

Alan E. Smith

*Galdós y la imaginación
mitológica*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Índice

PRÓLOGO	13
CAPÍTULO PRIMERO: INTRODUCCIÓN	15
Sobre el mito en Galdós	20
Nuestro estudio	34
CAPÍTULO II: CONTEXTOS	37
El sueño de la razón	38
Reacción romántica	41
Naturaleza de la mitología, mitología de la naturaleza	43
Palimpsesto y novela	44
Realismo y mitología	45
Nietzsche y el origen mitológico modernista	57
España y la nueva sensibilidad	61
La mitografía de Joaquín Costa	67
CAPÍTULO III: «LA SOMBRA» Y OTRAS SOMBRAS: DEL ROMANTICISMO FANTÁSTICO AL REALISMO MITOLÓGICO	75
La historia, las historias	75
Palabras del prólogo	79
El arte es espejo	82
La imaginación mitológica	84
Visitas y despedidas	87
CAPÍTULO IV: GALDÓS Y LA HISTORIA DE PIGMALIÓN	89
Pacorrito y la princesa	90
<i>La familia de León Roch</i>	92
Sadomasoquismo	95
Títeres y titiriteros	96

Fortunata	101
Conclusiones	106
CAPÍTULO V: LA TIERRA ESPAÑOLA: DE MEDUSA A DEMÉTER	109
La madre terrible	112
La tierra, ¿de quién?	118
La madre tierra restaurada	119
CAPÍTULO VI: «NAZARÍN», MASCULINO, FEMENINO	127
El modelo	129
Conclusiones	136
CAPÍTULO VII: TEATRO GALDOSIANO, MODERNISMO Y MITOLOGÍA ...	139
Contra el Naturalismo en Francia	140
Galdós habla sobre el símbolo y el mito	141
Madres	144
Perséfone	152
Pigmalión y Electra	156
Sincretismos	161
Mitos modernos	166
CAPÍTULO VIII: CONSTELACIONES, CUEVAS Y CONCIENCIA: GALDÓS Y EL DISCURSO DEL MODERNISMO	173
Genealogías	174
Romanticismo y Modernismo	181
El episodio de la cueva	183
<i>La primera república</i>	185
Estrellas	188
<i>Doña Perfecta</i>	189
Episodios de la segunda época	194
Con Baudelaire: concordancias y configuraciones	198
CAPÍTULO IX: CONCLUSIÓN	201
EPÍLOGO	205
BIBLIOGRAFÍA	207
ÍNDICE ONOMÁSTICO	219
Índice general	221
Índice de obras y personajes de Galdós	229

Prólogo

Benito Pérez Galdós entra en el sueño común de la gran novela realista decimonónica, conjunto de anécdotas que —después del debilitamiento del discurso religioso, y antes del cine, la televisión y la red— mantuvo la integridad de la imaginación colectiva durante un siglo de cambios radicales. Sus novelas, sus obras de teatro y sus cuentos no sólo representan la realidad social de sus lectores, como espejos, sino que, con ese anecdótico, configuran también sus aspiraciones y temores, dentro del gran ritmo semántico de la humanidad: sus mitos fundamentales. En esto, Galdós es un ejemplo universal de una práctica narrativa común al realismo europeo en general.

Hacia finales del Siglo de la Razón, siglo de luces que no dejarán dormir, que en España empieza con un Feijoo, enemigo de las leyendas supersticiosas, y que se desarrolla con un Voltaire, quien incluye las historias piadosas del cristianismo dentro, precisamente, de la misma categoría fabulosa, Kant descuenta la validez de las historias religiosas para el verdadero trabajo moral. El resultado de ese siglo mitocida será la intolerable angustia de los tempranos románticos alemanes, que condicionarían la actividad fabular de todo el siglo que les sucede, será su necesidad de recuperar su gestión mitológica, como quien recupera el sueño y los sueños.

Ese tejido fabular de la novela decimonónica fue una fundamental búsqueda de sentido. Hegel verá la novela como «una manifestación del espíritu épico desde un concepto moderno y prosaico de la vida» (Besser, en *Alas, Teoría y crítica*, 28)¹. Ya vislumbrando el modernismo

¹ A lo largo de este libro, indico entre paréntesis el nombre del autor o un número de página, o ambos, para documentar cualquier atribución, que remiten a la lista de

inminente, Van Gogh señala la importancia del mito para el conocimiento de la propia naturaleza en carta a su hermano, Theo, fechada el 3 de abril de 1878: «N'y a-t-il pas moyen de devenir un homme *intérieur et spirituel* par la connaissance de l'histoire en général, et en particulier par celle de certains personnages, depuis les temps bibliques jusqu'à la révolution, à partir de *l'Odyssée* jusqu'aux ouvrages de Dickens et de Michelet?» (74). Estas palabras no sólo proponen el valor del mito clásico y bíblico, sino que declaran la continuidad entre aquéllos y la novela decimonónica en su labor mitogenética. Más cercano ya al fin del siglo, la filosofía narrativa, mitológica, de Friedrich Nietzsche será un ejemplo extraordinario de esta continuidad. Su *Zaratustra* (escrito entre 1883 y 1885) se puede considerar como una gran novela, cuya afanosa búsqueda semántica es su andadura narrativa.

A lo largo y lo ancho de la creatividad galdosiana, la imaginación mitológica aparece como fundamento. Desde su temprana novelita *La sombra* (escrita hacia 1866), todavía dentro de la sensibilidad romántica, pasando por sus obras maestras de su período central, hasta sus últimas novelas y dramas, ya en el nuevo siglo, las grandes historias paganas y cristianas imantan los signos de sus anécdotas cotidianas. De esa manera, su obra es una representación de la imaginación mitológica de su siglo, que, empezando con el Romanticismo, mana abiertamente, para esconderse, como un Guadiana, durante el inciso realista, pero sin dejar de regar las raíces de sus creaciones, y que resurge en las dos últimas décadas del siglo XIX en las fuentes caudalosas del modernismo.

* * *

Quisiera aprovechar esta oportunidad para expresar mi agradecimiento al profesor Rodolfo Cardona por su lectura, tan cuidadosa como esclarecedora, de mi manuscrito, parte de un largo y preciado diálogo.

obras citadas al final, con información editorial completa. Si el autor aparece en la lista con varias obras, indicaré también un título somero.

CAPÍTULO PRIMERO

Introducción

Cuando era niño, Benito entretenía su imaginación dibujando y escribiendo, y ya incluía a Prometeo y Agamenón en el mundo de su creatividad (Casalduero, 11). Poco más de año y medio antes de su muerte, acaecida en la madrugada del 4 de enero de 1920, en la temprana primavera de 1918 daba fin Galdós a su gran labor, con la obra de teatro *Santa Juana de Castilla*. En esa obra última, el viejo visitaba a la madre de sus sueños, que era entonces para él la madre de su pueblo, amasada del barro de mitos maternos cristianos y paganos, en la persona de la reina llamada loca y maltratada por los hombres y la historia que de ella habían escrito.

Esta correspondencia con los mitos, que hemos denominado su imaginación mitológica¹, es una constante en la obra del maestro del realismo español. Su presencia en esta obra es el objeto principal de nuestro estudio. Además, esta perspectiva crítica nos ayuda a comprender claramente que Galdós no se puede situar tan sólo dentro del realismo: sus comienzos están fuertemente tornasolados por la estética romántica, y sus últimos veinte años de escritura forman parte del modernismo occidental. Nuestro segundo propósito es comprender cómo el hilo de la mitología configura aspectos centrales de los tres grandes tiempos estéticos del siglo XIX que hemos mencionado, romanticismo, realismo y modernismo.

¹ Con ese término designábamos el diálogo galdosiano con los mitos en nuestro estudio, *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra* (1992).

Antes de emprender nuestro camino, es oportuno considerar algunos aspectos de la naturaleza del mito. En este estudio llamamos mito (del griego *mythos*, es decir, fábula, narración de una historia) a toda historia lo suficientemente conocida por una civilización como para servir de punto de referencia narrativa, y que perdura precisamente por ser la articulación anecdótica de actitudes humanas en las cuales esa civilización se reconoce, aparte del valor fáctico que pueda o no tener. Así, mito es la historia de Prometeo, pero también la de Don Quijote, y la de Jesucristo.

Sólo aquellas historias que apelan suficientemente a las características psíquicas y sociales de una sociedad sobreviven a la tendencia al olvido. Un estudioso reciente de la mitología caracteriza esta supervivencia en términos de un darwinismo fabular, en el que los mitos que perviven lo hacen en virtud precisamente de su interés para quienes los mantienen en refundiciones innumerables (Blumenberg, 168). Quizás sea sólo una cuestión de énfasis, pero nos parece de enorme interés la formulación de Hans Blumenberg: no es que el mito sobreviva por su esencial transcendencia original, sino que el mero hecho de su supervivencia en variaciones constantes apunta a su importancia para el grupo que lo sigue recreando². Al decir refundiciones, no hago justicia

² Blumenberg expone: «Si nos preguntamos de dónde viene esa constancia icónica de los mitologemas, hay una respuesta, que suena trivial y demasiado sencilla como para dar satisfacción a nuestras expectativas: el prototipo fundamental de los mitos tiene una forma tan pregnante [*sic*], tan valiosa, tan vinculante y arrebataadora en todos los sentidos que vuelve a convencer, una y otra vez, y sigue ofreciéndose como el material más utilizable para toda clase de búsqueda de datos elementales de la existencia humana. ¿Es esta respuesta demasiado sencilla? (166).

[...] Se puede y debe partir del hecho de que el tiempo previo a la puesta por escrito de la antigua epopeya, cuando habían surgido sus contenidos y formas, fue mucho más largo que el trozo de continuidad de la tradición escrita que le va adherida. Pero mucho más importante es la circunstancia de que aquella prehistoria no escrita tenga que haber impulsado a someter todos los contenidos a una prueba de eficacia, en sus efectos sobre el público, más densa e intensa que la que pudo aportar posteriormente toda la historia de la "literatura", especialmente en cuanto canon de lectura escolar. El tiempo de lo oral fue la fase en que se comunicaba de un modo continuo e inmediato el efecto que el instrumental literario hacía sobre el auditorio. Con lo que resulta más fácilmente comparables con las situaciones iniciales de la retórica, en la que, sin embargo, la función concreta es la que determina los intereses y la elección de los oyentes. Nada es más despiadado para un texto que su elocución, sobre todo ante un público que quiere haber de ello una fiesta e impone esta reivindicación con su saber de experto (168).

[...] La tradición oral favorece la pregnancia [*sic*] de sus contenidos a costa de su precisión histórica, o presuntamente histórica. No crea ninguna otra clase de vinculación que la pueda dimanar del resultado de sus comprobaciones de eficacia, del simple acto

al pensamiento de Blumenberg, puesto que ese término crea una subordinación entre el texto original y su refundición: aquél es más valioso inherentemente; éste lo es menos. Para Blumenberg, por lo contrario, es imposible postular esa primera manifestación, ocurrida en la prehistoria de la oralidad (77, 133). Por tanto, toda re-enunciación del mito, incluyendo en esa categoría de re-elaboración sus primeras plasmas por escrito, en un Homero o Hesíodo, es igualmente válida y auténtica : «Sólo nuestra elaboración del mito —aunque sea en la forma de su reducción definitiva— evidencia el trabajo que realiza el propio mito» (133).

La importancia para la comprensión de la literatura decimonónica, irresistiblemente mitográfica, es grande: sus re-escrituras, desnudas o disfrazadas, de los mitos que heredan, gozan de la misma autenticidad que cualquier versión anterior: un mito, de hecho, es *sólo* sus versiones, sin que se pueda señalar la primera versión escrita como original. Diríamos que un mito, más que un participio pasado es un gerundio; no está hecho nunca, pues siempre se está haciendo. Este dinamismo de todo mito señala su doble pertinencia para la ficción: es a la vez un lugar de encuentro con multitudes de imaginaciones, un signo denso de sentidos, y también un signo enunciado en el aquí y ahora. En carta a Carlo Linati, del 21 de septiembre de 1920, James Joyce escribe que su intención es la «transposición del mito *sub specie temporis nostri*» (citado en Blumenberg, 92). Estas palabras expresan a la perfección el «trabajo mítico» de Galdós. No es de extrañar que la gran imaginación galdosiana volviera una y otra vez a ese acervo, cambiándolo, como todo mitógrafo, a la vez que mostraba en su misma re-escritura su propio acatamiento de la validez de aquellas historias, manifestada por su supervivencia secular y hasta milenaria.

La obra de Galdós responde a una dinámica universal. Como señala Mircea Eliade: «En las sociedades modernas la narración en prosa, es-

de conservarse lo que se conserva. El grado de inculcación e impresión que haya podido conseguir no es algo que esté al principio de la misma, sino al final (170).

[...] Por tanto es dudoso que Ernst Cassirer tenga razón cuando dice que el verdadero carácter de lo mítico sólo se descubre cuando aparece “como la forma de ser del origen”: “Toda la sacralidad del ser mítico se remonta, en definitiva, a la sacralidad del origen. No viene adherida, de manera inmediata, al contenido de lo dado, sino a su procedencia [...]”. Nos preguntamos si esa “originalidad” no se identificará con la conservación selectiva de los contenidos y las formas, con su constancia frente a los procesos de desgaste del tiempo, de modo que un determinado contenido no adquiriría la cualidad mítica por “retroceder a un tiempo lejano” y “remontarse a las profundidades del pasado” sino por su estabilidad temporal» (177).