» (2004: 137). Al año siguiente de la aparición de *Torquemada* volvían a incluirse cuentos fantásticos en *La Sombra* (1890), en cuyo prólogo nuevamente se disculpaba el novelista:

El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en estas acierta menos que en aquellas. [...] en estas obritas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal. Son divertimentos, juguetes, ensayos de aficionado. [...] Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas. (2004: 139)

Semejante tono exculpatorio acarrea nuevas contradicciones. Afirmaba el autor incluir relatos fantásticos como divertimento o desconexión de la praxis *realista* (de las «cosas visibles y reales»). De esta forma, en tanto que aparentemente ajenos al grueso de su producción, acababa renegando de sus relatos y su componente no realista. Sin embargo, como se verá, la praxis narrativa de Galdós en su conjunto ofrece una conciencia más amplia de *realidad* de lo que declaraban estos escritos programáticos.

2. EL CONCEPTO DE LO FANTÁSTICO EN GALDÓS

Puede completarse ahora nuestra hipótesis de partida, advirtiendo cómo formulaciones del género fantástico tales como «La princesa y el granuja» o su primera novela, *La Sombra*, anteceden a lo que luego sistematizará en su «última manera» espiritualista. Se halla en este punto el centro de la revalorización del concepto de imaginación en Galdós, tal y como la describía ya Casaldueiro: «Antes la imaginación servía para eludir la realidad, ahora

crea realidades» (en Smith, 1992: 26). Sin embargo, para entender el eje sobrenatural vertebrador de toda la obra galdosiana se hace necesario, como se anticipaba, partir de una concepción más amplia de lo real (Roas, 2011: 15). Así lo sugería Galdós en su discurso de entrada a la Real Academia Española, con el título de *La sociedad presente como materia novelable* (1897): «al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad» (Pérez Galdós, 1972: 180). Junto al deseo de acceder al carácter verdaderamente humano del personaje, huyendo del tipo literario, había aquí una invitación a abrirse a esa otra «cara de la realidad», a aquellos elementos no siempre apreciables a simple vista, que se fundían con lo real-sensorial en el conglomerado de «lo inexplicable», lo inaccesible mediante la razón (Gullón, 1955: 1; 1990: 97). No encontramos aquí sino un amago de caracterización de lo fantástico practicado en *La Sombra*, anuncio del mundo narrativo que se hallaba ya en gestación (Ortiz-Armengol, 1996: 203) y que resultará desarrollado en obras posteriores.

Ante las pistas señaladas, no queda sino converger con Carlos Clavería, que notaba ya en 1953 «la veta fantástica que corre a lo largo de toda su obra y que se nos aparece en múltiples formas y en distintos momentos y aspectos» (1953: 82), desde la ascendencia fáustica y gótica de *La sombra*, pasando por la ruptura del «plano real» en *Misericordia* (1897) o en *Episodios Nacionales* como *De Cartago a Sagunto* (1911), hasta el simbolismo de sus últimas novelas extensas, *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915) (1953: 137-138). Se imbricaba así Galdós en el ambiente espiritualista finisecular (Smith, 1992: 16-17), que aunaba los influjos de Tolstoi (Lissorges, 2011) y parte del misticismo decadentista: «el Naturalismo perdía importancia porque la descripción de lo visible dejaba de estar en el centro de la novela» (Urrutia, 2002: 64). Producía así el novelista desde lo invisible su propia respuesta a la crisis de Fin de Siglo (Fuentes, 1995: 212-214), ante cuya experimentación y complejos efectos, la narrativa galdosiana no podía dejar de manifestarse.

Como se avanzaba, pese a los expresados postulados realistas de Galdós, la veta fantástica resultará constante en su obra, presentándose ya con resultados sobresalientes en «La princesa y el granuja» (*Revista Cántabro-Asturiana*, 1, 1877; *Torquemada en la hoguera*, 1889). En este relato funciona plenamente las nociones de lo fantástico decimonónico en los parámetros de extrañamiento y «vacilación» en la recepción literaria delimitada por Tzvetan Todo-

rov (1999: 24). Por otro lado, el teórico búlgaro advertía en su ensayo sobre las diferencias de lo fantástico con «lo maravilloso» (en donde no existe vacilación al entrar el lector en un orden nuevo, con reglas propias de funcionamiento que inmediatamente resultan aceptadas en el pacto ficcional) y con «lo extraño» (en donde el elemento sobrenatural puede explicarse racionalmente) (1999: 37). Como se verá, no hay lugar en «La princesa y el granuja» para estos conceptos, sino que se accede más bien en el relato al terreno de lo *fantástico puro* como categoría estética (Pérez, 1994):

el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible -y, como tal, incomprendible- que subvierte los códigos -las certezas- que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (Roas, 2011: 14)

Así, más que la «vacilación», conviene analizar la «inexplicabilidad» del fenómeno extraño (2011: 30), lo que implica a la vez su carga subversiva. En última instancia, el funcionamiento de lo fantástico compone una desestabilización de lo entendido usualmente como *real* a través de la actitud crítica del narrador, culminando el relato en la inquietud o el efecto de miedo desestabilizante. Percibe así el receptor del texto cómo la realidad (anteriormente aceptada en tanto que familiar) se desgarrar, mostrando ahora una oscuridad antes no percibida.

3. MECANISMOS DE LO FANTÁSTICO EN «LA PRINCESA Y EL GRANUJA»

Partiendo de la teoría de los mundos posibles (Albaladejo Mayordomo, 1986; Doležel, 1999), se han establecido en nuestro relato hasta cinco «mundos» o esferas narrativas³: un submundo de la realidad personal y social del protagonista, el submundo imaginado, el submundo de los sentimientos, el

³ David Roas divide el cuento en tres partes: la primera, de carácter realista, se ubica en las calles de Madrid y en una tienda de juguetes de la Puerta del Sol, que ocupa las seis primeras secciones del relato y parte de la séptima; la segunda, mitad de la séptima sección hasta la decimotercera incluida (mundo maravilloso) y finalmente se encontraría una tercera parte en el resto del relato, donde se produce el efecto fantástico y la transformación final (2002: 232).

submundo soñado y finalmente el submundo irónico, introducido a través del distanciamiento del narrador con lo narrado (Albert García, 1995: 85). A pesar de la pertinencia de este esquema semiótico, resulta susceptible de mayor simplificación, de forma que estas esferas semiótico-narrativas podrían reducirse básicamente a dos, identificadas respectivamente en base al *orden* imperante: un orden *natural* (O1) y otro *sobrenatural*, el espacio de lo fantástico (O2). En el primero se ubica el inicio de la narración, que comienza describiendo al protagonista, el niño Pacorruto Migajas, cuyo retrato se construye en estrecha deuda intertextual y cuasi paródica con la picaresca (Smith, 1992: 125-127). Sin embargo, este orden *natural* en el que entran las vivencias del personaje y la lucha por la subsistencia (venta de fósforos, periódicos y lotería) en las calles de Madrid parece no bastar al pequeño héroe. Así lo insinúa el narrador omnisciente no objetivo (Baquero Goyanes, 1973: 122-123) desde el principio del cuento, perfilándose un anticipo de los soñadores personajes quijotescos de Galdós (Casalduero, 1970: 71-72) en novelas futuras.

Como si se anunciaran los casos extremos de Isidora en *La desheradada* (1881) o muchos de los personajes que rodean a Benina en *Misericordia*, el punto de partida para el protagonista viene representado por una realidad hostil: «Estaba, pues, Migajas solo en el mundo, sin más familia que él mismo, sin más amparo que el de Dios, ni otro guía que su propia voluntad» (Pérez Galdós, 2014: 158). Esta situación, que podría describirse también en términos de libertad (el pícaro es ahora dueño de su propio destino a través de sus ganancias), cambia radicalmente después del contacto con lo femenino: «el señor de Migajas no era feliz. ¿Por qué? Porque estaba enamorado hasta las gachas» (2014: 160). Nos hallamos todavía en el plano del orden 1 (no se alteran las leyes naturales de funcionamiento del mundo), a pesar de lo sorprendente del hecho: Pacorruto se ha prendado de una muñeca, una «seductora belleza» (2014: 162). A continuación, el narrador informa de cómo este enamoramiento se torna obsesión, de forma que el pícaro olvida su forma de vivir anterior, atraído por la figura que guarda el escaparate de la juguetería de un oscuro alemán (2014: 161). Más allá de esta primera alusión intertextual a *El hombre de la arena* (1816) de E.T.A. Hoffmann, aparece aquí el primer desplazamiento entre esferas; el escaparate de la tienda marcará la frontera entre el orden 1 y el orden 2, la intersección entre las calles del Madrid cotidiano y el espacio de lo fantástico representado por el mundo de los muñecos, que se presenta no sin cierta ironía distanciadora:

¿Quién puede medir la intensidad amorosa de un corazón de estopa o se-r-rín? El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas. ¡Oh, Dios! ¿será posible algún día demarcar fijamente la esfera de lo inanimado? (2014: 163)

Después de este *excursus* del narrador que introduce ya la noción de «misterio» para hacer dudar al lector de lo percibido como *real*, continúa la peripécia en el orden natural (O1): ante el escaparate, Pacorrito contempla cómo compran y retiran de la tienda a su adorada muñeca. Ante ello, como si de un caballero andante se tratase, el héroe decide rescatarla persiguiendo el carruaje en el que se aleja. En este momento, el orden fantástico (atenuado ciertamente por la imaginación del héroe) (O2) penetra nuevamente en la realidad y la muñeca habla: «¡Sálvame, Pacorrito mío, sálvame!» (2014: 166). Esta llamada de auxilio no representará sino un cebo de la feminidad fatal (Weller, 1987-1988: 59; Peñate Rivero, 2001: 512), de un «insensato amor» (Pérez Galdós, 2014: 169) que acabará perdiendo al protagonista.

Delimitado el héroe del relato, queda enfrentado de forma violenta con el personaje femenino, representante todavía de la primera época galdosiana, que no comulgaba aún con la profundización psicológica de las heroínas de la «segunda manera» (Montesinos, 1969: IX-XIX). De esta forma, pueden encontrarse todavía en este primer período contraposiciones típicas de la literatura decimonónica, como la que suele establecerse entre el «ángel del hogar» (Aldaraca, 1992) y la feminidad fatal (Gilbert y Gubar, 1998: 35-36 y 43). Concretamente, estos dualismos femeninos solían constituirse en Galdós en la forma compleja de «polaridades complementarias», apareciendo personajes que basculan entre lo angélico y lo demoníaco en novelas como *La familia de León Roch* (1878) (María Egipcíaca y Pepa Fúcar) o *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (Guillermina Pacheco y Mauricia la Dura, o la misma Fortunata) (Gullón, 1980: 159-167). En esta etapa central de la narrativa galdosiana las heroínas se resistían a una catalogación, compartiendo rasgos de uno u otro modelo e impidiendo su reducción a un arquetipo; como seres humanos de carne y hueso en búsqueda de la «sensación de realidad» (Albaladejo Mayordomo, 1992: 94), evolucionaban a lo largo de la novela. En el caso de los cuentos, por el contrario, parece que Galdós se situara en un estadio previo, que experimentara (ahora sí) con arquetipos, útiles a la concentración espacial del género.

Este resulta el caso de la mujer misteriosa de «Theros», relato publicado por vez primera con el título «El verano» en el mismo año de aparición de nuestro relato en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1878* (1877), y posteriormente con el ya mencionado en *La sombra* (1890). Aquí recrea Galdós de forma alegórica, como indica el título original, la llegada del verano en forma de una mujer de sensualidad sofocante, cuyo dominio sobre el protagonista acaba en su integración con el Todo. Así, el final de la seducción no resulta en absoluto negativa, «reuniendo en sí la suave tibieza de la tierra y la frescura del mar» (Pérez Galdós, 2014: 209). De esta forma, Galdós no recrea otra cosa que el arquetipo de la «diosa madre», la «madre Tierra» origen de vida (Smith, 1992: 124; Baring y Cashford, 2005: 28-29; Campbell, 2015: 61-67), eminentemente benéfica e ideal en su inmortalidad (Weller, 1987-1988: 66): «Por mí vive todo lo que vive. Sin mí la Creación sería en vez de gloria y triunfo, una especie de bostezo perenne [...] Soy la sazón universal. [...] Bástame sonreír para que el mundo entero de llene de frutos» (Pérez Galdós, 2014: 199). Frente a la diosa protectora de «Theros», la Astarté de «flamígeros ojos» (2014: 194), en «La princesa y el granuja» emerge el reverso oscuro del arquetipo; frente a la naturaleza omnipotente, la muñeca y las falsificaciones de la esfera humana. En este ámbito adulterado se consigue crear «lo siniestro», cuando un «objeto sin vida esté de alguna forma animado», despertando así para Freud una parte oscura del subconsciente (2008: 18-19). Desde esta perspectiva puede entenderse el autómatas femenino de nuestro relato, como alternativa arquetípica a la diosa madre, como figura monstruosa y fatal para el protagonista.

Intentando *salvar* a la muñeca secuestrada, Pacorruto se cuelga en el carruaje que la transporta, y habiendo determinado el domicilio en el que el vehículo se detiene, no duda en infiltrarse entre la servidumbre para rescatar a su amada. Pese a anclarse el relato en el orden natural (O1), no cesan las incursiones del orden fantástico (O2), así como momentos de transición como la embriaguez del protagonista. En este sentido, invitado por los criados, el protagonista llega a ingerir un potente vino, suerte de simbólica iniciación para la entrada al ámbito sobrenatural; en otras palabras, el orden maravilloso entrará en contacto con lo *real* (O2–O1). En este estado semiconsciente encontrará el héroe a la amada muñeca, maltratada después de los juegos con los niños de la casa. Sin embargo, Pacorruto ya ha dejado de percibirla como juguete: «A pesar de sus horribles heridas y del lastimoso estado de

su cuerpo, la noble dama vivía» (Pérez Galdós, 2014: 168). Se introduce así con sutileza uno de los grandes temas de la literatura fantástica, el del objeto inanimado que cobra vida. Se inscribe Galdós de esta manera en una larga tradición que partía de Merimée (*La Venus de Ille*, 1837) o Bécquer (*El beso*, 1863), pero que el canario aproximaba más al caso concreto de *El hombre de la arena* de Hoffmann. Se ha destacado en alguna ocasión la lectura de Galdós de la obra del alemán, conservando su biblioteca de Las Palmas una traducción francesa de los cuentos del alemán, así como una edición de los relatos de Edgar Allan Poe (Smith, 1992: 15; Ortiz-Armengol, 1996: 163 y 193). Ciertamente, la intertextualidad con la obra de Hoffmann resulta manifiesta, representando la muñeca una suerte de autómata heredera de la Olimpia del relato del autor alemán, y como ella, dirigida por un Genio Creador (Roas, 2002: 233-235). Puede establecerse así una equivalencia entre el dueño alemán de la juguetería, rector de los destinos de los muñecos, y los Spalanzani y Coppeliuss de Hoffmann.

La inmersión en lo fantástico del héroe galdosiano resultará sin embargo radical. Lejos de un simple contacto, se produce la entrada en el espacio *otro* a través de un umbral definido: el sueño (O1 – O2). Abrazado a su amada y embriagado (de vino y de amor), Pacorrillo cae profundamente dormido. En ese momento, lo fantástico se activa plenamente: «Entonces, ¡oh prodigio! la señora se fue reanimando, y levantándose al fin, mostró a Pacorrillo su risueño semblante, su noble frente sin ninguna herida [...] -Pacorrillo, sígueme, ven conmigo. [...] y, tirando de la mano a Pacorrillo, le llevó por misteriosa región de sombras» (Pérez Galdós, 2014: 170-171). A partir de aquí, todos los sucesos hasta la llegada a la penúltima sección del relato se inscribirán enteramente en el espacio de lo maravilloso, y la transición no puede resultar más sugerente, a través de una «misteriosa región de sombras». Seguidamente, el narrador describe esta nueva esfera, regida enteramente por un segundo orden: «el granuja vio al cabo una gran sala iluminada y llena de preciosidades, cuya forma no pudo precisar bien en el primer momento» (2014: 171). En este espacio se llevarán a cabo una serie de episodios ajenos a una explicación racional, en tanto que se inscriben en una lógica nueva, la del reino de los muñecos.

Como representante de otro mundo, Pacorrillo deberá iniciarse en el nuevo orden. Por eso ha de vestirse para la ocasión, mimetizándose con el resto de los asistentes a la celebración a la que asiste. En ella encuentra figuras

ajenas a la norma *natural* (juguetes inverosímiles, sin relación con la cotidianeidad del pícaro), pero también otras figuras vinculadas al orden de lo *real*, que seguramente hubieran figurado en los periódicos que repartía el niño. Sin embargo, en tanto que inscritos en lo fantástico, estas figuras aparecen deformadas, transformadas mediante el humor y la ironía en los muñecos de Bismarck y Espartero. A continuación, comienzan diferentes episodios de lo maravilloso, como el baile del protagonista con la muñeca (como ocurre también en *El hombre de la arena* de Hoffmann), o un banquete de viandas extraordinarias, creadas en el mundo de los muñecos: «pavos más chicos que pájaros y que se engullían de un solo bocado, filetes y besugos como almen-dras» (2014: 176). Pese a la extrañeza con que Pacorruto contempla lo que ve ante sus ojos (todavía recuerda el orden 1 y la lógica *natural*), la escena resunta verosímil atendiendo a la nueva perspectiva del mundo de los muñecos. Ciertamente, esta nueva lógica, diferente a la cotidianeidad de Pacorruto, no deja de resultar susceptible igualmente del pacto ficcional con el lector. Se construye así el «realismo de lo fantástico» (Roas, 2011: 111-112), que Galdós logra desarrollar en su relato.

Junto a la intertextualidad con la obra de Hoffman pueden rastrearse también en el cuento los ecos de Hans Christian Andersen y *El soldadito de Plomo*, como se aprecia en el paralelismo de la fiesta de los muñecos (Peñate Rivero, 2001: 516-517). Sin embargo, a diferencia del texto del autor danés, aquí el humano penetra en el mundo de los juguetes y queda atrapado en él, atraído por la princesa o reina del mundo fantástico que propone al héroe su transformación en muñeco: «Ser como yo. La naturaleza nuestra es quizás más perfecta que la humana. Nosotros carecemos de vida, aparentemente; pero la tenemos grande en nosotros mismos. [...] somos eternos» (Pérez Galdós, 2014: 182). Atraído por esta promesa de inmortalidad (presente ya en *La Sombra*) y, sobre todo, por el amor hacia la reina, Pacorruto accede a la metamorfosis: «Y al punto la Princesa trazó unos endiablados signos en el espacio, pronunciando palabrotas que Pacorro no sabía si eran latín, chino o caldeo, pero que de seguro serían tirolés. [...] Eres mío, por los siglos de los siglos» (2014: 183-185). Se aprecia así como el humor y la ironía galdosiana (Nimetz, 1968) no atenúa el efecto fantástico (lejos de dudar de lo que se narra, se identifica al Genio Creador alemán como origen de lo maravilloso), sino que desarrolla la complicidad con el lector (Smith, 1992: 183). Además, en este punto de reconocimiento se llegará al efecto de horror (Lovecraft, 2010: 35; Roas, 2011:

88) causado por la transformación del protagonista: «cuando, solo ya con su mujercita, la estrechó entre sus brazos, no experimentó sensación alguna de placer divino ni humano, sino el choque áspero de dos cuerpos duros y fríos. [...] ¡Dios mío, qué frialdad, qué dureza, qué vacío, qué rigidez!» (Pérez Galdós, 2014: 185). De esta forma acontecen los efectos de la abducción de la mujer fatal; lejos de experimentar placer, el héroe no siente sino el extrañamiento de la mutación corporal; pierde el sentido del gusto, parte de su movilidad, y, en definitiva, algo de su anterior humanidad. Lejos de notar las ventajas que describía la seductora sirena, Pacorríto percibe solo vacío.

En este predominio final de lo fantástico, Galdós amplifica el efecto de miedo, desencadenando en lo *ajeno* el efecto de horror: Pacorríto se reconoce finalmente muñeco. En este punto climático, el relato se cierra de forma invertida con respecto al comienzo: al inicio, el protagonista se hallaba fuera del escaparate mirando los muñecos (O1), ahora ha entrado en el orden 2; convertido en muñeco, pertenece ya a la otra esfera. El cristal del escaparate de la juguetería separaba los dos espacios (O1 y O2; el mundo cotidiano y el entorno maravilloso de los muñecos), pero al final, Pacorríto ha terminado traspasándolo. Para aumentar este efecto de horror, el narrador focalizará la perspectiva desde dentro del escaparate, sumiendo al lector en la angustia de sentirse «otro», monstruoso en tanto que *anormal*, vacío. De esta forma, la llegada al efecto de miedo no se consigue solo por vía externa, por la confrontación con un monstruo (autómata), sino que el miedo y el efecto de lo «ominoso» o «siniestro» resulta aquí profundamente psicológico; como destaca Roas, el «monstruo habita en nosotros» (2011: 91): «Se quedó solo y en la oscuridad profunda. Quiso gritar y no tenía voz. Quiso moverse y carecía de movimiento. Era piedra». Esta interiorización en el personaje todavía resultará más extrema al final del relato, cuando el narrador desaparezca quedando el monólogo interior del protagonista que recuerda la sentencia de la princesa fatal: «[...] “¡Estoy en el escaparate!... ¡Horror! [...] Muñeco, muñeco, por los siglos de los siglos”» (Pérez Galdós, 2014: 186).

Junto a motivos como el autómata y la transformación, Galdós utiliza sabiamente otros elementos tradicionales del género fantástico como el sueño. Como ocurría con la ironía, lejos de atenuar lo fantástico, el sueño llega a engullir el mundo de la realidad *natural*. De esta forma, la esfera de lo fantástico se impone en el final del relato, construyéndose el efecto ominoso

de la nueva «normalidad» (Roas, 2002: 234) con que se percibe la aparición de un nuevo muñeco en el escaparate. Así, Pacorrito no despierta del sueño causado por la embriaguez, sino que el sueño se torna realidad (Peñate Rivero, 2001: 499; Roas, 2002: 234). Este carácter totalizador del sueño se repetirá posteriormente en la obra galdosiana, describiéndose así en *Misericordia* (1897): «lo que una sueña, ¿qué es? Pues cosas verdaderas de otro mundo, que se vienen a este» (Pérez Galdós, 2016: 169). Esta estructura relacional que aprecia Benina entre sueño y realidad (Gullón, 1973: 193-194) puede entenderse como una definición en toda regla de lo fantástico, tal y como ya se practicaba veinte años antes en «La princesa del granuja»: una realidad ominosa penetraba en el mundo material propiciando fatales consecuencias para el protagonista. De esta forma, resultan manifiestas las diferencias que reviste el sueño en ambas obras, partiendo del carácter esperanzador con que los personajes contemplan el sueño en la novela: «Yo hago caso de los sueños, porque bien podría suceder [...] que los que andan por allá vinieran aquí y nos trajeran el remedio de nuestros males» (Pérez Galdós, 2016: 244-245). No existe en el cuento esta función balsámica del sueño, (o, por extensión, de la fantasía) que veía Galdós también en la obra de Bécquer⁴ (Pérez Galdós, 2004: 446-447); en el relato, la eclosión de lo fantástico destruye la humanidad del personaje, cerrando por tanto todas las posibilidades de progreso social.

En las diversas concepciones de lo fantástico asumidas por Galdós encontramos así la voluntad de fusionar diferentes esferas semióticas en una concepción más amplia de lo *real*. De esta forma, lo fantástico no contradice la poética *realista* galdosiana, sino que, a pesar de la apariencia paradójica del mecanismo, lo insólito constituye una herramienta más para llevarla a la práctica. En este sentido, la poética de Galdós supone un desarrollo particular del *realismo*, como superación «del realismo pedestre de la novela de su tiempo, contra la novela como *género burgués* por excelencia» (Rodríguez Puértolas, 1975: 103-104; 2006: 45-46). En última instancia, el escritor echa mano una vez más de la verosimilitud: el final de Pacorrito no resulta tan

⁴ Así opinaba Galdós sobre las *Leyendas* de Bécquer: «Y es que al contacto de su imaginación, como la vida orgánica al influjo del sol, todo se anima, todo vive y adquiere esa personalidad, que todos atribuimos a lo inerte; [...] todo adquiere forma y resplandece cuando él derrama a un lado y otro los puñados de aquel impalpable polvo de luz que forma la eterna atmósfera de sus admirables escenas fantásticas. [...] Cuánta lógica hallamos en aquellos mil imposibles físicos, y cuánta verdad en su inverosimilitud!». (Pérez Galdós, 2004: 446-447)

diferente de la situación del individuo de la segunda mitad del XIX, deshumanizado y aislado en el interior de la estructura industrial capitalista. La originalidad aparece sin embargo en que, para sugerir esto, Galdós recurre a una suerte de personaje alegórico, anticipo de obras espiritualistas y simbolistas en las que lo fantástico era la herramienta de crítica reconocida abiertamente en *El caballero encantado*⁵. Como se comprueba con el análisis de la cuentística galdosiana, lo fantástico no resulta una opción escapista, sino que supone frecuentemente cuestionar los límites y las implicaciones de lo real (Roas, 2011: 31). En última instancia, lo fantástico «aspira a la disolución de un orden que se siente como opresivo e insuficiente» (Jackson, 2001: 151), con lo que Galdós produciría una nueva propuesta ficcional cercana al regeneracionismo (Rodríguez Puértolas, 2006: 74), espíritu que abanderaría en la plenitud de su obra.

CONCLUSIONES

Después de nuestro análisis, cabe entenderse la actitud ambigua de Galdós con respecto al cuento más como inseguridad ante la adopción de nuevas formas que como menosprecio real del género. Así se desprende de sus juicios críticos, como los vertidos en «Las obras de Bécquer» (*El Debate*, 13 de noviembre de 1871), donde describía la leyenda becqueriana *La creación* como «cuadro microscópico, como un mundo engastado en un anillo, [...] las cuatro rayas que debió trazar Miguel Ángel para fijar la composición de su *Juicio Final*» (Pérez Galdós, 2004: 445-446). Partiendo de esta concentración del género, el autor canario no pudo sino reconocer en última instancia la calidad de cuentos como «La princesa y el granuja», así como su carácter anticipatorio (en cuanto a forma y temática) de sus novelas. Por todo ello, no sorprende que Galdós no se resistiera a publicar sus cuentos posteriormente en forma de libro. Mediante motivos tradicionales de la literatura fantástica (el objeto inanimado que cobra vida, la feminidad misteriosa, el sueño o las metamorfosis) Galdós se remontaba a la literatura romántica al tiempo que subvertía sus presupuestos primordiales.

⁵ Paciencia Ontañón en su trabajo sobre *El caballero encantado* menciona una significativa carta de Galdós a Teodosia Gandarías de agosto de 1909, donde comenta el escritor: «Y luego he metido unas escenas fantásticas que me sirven como artificio para introducir una sátira social y política que de otra forma sería muy difícil de hacer pasar» (1997: 449).

El punto de anclaje para el cuento fantástico galdosiano no resulta, como ha podido apreciarse, una mera ensoñación, sino una compleja y detallada recreación de lo *real*, cuyas aristas (visibles e invisibles) se desarrollaban en el relato. Para lograr este cometido, el narrador se valía de elementos como la eclosión de lo fantástico, que posibilitaba la creación de diferentes esferas semióticas que ampliaban las posibilidades narrativas y simbólicas. En el espacio de lo fantástico, el creador tenía carta blanca para reflexionar sobre la historia introduciendo paródicas desmitificaciones (Bismarck, Espartero) cuya ironía ante lo *real* recalaban en el cuestionamiento de la situación alienada del sujeto en la época de la Restauración. El vehículo para ello resultaría la construcción de estos anticipatorios relatos, «cuadros microscópicos» o mundos engastados en formas diversas que todavía tienen mucho que decir a los lectores del siglo XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ALBERT GARCÍA, Josefina (1995), «Los mundos del texto en La princesa y el granuja de Pérez Galdós», en *Signa*, 4, págs.73-93.
- ALDARACA, Bridget A. (1992), *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1973), «Perspectivismo irónico en Galdós», en Douglas M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, págs. 121-142.
- (1992), *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BARING, Anne y Cashford, Jules (2005), *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela.
- CAMPBELL, Joseph (2015), *Diosas. Misterios de lo divino femenino*, Girona, Atalanta.



- CASALDUERO, Joaquín (1970), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- CLAVERÍA, Carlos (1953), «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en *Atlante*, I, 2 y 3, págs. 78-86 y 136-143.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros.
- FINKENTHAL, Stanley (1980), *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos.
- FREUD, Sigmund (2008), «Lo siniestro», en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- FUENTES, Víctor (1995), «Las novelas galdosianas de los 90 y la crisis finisecular de la modernidad», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2, págs. 211-220.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GILBERT, Sandra M. y Gubar, Susan (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GULLÓN, Ricardo (1955), «Lo maravilloso en Galdós», en *Ínsula*, 113, págs. 1 y 11.
- (1973), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
 - (1980), *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
 - (1990), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- JACKSON, Rosie (2001), «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, págs. 141-152.
- LISSORGES, Yvan (2011), «La novela rusa en España (1886-1910)», en Enrique Rubio Cremades (coord.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, págs. 287-310.
- LOVECRAFT, H. P. (2010), *El horror sobrenatural en la literatura y otros ensayos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.

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

– (1969), *Galdós II*, Madrid, Castalia.

NIMETZ, Michael (1968), *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*, New Haven, Yale University Press.

ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia (1997), «Los males de España en *El caballero encantado* de Galdós», en *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, 35, págs. 449-460.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1996), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

PARDO BAZÁN, Emilia (1891), «Pereda y su último libro», en *Nuevo Teatro Crítico*, I, 3, págs. 25-60.

PEÑATE RIVERO, Julio (2001), *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Pórtico.

PÉREZ, Violeta (1994), «Lo fantástico como categoría estética», en *Anthropos*, 154-155, págs. 21-31.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1972), *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Barcelona, Península.

– (2004), *Prosa crítica*, edición de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa Calpe.

– (2014), *Cuentos fantásticos*, edición de Alan E. Smith, Madrid, Cátedra.

– (2016), *Misericordia*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra.

ROAS, David (2002), *Hoffmann en España: recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.

– (2011), *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1975), *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner.

– (2006), «Estudio preliminar», en Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado*, Madrid, Akal, págs. 7-96.



- SMITH, Alan E. (1992), *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos.
- TODOROV, Tzvetan (1999), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán.
- URRUTIA, Jorge (2002), *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILLANUEVA, Darío (1992), *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe.
- WELLER, Krisztina (1987-1988), «The Mysterious Lady: An Enigmatic Figure in the Fantastic Short Story of Nineteenth-Century Spain», en *Scripta Mediterranea*, VIII-IX, págs. 59-68.

