Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: ¿Dónde está mi cabeza?
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

¿DÓNDE ESTÁ MI CABEZA?

EDICIÓN Y ARGUMENTO

En el número extraordinario del diario *El Imparcial*, publicado el 25 de diciembre de 1892[1], apareció este relato por primera vez[2]. Se trata de uno de los raros textos de los que disponemos de dos manuscritos, ambos en la Casa Museo de Galdós en Las Palmas. El primero no tiene el carácter de un manuscrito definitivo, dada la cantidad de correcciones y tachaduras que contiene. El segundo, con un tipo de letra mayor y más gruesa, quizás sea más bien una copia de la edición del cuento en *El Imparcial*: incluso se transcribe un error surgido en esa primera edición (*morirme* en lugar de *moverme*, en el primer capítulo, aunque aparece corregido). El tipo de letra corres-

---

1 Contra lo que suele afirmarse, el texto no salió el 30 ni el 31 de diciembre sino el domingo 25. El día 24 se podía leer en *El Imparcial* el anuncio para el día siguiente de un "Número extraordinario", de ocho páginas, como el periódico normal, pero en papel especial y profusamente ilustrado. En la página 7 de dicho "Número extraordinario" y en una breve nota titulada "Antes de terminar", la redacción se muestra orgullosa de haber impreso ese número con semejante alarde tipográfico, de haber podido "seguir el ejemplo de excelentes periódicos extranjeros que al llegar la actual época del año publican números extraordinarios ilustrados" y de haber contado con autores tan notables como los que allí colaboran, lo cual constituye un motivo de fiesta en un día en el que "como creyentes celebramos la conmemoración de la Navidad".
Junto a Galdós publicaron cuentos y artículos Echegaray (*La nochebuena de la Muerte*), Pardo Bazán (*La Estéril*), Picón *(La Nochebuena del guerrillero*), Sellés (*La primera Nochebuena*), Urrecha (*El galán joven*), Rafael Gasset (*Figuras de nacimiento*), Ortega Munilla (*La fiesta de los recuerdos*), Blanco Asenjo *(Una efemérides por mes*) y Taboada (*El año pasado*). Además, participaron con poesías Campoamor, Núñez de Arce, Manuel de Palacio, Fernández Grillo, Vital Aza, Ferrari, Estremera, Rodríguez Chaves y Sinesio Delgado.

2 Ghiraldo publica el relato en el volumen IX de las *Obras inéditas* (Galdós, 1928: 187-197). Posteriormente ha aparecido, por ejemplo, en la sección "Viajes y Fantasías" de las *Obras Completas* de Aguilar, en las selecciones de Izquierdo Dorta (1988: 119-125) y de Smith (1996: 275-282), así como en las antologías de Carandell (1972: 135-147), de Díez Rodríguez (1985: 43-49), de Hernández y otros (1987: 155-160) y de Osoro Iturbe (1999: 127-137).

ponde al Galdós ya seriamente enfermo de la vista. Al final del manuscrito se indica "Publicado en un número extraordinario de *El Imparcial* en diciembre de 1892", lo que sugiere que el momento de dicha copia es bastante posterior a la publicación en el periódico madrileño[3]. Igualmente, la edición de Ghiraldo se basaría en la del segundo manuscrito.

El narrador nos cuenta que un día, próximo a abrir los ojos, tiene una espantosa sospecha, confirmada luego, al despertar completamente y pasarse las manos de un hombro a otro sin hallar obstáculo: "Yo, yo mismo, reconociéndome vivo, pensante, y hasta en perfecto estado de salud física, no tenía cabeza". Para salir de la turbación que tal descubrimiento le provoca, llama a su criado, a quien le comunica la singular novedad y le ordena que busque dónde puede estar parte tan importante de su cuerpo. El criado regresa y, con gesto de aflicción, le indica que no aparece. El protagonista cree recordar que la noche anterior, al escribir y corregir el texto de un discurso-memoria sobre la *Aritmética filosófico-social* y no pudiendo soportar intensos ardores de cabeza, se la sacó sintiendo inmediatamente un gran alivio. La busca en su despacho y no la encuentra. En medio de su desesperación, acude a Augusto Miquis, médico amigo, quien, al oír la explicación del protagonista, le prohíbe continuar los trabajos que le absorben actualmente y le recomienda que busque su cabeza en casa de una dama, marquesa y viuda, cuya relación con el protagonista está siendo bastante comentada entre los conocidos.

Dirigiéndose, muy esperanzado, a casa de su amiga, contempla, en el escaparate de una peluquería elegante, "una cabeza de caballero admirablemente peinada" que él considera ser la suya. Al entrar en el establecimiento dispuesto a comprar la cabeza a cualquier precio y temiendo siempre causar espanto por la anormalidad de su cuerpo, ve sorprendido, que "una mujer hermosa, que de la trastienda salió risueña y afable, invitóme a sentarme, señalando la más próxima silla con su bonita mano, en la cual tenía un peine". El texto se cierra con esa frase, a la que se añade, entre paréntesis y después de la firma del

---

[3] Sin embargo, Galdós no aprovecha la ocasión para revisar el texto, limitándose a copiar el del diario madrileño que, por cierto, parece en algunos puntos menos cuidado que el primer manuscrito. Baste un solo ejemplo: al principio del capítulo II de la primera versión se lee "rastro *del* escalofrío", lo cual resulta plausible dado el contexto de la frase. No obstante, tanto en *El Imparcial* como en la copia se ha omitido el artículo: "rastro de escalofrío". Ver a este propósito el estudio textual realizado por Izquierdo Dorta (1995).

autor, la nota siguiente: "La continuación en el número de Navidad del año que viene"[4].

ESTRUCTURA Y DINÁMICA NARRATIVA

Contemplaremos en este apartado dos perspectivas complementarias: la que podríamos llamar "el movimiento oscilatorio del relato" y la que aborda el tratamiento de la intriga. En cuanto a la primera, la narración consta de seis breves capítulos que marcan de forma progresiva la evolución de los hechos. En el primero se constata, desde la perspectiva del protagonista y narrador, la emergencia increíble de una grave perturbación en la existencia del personaje (la supuesta pérdida de su cabeza), perturbación de la cual él toma conciencia en la intimidad de su dormitorio. En un segundo tiempo, trata de hallar comprensión para su estado en su círculo más próximo, el de la servidumbre, en el que cree percibir lástima y desaliento ante la imposibilidad de resolver su drama. De nuevo consigo mismo, el protagonista, al buscar y no encontrar parte tan esencial de su cuerpo, presiente una existencia futura de soledad y de exclusión, dado lo monstruoso de su anormalidad: "¡Cómo era posible que me presentase ante mis dignos compañeros con mutilación tan lastimosa! ¡Ni cómo pretender que un cuerpo descabezado tuviera dignidad oratoria, ni representación literaria...! ¡Imposible! Era ya hombre acabado, perdido para siempre". En el cuarto tiempo, se intenta de nuevo un contacto externo, en este caso algo más que emotivo y amistoso (pero sin excluir tal dimensión), a través del recurso a la ciencia médica. Al poner en práctica el dictamen del doctor, el protagonista se encuentra con un efecto inesperado: su monstruosidad es inexistente para los demás, representados por la peluquera, auténtica "especialista", suponemos, en el tratamiento de semejante parte del cuerpo.

Existe, pues, una oscilación pendular entre interior y exterior, un interior en el que el personaje siente y confirma la gravedad de su trastorno, y un exterior que, según él, comparte su conmoción. A dicha oscilación, que podríamos calificar de horizontal, acompaña y complementa otra de tipo vertical: los repetidos altibajos del protagonista en función de sus propias sensaciones y de la información que

---

[4] Aguinaga Alfonso (1996) ha señalado con precisión las conexiones argumentales entre este relato y *La Nariz*, texto de Gogol que Galdós pudo haber conocido, insistiendo tanto en sus semejanzas como en sus diferencias.

recibe del exterior. En efecto, el personaje, al percibir su terrible amputación, se siente horrorizado y perplejo hasta que piensa, tranquilizado, que su cabeza bien puede hallarse en su despacho (donde había estado trabajando intensamente casi toda la noche anterior). Al no encontrarla, nueva ansiedad y desesperación. Esperanza repentina en la resolución del problema mediante la consulta al médico. Nuevo trastorno cuando reconoce "su" cabeza en una vitrina. Esperanza de recobrarla entrando en el establecimiento. Última perturbación al imaginar la probable reacción de la peluquera. Finalmente, sorpresa positiva observando la actitud, natural y sonriente, de la mujer, que no parece notar nada extraño en el presumible cliente.

La combinación de ese doble movimiento (incluso triple, si dividimos el segundo en descendente y ascendente) con la brevedad del texto (apenas dos columnas en *El Imparcial*) produce un acentuado dinamismo, una intensidad creciente en la acción relatada y también cierta comprensión del lector hacia el "héroe" de la historia: aun dudando seriamente (según veremos) de que la percepción del personaje se adapte a la realidad, el lector puede compartir su inquietud y anhelar la resolución de la intriga. No es éste uno de los logros menores del presente relato, conseguido con parquedad de medios, con una extensión bastante reducida y con una acción mínima pero conducida con mano segura y eficaz.

El segundo aspecto estructuralmente significativo del texto es la evolución de la intriga en relación con el lector. Podemos admitir que formalmente parte de un juego lingüístico, el recurso a la bisemia de la expresión *perder la cabeza* (extravío de una parte física del cuerpo o de una facultad del espíritu) y su uso sin dar las claves que permitan identificar qué acepción se utiliza en cada caso[5]. Ello hace que inicialmente el lector carezca de respuesta a dos interrogantes esenciales: si el personaje perdió o no esa parte material de su organismo y cómo, en el caso de la haya perdido, puede sobrevivir, pensar y actuar. La reacción del criado, también por la posible ambigüedad de sus gestos, no permite resolver el enigma y lo mismo pasa con la breve referencia a otras personas que pudieron ver al personaje, precisamente por la rapidez de tal alusión: "El cochero no advirtió nada, y durante el trayecto nadie se fijó en mí" (es decir, me miraron sin ver nada especial o ni siquiera me miraron).

La entrevista con Miquis cambia la situación mediante, por lo menos, cuatro datos convergentes: primero, al recibir a su amigo, el

---

[5] Véanse las observaciones de Román (1993:154-155) sobre el empleo galdosiano de esta expresión.

doctor no manifiesta ninguna sorpresa. Por ese motivo, no le comprende cuando aquél se refiere a las posibles circunstancias de la pérdida. Le prohíbe después continuar con sus trabajos filosófico-matemáticos (lo cual alude a un trastorno intelectual, sobre todo si tenemos en cuenta lo peregrino de su contenido). Por último, alude a un posible motivo, no demasiado intelectual, para la pérdida de la cabeza: los amoríos indiscretos del paciente con la marquesa viuda. Cuando el interlocutor toma al pie de la letra lo que es a todas luces una observación de orden sentimental, ya le caben al lector pocas dudas respecto a su auténtico estado.

Por lo tanto, con esta entrevista se desvanece la posible lectura del relato en clave de universo fantástico (alguien que pierde físicamente su cabeza y sigue no obstante viviendo sin ella), aunque el personaje continúe percibiéndose dentro de dicha clave. La oposición entre lo que él siente y lo que el lector percibe del universo efectivamente descrito en el texto permite considerar al protagonista como alguien perteneciente a nuestro mundo habitual, cotidiano, sólo que con sus facultades mentales seriamente alteradas. A partir de aquí, la intriga cambia de sentido: se trata ahora de ver cómo evoluciona el drama del personaje, qué resultado pueden tener sus pesquisas y, en particular, si llega o no a superar su aguda perturbación. Así pues, el relato, al menos en nuestra lectura, reviste una doble intriga en consonancia con el doble significado de la expresión antes citada. La primera se centra en el sentido de la pérdida física (la única que el protagonista toma en consideración). La segunda surge una vez desechada la primera y se centra en una pérdida de orden intelectual (la de la razón, puesta de relieve durante la consulta al doctor).

Ahora bien, las dos variantes reciben un tratamiento diferente en el texto: si la primera queda resuelta en el transcurso del relato, la segunda, al contrario, permanece al menos aparentemente sin dilucidar por el narrador, puesto que éste termina la historia describiendo la sonriente invitación de la peluquera a que tome asiento como un cliente más. Al suprimirse la reacción del cliente, la acción queda como suspendida, en alto, y la intriga sin resolver. Un análisis del narrador nos ha de aportar indicaciones complementarias, pero por ahora lo vamos a observar sólo en cuanto personaje, en cuanto objeto de su propia narración.

EL PERSONAJE EN "DIÁLOGO " CON SU MUNDO[6]

Destaca muy fuertemente en este relato la ausencia de correspondencia entre el protagonista y el mundo que le rodea. Esa descoordinación se manifiesta, a nuestro entender, de forma privilegiada, en los diálogos o lo que a ellos se aproxima. En dos momentos privilegiados del relato el protagonista acude a este recurso para relacionarse con el exterior y clarificar su situación personal: al principio, llamando a su criado para que compruebe lo sucedido y, avanzado ya el relato, al consultar a su médico, plenamente confiado en obtener de él una solución definitiva para su problema. No obstante, en ambos casos el diálogo no consigue concretarse, acentuándose con ello gravemente el desfase entre el protagonista y la realidad. Dada la relevancia de esos dos momentos, los analizaremos aquí más detalladamente, empezando por fijar algunas de las condiciones necesarias para la existencia, desarrollo y productividad de un componente relacional tan básico como éste.

El diálogo se puede definir, siguiendo a Bobes Naves[7], como una actividad sémica (creadora de sentido) realizada por dos o más hablantes, en situación de cara a cara, en actitud de colaboración, en unidad de tema y de fin. Esta rigurosa definición pone de relieve las exigencias de tal actividad interlocutiva y permite distinguirla de aquellas manifestaciones que, pareciendo ser diálogo, no lo son y pertenecen en realidad a campos relativamente próximos como la conversación, la entrevista, el coloquio, el debate, etc.

En efecto, la actividad dialogal comporta una amplia gama de ingredientes que dividiremos aquí, de forma resumida, en dos apartados. El primero es el relativo a las condiciones-marco: simultaneidad temporal de los hablantes, copresencia directa, sin intermediarios, alternancia en el uso de la palabra, incorporación de las intervenciones del otro en el proceso interlocutivo[8], puesto que el diálogo no es un mero intercambio de comunicaciones (lo cual se podría hacer con

---

6 Nuestra atención se centrará en el protagonista, dado el particular relieve que aquí tienesiendo además el narrador de la historia. Veremos a los demás personajes (criado, doctor Miquis, peluquera) al entrar en relación con él.

7 Bobes Naves (1992: 26).

8 Ello, a su vez, implica respetar lo que Stati (1982) llama el *código de intercambio verbal*: unas relaciones mínimas de cortesía indispensables para la prosecución del diálogo, como son no cortar la palabra, contestar a las preguntas (y no hacerlo a su vez con una nueva), evitar la descalificación del otro, no ser definitivo en las propias afirmaciones, etc.

un sobre cerrado) sino intercambio con la finalidad compartida de construir sentido: sólo se puede progresar teniendo en cuenta (aceptando, matizando o rechazando) las intervenciones del otro. Todo lo cual supone que los participantes se sitúan en un plano de al menos cierta igualdad, puesto que la imposición de la jerarquía como argumento impide el desarrollo del diálogo e incluso su misma constitución.

A dichas condiciones se suman las de un segundo apartado, descritas por Grice, relativas a cada turno de palabra: aportar una *cantidad* de información suficiente para la prosecución del diálogo, hacerlo con *calidad* (veracidad de lo dicho), teniendo *relación* o pertinencia con el tema de que se trata y mediante una *modalidad* (claridad, orden expositivo) que permita la utilización de cada intervención por el otro[9] y la realización de un proceso interactivo en su desarrollo y fértil en su culminación. El éxito o el fracaso de una actividad dialogal se deduce de las "verdades" (por muy efímeras que sean) que genera y no de las que comunica: según recuerda Forest, la finalidad del diálogo no es la de hacer circular verdades ya adquiridas sino, sobre todo, la de crear otras nuevas[10].

Si ponemos estas condiciones en relación con el primero de los dos casos antes citados[11], observamos que la escena es dialogal sólo

---

9 Grice (1975). Cabría añadir la *oportunidad*: la adecuación de lo dicho a la situación, a la evolución del diálogo, a la relación entre los interlocutores, a las circunstancias espaciotemporales en que se desarrolla la discusión, etc. Notemos también el interés de las máximas puestas de relieve por Leech (1996): modestia, generosidad, acuerdo, tacto, etc.

10 A. Forest (*L'homme et son prochain*, París, PUF, 1956), citado por Bobes Naves (1992:37).

11 Transcribimos a continuación el encuentro entre el señor y el criado, según la edición navideña de *El Imparcial*:

> Pero no había más remedio: llamé... Contra lo que yo esperaba, mi ayuda de cámara no se asombró tanto como yo creía. Nos miramos un rato en silencio.
>
> —Ya ves, Pepe —le dije, procurando que el tono de mi voz atenuase la gravedad de lo que decía; —ya lo ves, no tengo cabeza.
>
> El pobre viejo me miró con lástima silenciosa; me miró mucho, como expresando lo irremediable de mi tribulación.
>
> Cuando se apartó de mí, llamado por sus quehaceres, me sentí tan solo, tan abandonado, que le volví a llamar en tono quejumbroso y aun huraño, diciéndole con cierta acritud:
>
> —Ya podréis ver si está en alguna parte, en el gabinete, en la sala, en la biblioteca... No se os ocurre nada.
>
> A poco volvió José y, con su afligida cara y su gesto de inmenso desaliento, sin emplear palabra alguna, díjome que mi cabeza no [a]parecía.

en apariencia. Existe una división jerarquizada que fija rígidamente los papeles entre ambos interlocutores hasta el punto de que la palabra aparece monopolizada por uno de los dos y la intervención del otro, del criado, queda sistemáticamente limitada a elementos paralingüísticos de orden quinésico y proxémico: la mirada intensa y prolongada, el gesto de aflicción y desaliento, la mera presencia ante la llamada del otro interlocutor (que tiene, además, la potestad de establecer y de concluir la comunicación)[12]. Es posible que haya algún intercambio verbal en el tiempo transcurrido entre la entrada y la salida del criado: "El pobre viejo [...] lo irremediable de mi tribulación" y "Cuando se apartó de mí, llamado por sus quehaceres", pero lo llamativo es precisamente el desequilibro existente en la presentación de las intervenciones por parte del narrador-personaje: en su interrelación, él muestra interés sólo por un punto, cómo el interlocutor le manifiesta comprensión y lástima por su estado.

Ahora bien, dado el estrecho margen de intervención dejado al otro, el protagonista no puede recibir una información adecuada, en cantidad y calidad suficientes para calibrar la realidad de su situación, corriendo el riesgo de valorarla erróneamente (como así parece suceder: la continuación del relato más bien indica que sigue conservando su cabeza, al menos en sentido físico). De hecho, nuestro personaje convoca a su criado con una predisposición incompatible con una actividad realmente dialogal: lo que busca en el otro no es ni siquiera una confirmación de lo que él cree saber sino una actitud emotiva, de compasión y de asombro, frente a lo que es para él una verdad probada, la pérdida de una parte fundamental de su cuerpo.

Esa predisposición hace que crea percibir en la expresión de su interlocutor, primero, una "lástima silenciosa" por lo sucedido y, después, "un inmenso gesto de desaliento" al no encontrar la cabeza de su señor. Así pues, nuestro protagonista, al estar seguro de su verdad y al imponer una relación jerárquica a su interlocutor, impide la eventual emergencia del diálogo, el cual implica una cierta horizontalidad (cuyo inicio no se puede permitir el criado sin riesgo de incurrir en una llamada al orden) y una predisposición a modificar la propia visión del tema en cuestión a partir de la intervención del otro.

---

[12] Es posible constituir una verdadera actividad dialogal a base de gestos y de desplazamientos espaciales (el teatro es un ejemplo continuo de tal posibilidad) pero reducir al interlocutor a esas intervenciones, capitalizando para sí mismo las de tipo verbal puede llevar, como sucede aquí, a un desequilibrio tal que impida la realización del diálogo.

El siguiente "diálogo", mantenido con el doctor Augusto Miquis[13], obedece a una situación ciertamente distinta pero con substanciales puntos de confluencia con el anterior. Es diferente por tres razones básicas: porque los dos interlocutores están al menos en apariencia de acuerdo para resolver juntos un determinado problema (condición indispensable para la actividad dialogal), porque el protagonista adopta con el otro una actitud de igualdad (es amigo de

---

[13] He aquí el diálogo entre el doctor Miquis y el protagonista, su paciente y amigo:

Tuve la suerte de encontrar a Miquis en su despacho, y me recibió con la cortesía graciosa de costumbre, disimulando con su habilidad profesional el asombro que debí causarle.

—Ya ves, querido Augusto —le dije, dejándome caer en un sillón— ya ves lo que me pasa...

—Sí, sí —replicó frotándose las manos y mirándome atentamente —: ya veo, ya... No es cosa de cuidado.

—¡Que no es cosa de cuidado!

—Quiero decir... Efectos del mal tiempo, de este endiablado viento frío del Este...

—¡El viento frío es causa de...!

—¿Por qué no?

—El problema, querido Augusto, es saber si me la han cortado violentamente o me la han sustraído por un procedimiento latroanatómico, que sería grande y pasmosa novedad en la historia de la malicia humana.

Tan torpe estaba aquel día el agudísimo doctor, que no me comprendía. Al fin, refiriéndole mis angustias, pareció enterarse, y al punto su ingenio fecundo me sugirió ideas consoladoras.

—No es tan grave el caso como parece —me dijo— y casi, casi, me atrevo a asegurar que la encontraremos muy pronto. Ante todo, conviene que te llenes de paciencia y calma. La cabeza existe. ¿Dónde está? Éste es el problema.

Y dicho esto, echó por aquella boca unas erudiciones tan amenas y unas sabidurías tan donosas, que me tuvo como encantado más de media hora. Todo ello era muy bonito; pero no veía yo que por tal camino fuéramos al fin capital de encontrar una cabeza perdida. Concluyó prohibiéndome en absoluto la continuación de mis trabajos sobre la *Aritmética filosófico-social*, y al fin, como quien no dice nada, dejóse caer con una indicación, en la que al punto reconocí la claridad de su talento.

¿Quién tenía la cabeza? Para despejar esta incógnita convenía que yo examinase en mi conciencia y en mi memoria todas mis conexiones mundanas y sociales. ¿Qué casas y círculos frecuentaba yo? ¿A quién trataba con intimidad más o menos constante y pegajosa? ¿No era público y notorio que mis visitas a la Marquesa viuda de X... traspasaban, por su frecuencia y duración, los límites a que debe circunscribirse la cortesía? ¿No podría suceder que en una de aquellas visitas me hubiera dejado la cabeza, o me la hubieran secuestrado y escondido, como en rehenes que garantizara la próxima vuelta?

Miquis) e incluso de confianza (Miquis es médico y suele tener soluciones para todo) y porque, a diferencia del "diálogo" anterior, está dispuesto a admitir la "verdad" que surja de su relación con el interlocutor, poniéndola en práctica al instante.

Sin embargo, las confluencias son aún más significativas que las divergencias. Por ejemplo, en ambas ocasiones nuestro protagonista no sabe interpretar la escasa reacción del otro cuando entra en contacto con un cuerpo, como el suyo, con una carencia física tan notable: estando seguro de su "verdad", sin imaginar por un momento la eventualidad de un error, no puede leer en la reacción de los interlocutores la sombra de un cuestionamiento. Por ello, o bien olvida al instante lo extraño de la escasez de reacción, como al hablar con su criado[14], o bien imagina una explicación acorde con su certidumbre, achacando, como en la visita al médico, la ausencia exterior de asombro a una discreción de orden meramente laboral ("me recibió con la cortesía graciosa de costumbre, disimulando con su habilidad profesional el asombro que debí causarle") o a una repentina torpeza mental del médico, que no comprende muy bien las palabras de su

---

[14] En cuanto a la reacción del criado ("Contra lo que yo esperaba, mi ayuda de cámara no se asombró tanto como yo creía"), una vez que la constata, no le da más importancia e interpreta los gestos siguientes de José como fruto de su compasión por la pérdida física de la cabeza.
Notemos que la escasez de reacción se reproduce varias veces: tanto al efectuar la visita al médico ("el cochero no advirtió nada y durante el trayecto nadie se fijó en mí") como al ir después por la calle ("La gente no reparaba en mi horrible mutilación o, si la veía, no manifestaba gran asombro"). En cuanto a la última, al entrar en la peluquería, cuando la empleada le indica con un gesto que se siente, el relato no explicita nada, concluyéndose en ese preciso instante.

En su notable aproximación a este relato, Willem (1993), intenta conectarlo con *La Metamorfosis* de Kafka y, más generalmente, con la literatura fantástica a partir de la tipología de Todorov. La base de esa conexión parece ser la aceptación general del hecho extraordinario por los personajes. Ahora bien, en nuestro relato conviene distinguir, primero, que si bien el protagonista admite "el hecho", no por ello deja de estar profundamente alterado al imaginar sus consecuencias, no las acepta y por ello busca su cabeza. En segundo lugar, el texto da suficientes indicaciones de que tal modificación corporal no se ha producido sino en la mente (en... la cabeza) del protagonista: nadie de quienes entran en contacto con él confirma tal pérdida. Los que lo conocen parecen compadecerlo más bien por su perturbación mental (quizás no infrecuente en el personaje) y sobre todo, el comportamiento de los desconocidos, especialmente el de la peluquera, muestra que esa parte del cuerpo sigue en su sitio. Todo ello sin olvidar las alusiones a Alonso Quijano ni al espiritista (otro "intelectual" seriamente perturbado) del *Manicomio político-social.*

cliente y amigo ("tan torpe estaba aquel día el agudísimo doctor, que no me comprendía").

También, en ambos casos, interpreta erróneamente el discurso del interlocutor. Esto es algo menos evidente a propósito del criado: no llega a articular (o no se nos transmite) ningún discurso oral y su intervención se reduce a rasgos meramente paralingüísticos (mirada intensa, gesto de aflicción, posible movimiento de manos y cabeza...) que admiten cierta ambigüedad y que incluso pueden haber sido utilizados por el criado para mantenerla y no contrariar a su amo, lo cual sería imprudente dada la posición subordinada del criado y la eventual reacción destemplada del señor a causa de un desarreglo mental más que probable.

Pero esta primera entrevista, comunicándose a distancia con la del doctor, queda iluminada por ella. En efecto, el texto nos muestra cómo el "ingenio fecundo" de Miquis, después de un primer momento de comprensible vacilación ante las palabras del visitante, comprende la situación y, en un alarde de delicadeza, le sugiere dos soluciones complementarias: abandonar sus trabajos sobre la aritmética filosófico-social y clarificar su relación sentimental, acaso algo libertina, con la marquesa viuda. Los remedios que propone el doctor importan por venir de quien vienen y por su propio contenido: primero, es el único personaje distinto del narrador-protagonista del cual se nos transmite su discurso en estilo directo (por lo que podemos prestarle un valor particular). Segundo, se trata de un médico, es decir, de alguien profesionalmente vinculado a la ciencia ("médico a la moderna, médico filósofo", según calificación del narrador) y, como tal, digno de cierta credibilidad. Tercero, con los remedios sugeridos, Miquis nos apunta indirectamente los males que padece el protagonista: más que de la pérdida de una parte de su cuerpo, se trata de la alteración de una facultad intelectual, la capacidad de raciocinio, alteración motivada por una entrega desenfrenada a elucubraciones estériles y sin sentido que terminan perturbando seriamente su cerebro: el personaje había pasado la noche anterior preparando su discurso para la Academia

> sobre la *Aritmética filosófico-social*, o sea, *Reducción a fórmulas numéricas de todas las ciencias metafísicas*. Recuerdo haber escrito diez y ocho veces un párrafo de inaudita profundidad, no logrando en ninguna de ellas expresar con fidelidad mi pensamiento. Llegué a sentir horriblemente caldeada la región cerebral. Las ideas, hirvientes, se me salían por ojos y oídos, estallando como burbujas de aire, y llegué a sentir un ardor irresistible, una obstrucción congestiva que me inquietaron sobremane-

ra...

El mucho escribir y el poco dormir, de resonancia nítidamente quijotesca, así como la entrega obsesiva a la hipotética reducción de la metafísica a una ciencia exacta parecen haber sido la causa fundamental de la perturbación cerebral del protagonista: en sus breves páginas, el relato se refiere tres veces a dicho asunto, primero, en el párrafo aquí citado, donde el "investigador" se muestra orgulloso de su reflexión. Después, al lamentar desconsolado que no podrá acabar su investigación ni leer ante la Academia los voluminosos capítulos de su obra ya escritos[15]. Por último, con la terminante orden médica de abandonar dicho trabajo, orden confirmadora del papel que las descabelladas elucubraciones del personaje han desempeñado en su desarreglo mental.

Pero el doctor Miquis, conocedor de la vida de su cliente y amigo, introduce un nuevo elemento no aparecido hasta entonces en el relato por no ser consciente de él nuestro personaje, protagonista y también narrador de la historia. La perturbación puede tener un origen mucho menos elevado en el terreno intelectual pero más conmovedoramente humano, el sentimental: Miquisconsidera que los conocidos y notorios devaneos amorosos del protagonista han, por lo menos, influido en su estado actual. Y cabe darle la razón, sobre todo si incluimos ese aspecto en un plano más amplio, el de la emotividad. Ya hemos visto los continuos y pronunciados altibajos por los que atraviesa el personaje a partir de detalles a veces nimios: de la más profunda turbación pasa a la esperanza y de ésta a la desesperación, para desembocar en la ilusión que le hace perder el aliento corriendo por las calles, ilusión y alegría que ceden el paso a la desorientación más completa al ver en un escaparate una cabeza que él se apresura a identificar como la suya.

Así pues, el protagonista se halla sometido a una doble contradicción; la primera, por empeñarse hasta el agotamiento en una tarea

---

[15] El profundo desaliento del personaje le lleva a considerarse un hombre acabado (lo cual implica que ha percibido su vida como dedicada básicamente a la ciencia... o a lo que él considera como tal):

> Ya no podría concluir mi Discurso-memoria sobre la *Aritmética filosófico-social*; ni aún podría tener el consuelo de leer en la Academia los voluminosos capítulos ya escritos de aquella importante obra. ¡Cómo era posible que me presentase ante mis dignos compañeros con mutilación tan lastimosa! ¡Ni cómo pretender que un cuerpo descabezado tuviera dignidad oratoria, ni representación literaria...! ¡Imposible! Era ya hombre acabado, perdido para siempre.

sin sentido (la reducción de la metafísica a una ciencia exacta); la segunda, por pretender realizar una labor científica, objetiva, serena, cuando él mismo es un ser extremadamente emotivo, voluble e inestable, incapaz de mantener una mínima ecuanimidad y lucidez en el ámbito de su vida diaria, vida que parece acabar imponiendo su realidad por encima de los desvaríos fantasistas del personaje. El punto común a ambas es buscar articularse con el mundo que le rodea pero estando centrado sobre sí mismo, casi aislado del exterior y por ello incapacitado para interpretar los estímulos que el medio le envía, las claves de actuación que le permitan actuar en él de forma satisfactoria (notemos que ese autocentramiento parece haber invadido incluso el título: es el único relato galdosiano compuesto de una frase del protagonista, frase, además, limitada estrictamente a su problema).

Por este motivo, nuestro personaje interpreta erróneamente las reacciones de los demás (criado, cochero, Miquis, gente de la calle) frente a sus propósitos, a su comportamiento o a su cuerpo y lo mismo sucede en general con los estímulos que le llegan desde el exterior, como le pasa al encontrar en un escaparate una cabeza que, en principio, considera ser la suya, para luego caer en una casi total desorientación:

> Ideas contradictorias cruzaron por mi mente. ¿Era? ¿No era? Y si era, ¿cómo había ido a parar allí? Si no era, ¿cómo explicar el pasmoso parecido? Dábanme ganas de detener a los transeúntes con estas palabras: "Hágame usted el favor de decirme si es ésa mi cabeza".

Esta última frase indica, de forma discreta (sin ridiculizar a su autor, puesto que la pregunta no se llega a formular) pero elocuente, el grado de desarticulación al que llega el personaje en relación con la realidad: *perder la cabeza* viene a significar perder la conexión con el mundo, la posibilidad de conocerlo, de proyectar un discurso sobre él y, más generalmente, de actuar en consonancia con las posibilidades y condiciones que dicho mundo ofrece, algo que nuestro personaje, sistemáticamente centrado sobre sí mismo, parece ignorar.

Su drama no es, pues, el que él se imagina, la pérdida física de una parte de su cuerpo, sino la pérdida de una competencia esencial del ser humano, la capacidad de articularse con la realidad de forma coherente. Miquis, que lo conoce bien, no parece descartar la posibilidad de recuperación. Veremos, al tratar del narrador, hasta qué punto su amable diagnóstico se confirma.

LA DISTANCIA NARRATIVA

Según ya hemos avanzado, es posible que el estudio de este apartado nos aporte alguna información complementaria para la mejor valoración del final del texto. La base de esta hipótesis es la identidad del narrador, protagonista de la historia por él contada: si el narrador sobrevive a su relato, si lo narra, inevitablemente, desde un tiempo posterior, podemos considerar que el relato del narrador autodiegético no acaba con los hechos narrados puesto que continúa por lo menos hasta el momento posterior en que los transmite. Así pues, *¿Dónde está mi cabeza?* no termina con la invitación de la peluquera a su perturbado cliente sino que incluye al narrador en cuanto tal, en el momento de contar unas peripecias que forman parte significativa de su biografía.

El relato autobiográfico, sea o no de ficción, implica, a diferencia de formas próximas como el diario, una cierta distancia entre el sujeto narrador y el personaje narrado, una especie de desdoblamiento de conciencia: el narrador, por el tiempo transcurrido entre los hechos y la narración ya no es el mismo sujeto que el descrito en su texto aunque pretenda dar cuenta de sus percepciones y sensaciones pasadas[16]. Por referirnos a algunos relatos "canónicos" en lengua española, el narrador de la *Biografía de un cimarrón* ya no es el esclavo de entonces, por la misma experiencia que lo narrado ha supuesto en su biografía. El Goytisolo narrador de *Coto vedado* asume el pasado descrito en su relato y por ello ya es distinto de la persona que allí actúa. Por su parte, Galeano relata en *Días y noches de amor y de guerra* toda una serie de rupturas que le han permitido superar el pasado y llegar al presente desde el que narra. Pues bien, cabe preguntarse entonces si el narrador de nuestro relato es también distinto del personaje descrito por él. Para ello se tratará de comprobar si existen marcas textuales suficientes para decantarnos en un sentido u otro.

Digamos, antes de nada, que la perspectiva elegida por el narrador es situarse en el interior del personaje y recrear lo experimentado por él en el transcurso de los acontecimientos. Por esa razón, no son

---

[16] Recordemos aquí los estudios, ya clásicos, de Lejeune (1975, 1982, entre otros) y, en relación con las literaturas hispánicas, algunos estudios de conjunto y de casos, menos conocidos y en los que hemos intervenido, como son *La autobiografía como crítica* (Peñate, 1989c) y *La autobiografía en lengua española* (Lara, 1991).

de esperar demasiados indicios explícitos de la distancia entre el narrador de hoy y el protagonista de entonces. En cambio, sí aparece, y de forma casi masiva, un recurso más indirecto, el de marcas textuales tendentes a distanciar al lector respecto del personaje. Las podemos dividir en tres secciones: en el plano del discurso, en el de la representación y en el de la configuración de dicho personaje (en los tres casos nos referimos al protagonista del relato).

En cuanto a la primera, distinguiremos dos variantes: por un lado, el llamativo acopio de hipérboles que terminan por no ser creíbles dada su frecuencia y su escasa elaboración, repletas como están de términos comunes que parecen remedar al romanticismo más destemplado: "horrible caso", "tristeza hondísima", "farsa cruel", "increíble mutilación", "escalofrío tremendo y fugaz", "horripilante figura", "miedo a ser espanto y chacota de la muchedumbre", "nueva y horripilante sorpresa", entre otras diseminadas por casi todo el relato. Por otro lado, la presencia de comparaciones que inciden más en lo grotesco que en la gravedad de la situación: por ejemplo, la vértebra cortada se asemeja a "un troncho de col"; ante el insoportable dolor de cabeza, el personaje se la habría quitado "como quien saca un tapón muy apretado" y posteriormente la habría dejado olvidada en su escritorio "como una hoja de papel secante o una cuartilla en blanco"; al salir de casa, su capa tapaba el cuello "como servilleta en plato para que no caigan las moscas"; y al recordar su figura, la compara a "un ánfora jorobada, de corto cuello y asas muy grandes".

Lo destacable en el plano de la representación es la oposición entre ésta y la realidad: de forma bastante sistemática, el personaje proyecta en su mente una relación entre él y su medio que es desmentida casi a renglón seguido. Al ser llamado por su señor, el criado no reacciona con el asombro que aquél esperaba y, según luego comprendemos, la pena que siente no es por la pérdida de una parte de la anatomía de su amo sino por su trastorno intelectual. A la seguridad total de recuperar su cabeza en el despacho sigue la profunda decepción de no encontrarla. El temido horror de los transeúntes al cruzarse con él por la calle se disuelve en simple extrañeza por su carrera desaforada. No habrá burla ni compasión entre quienes lo ven, al contrario de lo que él se empeña en suponer. Busca soluciones en el médico pero las que recibe no tienen el sentido que él les da y, sin embargo, las sigue con entusiasmo. A la emoción por haber encontrado su cabeza en el escaparate suceden las dudas que casi le llevan a preguntar a la gente si es de verdad la suya, etc.

La configuración del personaje parece hecha en clave quijotesca y para ser leída con la ironía que tal hipotexto supone: desde su perturbación por el mucho escribir y el poco dormir hasta su salida para deshacer el entuerto que, en este caso, sufre el propio caballero, pasando por la incomprensión inicial del criado, la ingenua credulidad en la importancia de su magna obra, el considerarse víctima de una especie de encantamiento (en la versión de una inusitada broma: "grande y pasmosa novedad en la historia de la malicia humana"), la acaso discreta burla del "bachiller" Augusto Miquis y su condena a abandonar la empresa del informe, la busca de su noble señora para calmar el desasosiego del caballero, la creación en su mente de "enemigos" que en la realidad parecen ignorar al personaje y, por fin, lo que quizás pueda significar la recuperación de la lucidez: la invitación sonriente de la peluquera supone la manifestación más palpable de la contradicción entre percepción de la realidad y la realidad misma, y la imposición final de la segunda sobre la primera.

La acumulación de todas estas marcas textuales acaba provocando en el lector una cierta distancia frente al personaje (sin separarse del todo, ya que puede compadecerlo por su trastorno) y, dada la cantidad, sistematicidad y variedad de ellas, cabe pensar en una voluntad de efecto por parte del narrador. Lo contrario sería imaginar que el narrador sigue todavía seriamente trastornado, cosa que no resulta muy plausible si tenemos en cuenta lo cuidado del resto de su relación[17] y su postura de no rehuir las incoherencias de su pasado sino, al contrario, de convertirlas, según hemos visto, en elemento central de dicha relación.

La descripción de esa estrategia narrativa nos ha permitido destacar la presencia del narrador como instancia textual diferente (aunque sólo sea en parte, ya que se trata de la misma persona física) del personaje narrado, marcando una distancia temporal y sobre todo

---

[17] Hay detalles muy explícitos de este cuidado como es, por ejemplo, la variedad de discursos utilizados al transmitirnos los consejo del doctor: primero, uso del discurso directo o referido; después de algunas frases, paso al narrativizado contando no las palabras sino los actos del discurso (la prohibición de seguir con sus trabajos filosóficos); finalmente, el transpuesto o de estilo indirecto libre (para sugerir la visita a la marquesa viuda).
Notemos que esta variedad expositiva se puede aplicar perfectamente al narrador, que es un intelectual, poseedor de una amplia biblioteca y habituado a la escritura. Si dijésemos que ese refinamiento es cosa del autor (lo cual es obvio) y no del personaje narrador, estaríamos afirmando que éste utiliza un lenguaje impropio, lo cual es tanto como suponer que Galdós no ha sabido o querido dárselo, algo bastante poco probable a estas alturas de su producción (diciembre de 1892).

intelectual entre uno y otro. Pero también puede tener una consecuencia decisiva sobre la consideración del final del texto como concluido o como una primera entrega de un hipotético relato más amplio[18]. En efecto, el narrador, que cuenta desde el presente una vez recuperada su lucidez mental, bien puede parar su narración en un momento capital de la misma, cuando un personaje anónimo, desconocido del protagonista y, en cierto sentido, profesional de la parte anatómica afectada, le muestra que está en un error: su cabeza sigue en su lugar natural. Y observemos cómo lo hace de la manera más inocente, simple y eficaz posible: invitándole, con toda naturalidad, a sentarse y mostrándole, con un simple peine, signo representativo de su profesión, que le considera como un cliente más. Ignorando el drama de un personaje para ella desconocido, le revela indirectamente y con toda espontaneidad lo que los dos interlocutores anteriores, el criado y el médico, no se atrevieron a formular de modo claro: que, en cualquier caso, su problema no es físico sino de orden intelectual[19].

Por consiguiente, hecha esta revelación fundamental, la narración puede concluir. Adviértase que este punto del relato no está lejos del violento despertar del protagonista de *Tropiquillos*, de la súbita desaparición de la dama desconocida en *Verano* o de la conciencia que de su situación adquiere Pacorrito Migajas (*La princesa y el granuja*) al descubrirse como figura de escaparate. En todos los casos se trata de una especie de revelación final que recibe el protagonista respecto a su verdadera situación y a su relación con el mundo[20]. Sólo que en

---

[18] Como ya hemos señalado, después de la firma del autor, aparece en la edición de *El Imparcial* y entre paréntesis la indicación (no siempre recogida en ediciones posteriores): "La continuación en el número de Navidad del año que viene". Se podría pensar en una broma de Galdós, en una eventual fatiga, en que no sabía cómo continuar, en premuras de tiempo, etc. Pero todo esto, difícilmente verificable y textualmente secundario, pertenecería más bien a la *intentio auctoris* mencionada por Eco (1992: 33-46) y sabemos que la *intentio operis*, la definitiva, acaba casi siempre superando a la anterior, por lo que preferimos concentrarnos en ella.

[19] Tal y como aparece aquí, este motivo literario viene a ser una variante más del presente en una de las primeras y más notables recopilaciones de cuentos españoles: el recogido por don Juan Manuel en el ejemplo XXXII de *El conde Lucanor*, titulado allí *De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño*, de posible fuente árabe y quizás inspirador del cervantino *Retablo de las maravillas*, entre otras muchas versiones posteriores (Devoto, 1972: 420).

[20] Esa revelación puede revestir diversas configuraciones, como la de recobrar la visión al llegar la luz del día (*La princesa y el granuja*), el desengaño amoroso

este caso, como variación frente a los anteriores, el narrador decide parar el relato exactamente en su punto culminante, sin explicitar el momento inmediatamente posterior, tal vez por considerarlo innecesario... a no ser que ese momento sea el de la promesa, hecha al lector, de una hipotética continuación[21].

TIEMPO Y ESPACIO DE LA ACCIÓN

Dadas las dimensiones del relato, no extraña que tanto el tiempo como el espacio sean bastante reducidos. El primero se limita a una mañana, desde el despertar hasta la entrada en la peluquería; el segundo, a la casa del protagonista y a una zona no muy alejada de la ciudad (el viaje en berlina parece corto y después el personaje se desplaza a pie por las calles). La relación del personaje con esas dos dimensiones narrativas nos puede ayudar a comprender mejor la distancia que existe entre la imagen que él proyecta sobre sí mismo

---

(*Verano*), la recuperación de la lucidez (*La novela en el tranvía*) o el despertar de una melopea (*Tropiquillos*). El presente relato se abre con el personaje aún medio dormido y la acción empieza cuando él afirma haberse despertado y comprobar la realidad del sueño (la ausencia de cabeza).
Se podría admitir que, de hecho, el personaje continúa durmiendo (algo parecido a lo que sucede en *La princesa y el granuja*) creyendo haber despertado, y efectuar una lectura con la hipótesis de que toda la acción pertenece a un sueño o pesadilla hasta incluso el momento final (la revelación de la peluquera). En este caso, aún habría que considerar si se trata del sueño de alguien cuerdo o de alguien ya perturbado (el sueño de un loco). Pero nos ha parecido innecesario recargar la lectura de este modo, teniendo en cuenta la equivalencia de función entre sueño y enajenación mental, habitual en Galdós, según se percibe en los relatos antes citados.

21 Dicha promesa (posterior a la firma del autor y entre paréntesis), parece encerrar un cierto tono irónico si tenemos en cuenta que no se anuncia la *conclusión* sino la *continuación* de un cuento que en realidad ya puede estar perfectamente concluido. Cabría también preguntarse si el contenido de dicho paréntesis pertenece al texto o al peritexto, al igual que el título, un epígrafe o el prefacio. Viniendo incluso después de la firma del autor, es factible considerarlo como no formando parte del texto en sentido estricto.
Por otro lado, la alusión a entregas posteriores se puede tomar como un guiño contra la literatura de folletín: si hay un tipo de relato opuesto a tal sistema de lectura, ése es el del cuento publicado en la prensa navideña, generado a partir de una matriz que le da sentido, aluda o no directamente a ella (la tradición en torno al nacimiento de Cristo): una historia completa, con planteamiento, nudo y desenlace en torno a una acción única, desarrollada en un margen de tiempo reducido y destinada, en principio, a ser leída durante el breve período de las fiestas navideñas (lo cual la vuelve incompatible con el relato por entregas).

y la que el mundo le devuelve. De ese modo quizás apreciemos aún mejor su realidad y, en particular, lo frágil de su condición

En relación con el tratamiento del tiempo, destaca la diferencia entre los cuatro primeros capítulos y los dos últimos, de tal modo que, respecto a este punto, el relato queda dividido en dos partes claramente opuestas: la primera, de ritmo lento, tanto en el plano subjetivo, el del personaje, que parece postrado en su cama viendo pasar las horas sin encontrar solución, como en el tiempo material (desde que se despierta hasta bien avanzada la mañana) y en el de la lectura (cuatro capítulos, más de la mitad del relato): una fase de escasa acción, que permite resaltar el desvalimiento del personaje, totalmente desorientado por lo que acaba de descubrir.

La segunda, al contrario, se caracteriza por una acción frenética, intentando el protagonista ganar tiempo al tiempo, primero inquieto por la parsimonia de Miquis, después corriendo por las calles para llegar cuanto antes a la casa de la marquesa y resolver la situación. Pero en ambos casos el comportamiento del personaje se revela inoperante y es la casualidad, lo imprevisto, lo que, en una nueva aceleración del tiempo y sin darle margen a la reflexión ni siquiera al saludo, le pone frente a la realidad mediante la invitación de la afable peluquera a sentarse en la silla más próxima.

El espacio, aunque descrito sin mayores precisiones, es claramente urbano, actual, familiar al protagonista[22], en principio fácilmente controlable por él, siendo como es, un personaje culto y de posición económica desahogada. Pero todo esto no sucede más que en un plano superficial: de hecho, el personaje no controla ni el espacio más próximo a él, el de su propio cuerpo, al que cree amputado, ni su espíritu, del que obviamente ignora el enajenamiento en que se encuentra. Tampoco controla el medio ni su relación con él. No obtiene las respuestas que busca ni sabe "leer" el comportamiento de los que habitan en ese espacio. En efecto, el relato muestra cómo el medio y la ocupación del personaje resultan inadecuados para hacerlo por lo limitados que son, aunque él sea inconsciente de ello ya que se percibe a sí mismo como un sabio investigador capaz de los

---

[22] El tono de cotidianidad, de familiaridad, de mundo conocido se refuerza de manera particularmente eficaz con la presencia del doctor Miquis, no sólo por tratarse de una figura habitual en la narrativa galdosiana (*El doctor Centeno*, *La desheredada*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra*, etc.) sino por ser uno de los personajes más sociables (por profesión y por carácter) de ese mundo, según lo describe el narrador de este relato: "médico filósofo y, hasta cierto punto, sacerdotal, porque no hay otro para consolar a los enfermos cuando no puede curarlos, o hacerles creer que sufren menos de lo que sufren".

mayores desafíos científicos, desafíos que en realidad le conducen a la alienación mental.

Así pues, la acción que el protagonista desarrolla en el espacio por el que evoluciona lo muestran como un ser, al contrario de lo que él se piensa, incapacitado no sólo para dar cuenta de la realidad de un modo científico sino para desenvolverse en ella de una manera aceptable. Aquí está la ironía profunda del relato, encarnada en un protagonista del que, sin embargo, no nos sentimos alejados, precisamente por esa carga de radical ignorancia e ingenuidad que le vuelven particularmente frágil y desorientado, por lo menos hasta que los avatares de la vida le muestran su auténtica situación en el mundo.

SOBRE LA POSIBLE SIGNIFICACIÓN

Un punto de tratamiento inevitable es la conexión de este texto, publicado en una edición especial de Navidad, con la celebración de esos días (nótese que es una pregunta posible para otros relatos galdosianos como *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja*). En el nivel del argumento apenas se encuentra alguna relación: quizás el ajetreo de las calles, la atracción que siente el personaje por los escaparates (más engalanados que nunca en tales días) y poca cosa más. Podría considerarse también que "perder la cabeza" no es nada extraño ante la presión consumista de esas fechas, según la describía Galdós en *La mula y el buey*, prefigurando un comportamiento que hoy día se ha convertido en norma de la sociedad occidental.

No obstante, en un registro menos humorístico y más significativo, el relato no deja de conectar con un rasgo esencial del cuento navideño. Este tipo de narración suele tratar situaciones extremas de pobreza, abandono, enfermedad, fracaso, separación, soledad, contraste entre los que padecen estas situaciones y el resto, etc. Precisamente, el protagonista de *¿Dónde está mi cabeza?* se encuentra inmerso en una coyuntura de este tipo: sufre un drama que le perturba profundamente y, por otra parte, ignora cuál es su auténtico problema (la enajenación mental, de la que no es consciente). Inquieto, desorientado y pensándose ya al margen de la sociedad, el personaje busca en los demás (criado, doctor, marquesa) una salida a su situación, pero los otros, según él, no perciben su conflicto o no lo comprenden como él quisiera y tiene que proseguir solo su búsqueda. En esta soledad e incomprensión se puede percibir la conexión de nuestro relato con el navideño, un tipo de ficción cuyo atractivo

mayor quizás sea poner de relieve, con una historia de apariencia sencilla y casi inocente, componentes esenciales de la realidad humana, a partir del contraste directo entre situaciones personales opuestas.

Si dejamos la situación de aislamiento y nos referimos a su contenido, la enajenación mental (debida, de forma directa, a las elucubraciones del personaje en torno a la reducción de la metafísica a ecuaciones matemáticas), apreciamos una crítica del autor bastante irónica respecto a un tema ya tratado anteriormente, cuando iniciaba su penetración en España: la filosofía positivista, representada en *El filósofo materialista*, segunda de las cuatro jaulas del "Manicomio político-social". Galdós retoma un asunto parecido y un protagonista aquejado de una perturbación semejante, pero con un grado de elaboración mucho mayor, tanto en lo concerniente al "filósofo" como a las consecuencias de su perturbación: en este caso, compartiendo de algún modo su inquietud, el lector entra en el personaje, el cual tiene una densidad muy superior al de la "segunda jaula". Allí las cosas estaban claras desde el principio (estatuto de enajenado y situación del personaje) mientras que aquí la ambigüedad se mantiene durante parte del relato hasta que se confirma la locura del protagonista y el lector lo sigue acompañando con el deseo o al menos la curiosidad de ver cómo recobra o no la lucidez respecto a su situación, cosa que impedía el esquematismo de la otra narración, donde sólo se trataba de ver cómo se había llegado a la situación presente y no cómo ésta evolucionaba hacia el futuro.

En cuanto a las consecuencias, en el texto anterior eran trágicas para el medio en el que actuaba el personaje (llevado por sus experimentos, mata a su criado, a un muchacho y le falta poco para hacer lo mismo con un policía). En cambio, aquí nos quedamos en un drama limitado por lo esencial al interior del individuo: más que verdugo -inconsciente- de los demás, es una víctima de su entrega obsesiva a estudios de tono científico pero, sobre todo, de escasa trascendencia (aspecto que comparte con el "perfecto" Cayetano Polentinos). La crítica del positivismo a ultranza y, sobre todo, de la erudición sin repercusiones concretas, es bastante más refinada y casi diríamos, perversa, que en el relato de 1868: el elemento que debería probar lo que pretende el personaje, demuestra en realidad lo contrario. En efecto, es su visión en el espejo, al salir de su casa, lo que le hace ver definitivamente que está sin cabeza... sin darse cuenta de que sólo mediante el órgano de la vista, instalado en dicha parte del cuerpo,

puede ver que carece de ella[23]. La ironía, pues, de la situación es que el personaje no ve que no puede ver y que, sin embargo, ve.

La obra parece así reclamar la importancia de la combinación armónica entre intelecto y emotividad o, en un plano más general, de sensibilidad para comprender y actuar en el mundo. Incluso cabe ir más lejos: la objetividad a ultranza puede ser un producto de lo que ella pretende ocultar: una emotividad exacerbada e incontrolable, que lleva, de hecho, a actuar de una manera incompatible con la realidad (a pesar de sus pretensiones cientifistas, nuestro personaje se mueve la mayor parte de las veces por impulsos, a partir de percepciones erróneas por lo general)[24]. Baste recordar lo que hemos dicho con anterioridad: de manera sistemática, el protagonista se equivoca respecto a su relación con el mundo exterior (las reacciones de los demás respecto a su anormalidad) sin reparar en ello, convencido de su "verdad" y, por consiguiente, incapacitado para corregirse hasta que los hechos se le imponen por sí mismos[25].

Volviendo a la posible relación de este relato con la figura del Quijote, podríamos decir que, para el autor de este texto, el positivismo viene a ser, al menos en cuanto a sus consecuencias, el trasunto moderno de la literatura de caballerías, puesto que ambos, con la gratuidad de sus proposiciones, conducen al mismo resultado: desenfocar la visión de la realidad y la propia articulación con ella, con el agravante de que si bien el libro de caballerías "jugaba limpio" presentándose como obra de ficción, el positivismo pretende dar cuenta de

---

23 Y como para reforzar tal incongruencia, el texto está salpicado de referencias hechas por el personaje al acto de ver: al buscar su cabeza ("miré... no la vi"), al hablar con su criado ("nos miramos"), al ir a su despacho ("vi la lámpara ahumada"), en la escena del espejo ("me vi"), al ir por la calle ("vi la sorpresa"), al encontrar una cabeza que parece ser la suya ("en una peluquería elegante vi..."), etc.

24 La trascendencia del tema se manifiesta en numerosas otras obras de las literaturas hispánicas que, directa o indirectamente, lo ponen de relieve. Recordemos, por ejemplo, *Amor y pedagogía* (1902, Unamuno), *Reinaldo Solar* (1930, Rómulo Gallegos), *El túnel* (1948, Ernesto Sábato; en realidad, el tema está presente en todas sus obras), *Donde van a morir los elefantes* (1995, José Donoso) y *En busca de Klingsor* (1999, Jorge Volpi).

25 Quizás no esté de más anotar que Galdós ofrece, justamente por entonces, un contraejemplo, un comportamiento contrario al aquí descrito. Pensemos en *La loca de la casa*, estrenada el 16 de enero de 1893: es la relación, el contacto, el intercambio, lo que permite que tanto Victoria como su marido, Cruz, modifiquen su forma de pensar y se adapten a la realidad, al otro, para vivir en armonía.

la realidad, evacuando de ella, como hace nuestro protagonista, todo lo que no concuerde con las propias percepciones.

Esa ceguera puede limitarse a lo personal pero, en un escritor como Galdós, cabe relacionarlo con las circunstancias históricas en las que se encontraba la sociedad española de la Restauración, instalada en una ceguera tanto en lo económico, como en lo institucional, en lo cultural o en las relaciones exteriores, con las consecuencias que vendrían a manifestarse con toda su crudeza pocos años más tarde, en 1898.