

GALDOS Y LA IMAGINACION MITOLOGICA: LA HISTORIA DE PIGMALION

Alan E. Smith

El mito de Pigmalión se divulgó por Occidente a partir de la versión que Ovidio da en el libro X de sus *Metamorfosis*, y fue uno de los más populares desde la Edad Media, como indica Highet (62). Los contornos principales de la historia son bien conocidos. Pigmalión, eximio escultor chipriota, esculpe una figura de mujer que resume su ideal, y se enamora de ella. Venus, apiadándose de él, confiere a la estatua el don de la vida, y los dos amantes se casan y tienen hijos: final feliz en el que el Amor vence todo. Pero se suelen olvidar otros elementos del mito que son de capital importancia, empezando con la misoginia de Pigmalión, quien, como nos dice el poeta latino, "escandalizado por los vicios que la Naturaleza ha dado a la disposición femenina, con demasiada frecuencia, eligió vivir solo, y no traer a su cama a ninguna mujer" (80). También es digno de recordar que entre la condición de estatua y la de mujer, que asume Galatea, interviene la de muñeca: Pigmalión viste y desviste a su escultura, poniéndole pendientes, collares y anillos, y la lleva a su lecho, besándola y acariciándola antes de la metamorfosis milagrosa (82).

Este paso intermedio y la misoginia del escultor son esenciales para comprender por qué Galdós adopta el mito como pauta central en algunas de sus más importantes novelas, entre ellas, *La familia de León Roch*, *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta*, y las novelas de Torquemada. Borges ha dicho que la palabra más importante de un texto es precisamente la que no aparece¹. Esa observación reformula el concepto freudiano del olvido, considerado por el fundador del psicoanálisis como síntoma de la represión de un recuerdo intolerable pero fundamental por parte de la censura interna de nuestra conciencia. De manera parecida al analista que descubre trozos de una memoria recubierta, tratándose de un individuo, Galdós rescata del olvido colectivo importantes aspectos del mito de Pigmalión, convirtiéndolos en ficciones, nuevos mitos cuyo estudio puede llevar a una comprensión enriquecedora de la visión galdosiana del arte, el individuo y la colectividad.

Pacorrito y la princesa

Quisiera empezar con la ayuda de la misma imaginación galdosiana, resumiendo la pequeña historia que me remitió en primera instancia al mito de Pigmalión en la obra novelística del maestro canario. No es éste el único caso de la importancia de los cuentos galdosianos para la comprensión de sus novelas. En aquellos se ven importantes figuras al desnudo, que el novelista reelabora en sus obras mayores, revistiéndolas de acciones secundarias, de paisajes e interiores humanos, urbanos y naturales, enriqueciendo, pero también modificando y confundiendo su perfil original.

El cuento que aquí nos concierne, "La princesa y el granuja" fue publicado en 1877², y en él podemos ver la historia de Pigmalión, como un cabo suelto; si tiramos de él, se encrespa una arruga a lo largo del tejido de la obra galdosiana, delatando la presencia de esta trama mítica en algunas de sus más importantes novelas.

El cuento es, a mi parecer, el más amargo de todos los relatos breves de Galdós. Su visión insólitamente cruel es digna de notar, pues se comprende a la luz de la ira que el mito clásico que lo fundamenta habría de provocar en el novelista. Cuenta la historia de un granuja andrajoso madrileño, de unos siete años, quien se enamora de una muñeca preciosa que ve en el escaparate de una tienda. Se pasa las horas muertas cada día con la nariz aplastada contra el cristal, en silenciosa adoración de su ídolo. Una tarde, ve que unas manos bruscamente arrebatan a la muñeca de su sitio, y puede observar cómo unos niños muy bien vestidos brincan de alegría en la tienda, mientras sus padres pagan al tendero. Salen con la figura y se encierran en un lujoso coche, que arranca al punto —pero no antes de que nuestro héroe se colgara con uñas y pies a la zaga del vehículo. Al detenerse ante una lujosa mansión, Pacorrito, que así se llama el protagonista, intenta seguir a los demás cuando entran, pero un lacayo se lo impide, amenazándolo, como dice, con romperle el espinazo.

A pesar de esto, Pacorrito logra introducirse en la cocina de la casa y hacerse conocido, contentándose tan solo con estar cerca de su amada. Un día el cocinero, cruelmente o por descuido, le da de beber bastante vino, y el niño sale de la cocina haciendo eses por los marmóreos salones del palacio, hasta que tropieza con un objeto quebrado. Es su amada, con la ropa rota y algún miembro destrozado. Pacorrito la recoge y huye con ella. Por fin, en seguro, se sienta, y, abrazado a la muñeca, se duerme.

Y entonces... ella sana y le habla, invitándole a un banquete en su palacio, porque es la princesa del mundo muñequil. Allí, los otros invitados se burlan cruelmente de la facha y condición del granuja, hasta que, en el colmo de la furia, Pacorrito saca su navaja y desbanda a sus atormentadores, no dejando, quijotilmente, títere con cabeza. Maravillada y excitada por tal hombría, la princesa accede a casarse con su héroe, pero le advierte que, puesto que las leyes no permiten que un muñeco se transforme en humano, Pacorrito tendrá que convertirse en muñeco. El accede gozoso. Pero, "cuando ya solo 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" (478)³. Insensible ante el horror de su esposo, la princesa se complace en oprimir la boca de Pacorrito con la suya de cera.

Finalmente, Pacorrito despierta, y ve unas caras al otro lado de un vidrio, que le miran. El está en el escaparate de la misma tienda donde antes venía a ver a su

princesa, y grita mentalmente en silencioso horror: "¡Muñeco , muñeco por los siglos de los siglos!"

Como se puede ver, es un cuentecito trágico, si la tragedia pudiera abarcarse dentro de su infantil estatura. El final terrible invierte el "happy ending" del mito de Pígalión, así como también se invierten los términos de la metamorfosis, pues aquí el hombre se convierte en muñeco, al contrario del relato de Ovidio. También se podría objetar que Pacorrito se convierte en muñeco, y no en estatua. Pero, de hecho, el mito que cuenta el poeta latino narra un metamorfosis a partir no de una estatua, sino de una muñeca, pues, gracias al tratamiento que Pígalión le prodiga, se convierte una obra de arte en un sustituto de la vida. Galdós expresa este aspecto fundamental del mito, no sólo al incluir en su relato una muñeca adorada, sino en la muerte final de Pacorrito, pues el novelista ve en el fondo del mito un desenlace letal, visión compartida por Todorov al describir el amor de un hombre por una estatua como un acto de necrofilia⁴. Empezamos a vislumbrar por qué Galdós rechaza el desenlace clásico, como esencialmente falso. Veamos cómo reaparece el mito al año siguiente en la última novela de la primera época, *La familia de León Roch* (1878).

La familia de León Roch

León, geólogo (que estudia las piedras de la tierra, pero es incapaz de conocer la "arcilla" que es su esposa), hombre racional, empieza a formar su ideal femenino incluso antes de conocer a su mujer. Anticipándose al desgraciado don Avito de *Amor y Pedagogía* de Unamuno, pretende ser guiado por la razón en esta decisión trascendental:

La elección no era fácil: debía ser prudente, seria, estudiada; pero, ¿acaso no estaba él en las mejores condiciones para hacerla bien?... sí: la haría bien, porque era un sabio, tenía mucho talento, mucha serenidad, espíritu de crítica, grandes hábitos de análisis... Y sin embargo...

"Y sin embargo [se dice Roch]..., me equivoqué (816)⁵. Como antes le había confesado a Federico Cimarra; "Me caso, y al elegir mi esposa... No está bien dicho elegir, porque no hubo elección, no; me enamoré como un bruto." (816).

La mujer capaz de trastornar al sabio, María Egipcíaca, es descrita en términos esculturales: "Con esta belleza tan acabada, que parecía sobrehumana, con esta mujer divina, en cuya cara y cuerpo se reproducían (...) los primores de la estatuaria antigua, se casó León Roch (...) Fue ocasión de su esclavitud un súbito enamoramiento (...) (799)⁶. Esta yuxtaposición de imágenes pígaliónicas y otras de sumisión y esclavitud es un indicio de la íntima relación que existe entre este mito y el impulso sadomasoquista, según lo define Fromm, como veremos más adelante. Pígalión, desde luego, se reconocería en León: "¿No comprendes que un ser de tales condiciones es el más a propósito para mí, porque así podré yo formar el carácter de mi esposa [le expone a Cimarra], en lo cual consiste la gloria más grande del hombre casado?... porque así podré hacerla a mi imagen y semejanza, la aspiración más noble que puede tener un hombre y la garantía de una paz perfecta en el

matrimonio" (796). En el momento de formular este concepto, León se caracteriza, según la visión galdosiana que el estudio del mito clásico descubre, como un ser abocado a la catástrofe. Por supuesto, el sueño amoroso de León se desborona:

¡Estupendo chasco! No era un carácter formado y duro; no era barro flexible, pronto a tomar la forma que quieran darle las hábiles manos, sino bronce ya fundido y frío, que lastimaba los dedos sin ceder jamás a su presión (801).

León, quien se creía Pigmalión, escultor de su mujer ideal, se halla con una formidable mujer que más bien recuerda la terrible figura del convidado de piedra, escultura ya hecha y de vehemente voluntad. Igual que en "La princesa y el granuja", el hombre sufre un desengaño y se muñequiza, pues María Egipcíaca se impone a su esposo, por lo menos antes de su ruptura definitiva. En la escena siguiente a la descripción que acabamos de ver, María le confiesa a León que ellos están en un forcejeo de voluntades, y que ella va a imponer la suya. Al preguntarle León cómo, su mujer le arrebató el libro que leía y lo lanza al fuego de la chimenea: "—¡María!—gritó León aturdimiento y desconcertado, alargando la mano para salvar al pobre hereje. Ella le estrechó en sus brazos, impidiéndole todo movimiento; le besó en la frente" (...) (802)⁷.

La inmovilidad de Roch en brazos de su mujer, simbólico de su impotencia, es comparable a la de Pacorruto, después de su transformación en muñeco: "La princesa le estrechó en sus brazos, y besándole con sus rojos labios de cera, exclamó: —Eres mío, mío por los siglos de los siglos—" (478), como podría exclamar cualquier alegoría de la muerte. De hecho, el beso de la muñeca de la boca roja de cera, quien ha conseguido que su amante humano se convierta en congénere de su especie de muertos, y que lo celebra en un tono de espantoso triunfo, es una variación del beso de la vampiresa, motivo que obsesionaba a la burguesía masculina decimonónica; como ha comentado Peter Gay, "no century depicted woman as vampire, as castrator, as killer so consistently, so programmatically, and so nakedly as the nineteenth" (207). Y si después de este beso volvemos a la escena entre León y María, se nota que el mismo motivo subyace aquel gélido beso impuesto en el hombre atenazado e inmovilizado. Este motivo coloca a Galdós en su siglo, pues el mito de Pigmalión y el mito de la vampiresa se confunden en las artes plásticas en el siglo diecinueve, representándose a Galatea como una figura adorada, quien, desde la altura mayor de su pedestal, se inclina sobre el hombre en un abrazo en que la pasión se confunde con el dominio, como en el lienzo de Jean León Gérôme, *Pygmalion et Galatea* (1881). De allí al *Vampire* de Munch (1895) existe una clara evolución, y ambos motivos se unen en el motivo de la mujer homicida (Gay 201-2).

Sadomasoquismo

En este sentido son de sumo interés los pensamientos de Erich Fromm, en su libro *Escape from Freedom, (Miedo a la libertad)*, pues allí pone al descubierto la estructura sadomasoquista del mito que estudiamos y que tanto provocó la condenación de Galdós.

Para Fromm, el sadismo y el masoquismo se expresan en diversos grados tanto en personas neuróticas como en personas normales. Fromm distingue entre la perversión

sexual, en la cual infligir y soportar castigo está ligado al placer sexual, y la *disposición* sadomasoquista, que se manifiesta de maneras mucho más variadas y no específicamente sexuales. Aunque íntimamente ligada a la perversión sexual, la disposición sadomasoquista se basa no en el impulso de destrucción, sino en el ejercicio total del poder o el abandono de todo poder sobre uno mismo en manos de otro (*Escape* 141-2). Fromm describe el impulso sádico de manera pertinente para nuestro estudio: "(...) to make others dependent on oneself and to have absolute and unrestricted power over them, so as to make them nothing but instruments, clay in the potter's hand" (143). Esa imagen de "arcilla en manos del alfarero" está claramente relacionada con la arcilla, mármol, granito o marfil del escultor, materia que frecuentísimamente se aplica metafóricamente por el narrador galdosiano a sus criaturas, o las más veces, es atribuida por un personaje a otro, como veremos. Efectivamente, el mito de Pigmalión, que subyace buena parte de la creatividad galdosiana como ejemplo negativo, se puede considerar como estructura bímembre: Pigmalión en cuanto escultor de su mujer ideal es la expresión del sadismo que comenta Fromm, mientras que el Pigmalión que se arrodilla a los pies de su estatua en franca idolatría configura el impulso masoquista. Ambas facetas del mito aparecen en Galdós, a veces en el mismo personaje, como Maxi Rubín, otras tan solo en una u otra vertiente, como su hermano Nicolás o Guillermina, sádicos sin mácula de masoquismo, en la acepción de Romm, es decir, ejerceradores de un poder a veces omnímodo sobre otras personas.

La relación entre el mito de Pigmalión y el impulso sadomasoquista se manifiesta explícitamente en las palabras de una de las más finas Pigmalionas (porque también hay Pigmalionas en Galdós), Cruz del Aguila, quien le dice a su víctima:

¡Ah! Si yo no existiera, a cada momento se pondría el señor de Torquemada en ridículo. Pero no lo consiento, no señor. Usted es mi hechura —con gracejo— mi obra maestra [y añade lo que ahora se revela como profundamente congruente con la imagen escultural] y a veces tengo que tratarle como a un chiquillo, y darle azotes (...). (315)⁸.

Pigmalión usurpa, visto desde la perspectiva judeocristiana, el poder de Dios, al crear a otro, como dijo León, "a su imagen y semejanza"; al relacionarlo con el sadomasoquismo y sus variaciones culturales, como el vampirismo o la necrofilia, se deja ver también su relación con lo satánico o mefistofélico. De hecho, a Cruz la caracteriza el narrador con los atributos del terrible fascinador: "Y la pícara era como un fantasma que se le aparecía cuando más descuidado y contento estaba [Torquemada]; surgía como por escotillón para ponerse delante, trastornándole con su grave sonrisa, dejándole sin ideas, sin criterio, sin habla; tal era la fuerza subyugadora de su semblante y de sus ideas" (329).

Títeres y titireteros

Por otra parte, el motivo comprende también las muñecas, como la criatura de Coppélius que forma parte del tormento hasta la muerte del héroe de Hoffman en "El hombre de arena". Hemos visto que la condición de muñeca es parte central en el mito de Pigmalión, y que Galdós se centra en ella en "La princesa y el granuja." También hay una monstruosa muñeca en *La familia de León Roch*, donde casi al final de la novela, leemos la escena en que María, vestida con exagerada elegancia, va a León, en un intento de recuperarlo. Galdós, maestro de la focalización interna, permite que el lector vea a la dama a través de la conciencia de la hija de Pepa Fucar, con lo que, indirectamente, entrega al lector importantes claves para la comprensión de su novela: "Vio Monina que aparecía en la puerta aquella señora, y se quedó mirándola de hito en hito, quieta, fija, muda. No era una señora: era un muñeca grande, vestida como las señoras" (904).

Esta percepción de la niña subraya que, efectivamente, María no se había vestido, sino que la habían vestido, como Pigmalión vistió a su escultura. Pues si bien es cierto que María se pone la ropa en la mañana de su visita, también lo es que había sido su amiga Pilar la que en la víspera hizo la selección de todo su atuendo, y su doncella la había peinado, creando el modelo que María imita al amanecer. Es interesante que, mientras se viste y se admira en el espejo, esta muñeca que aterroriza a la niña revela su parentesco con los motivos de la muerte que hemos señalado: "¡Qué ojos tan verdes, tan melancólicos, y al mismo tiempo, cómo escondían bajo la tristeza la amenaza, la venganza bajo el dolor, bajo la caricia el puñal!" (902). Esta imagen, síntesis de Galatea y de Salomé, concuerda completamente con la caracterización de la iconografía decimonónica que presenta Gay: "Not all the voluptuous women (...) had knife in hand (...) Other artists, like Edward Burne-Jones, immortalize the same trauma, only with blander models. Galatea (...) is in the end, worshipped by her kneeling maker, the creature having won, effortlessly, complete ascendancy over her creator" (202), con lo cual se empieza a relacionar las figuras galdosianas con las de la Europa de su época: la diferencia crucial, sin embargo, entre la visión de Galdós y la generalizada en su siglo europeo es que el maestro español presenta a sus mujeres-salomé como el resultado lógico de haber soportado el papel de Galatea. Mientras que los artistas y escritores que menciona Gay se expresan desde una postura antagónica a la mujer, basada su agresión en su culpabilidad las más veces inconsciente pero operante, Galdós cobra distancia ante aquellos motivos, y los recrea en su novelar a partir de una esencial solidaridad con la mujer.

Si María Egipcíaca se ha convertido en una monstruosa muñeca, es como contrapeso a su esposo, que ha querido ejercer de Pigmalión. Volvamos a Monina, quien, con su mirada de niña permite que el lector vea —como si de una radiografía se tratase— la figura mítica bajo el personaje novelístico:

El primer sentimiento de Monina fue asombro; después, miedo. Vio que la gran muñeca adelantaba lentamente, sin quitar de ella los ojos ¡y que ojos! (...) la enorme muñeca avanzaba hacia ella sin parecer que andaba, sino que la movían resortes debajo de la falda, y llegaba hasta ella, se inclinaba, doblándose por la cintura... El terror de la pobre niña llegó a su colmo (...) Y la muñeca rígida y colosal alargó una mano y la puso sobre

el hombro de la infeliz niña y asiendo después el brazo de ella, apretaba, apretaba, como aprieta el hierro de las tenazas (...) (904).

Esta muñeca terrible, heredera de Galatea y hermana de Coppelia y Salomé, es también sucesora por un año de la mortal muñeca de Pacorrillo Migajas, el desgraciado granuja. Si en este pasaje la visión infantil revela una esencial naturaleza mítica, igual en los cuentos galdosianos en general, todos ellos informados por la imaginación primigenia, se encuentran sin defensa ni cobertura, unas figuras básicas para la actividad creadora de Galdós.

Galdós había descubierto algo perturbador en el mito de Pigmalión, que, a pesar de su final feliz, vibraba simpáticamente con la muerte, y hasta con el suicidio, como veremos en el caso de otros supuestos escultores. Nuestro novelista recrea el motivo en *El amigo Manso* (1882), en que una joven protegida se libera del equivocado concepto que de ella alberga su tímido mentor, y lo hace sentirse enfermo hasta la muerte. También Maxi Rubín, esposo enclenque de la espléndida Fortunata, acabará destruyéndose contra la compacta integridad de su mujer⁹. Aunque no elaboraremos la relación, si quisiéramos mencionar que Unamuno, cuya temprana novela, *Amor y pedagogía* es el resultado del diálogo con *La familia de León Roch* y con *El amigo Manso*, vuelve al tema de Pigmalión, por vía de Galdós, en *Niebla* (1914). Allí también, el héroe, Augusto Pérez, cuyo nombre, como Maxi, es un oxímoron irónico, simplemente se acuesta y muere, después de ser abandonado por su muñeca cruel, Eugenia.

En *El amigo Manso*, Máximo Manso, profesor de filosofía talla no una, sino dos Galateas —quizás sería mejor decir un Galateo y una Galatea: su estudiante Manolo Peña, y su protegida, Irene. El nombre Peña es significativo, pues si bien connota fuerza y solidez, también está en el campo semántico de piedra, granito y mármol. Como le dice su madre al profesor: "(...) este caballero hay que labrarlo, amigo don Máximo" (1192). Y tan buen trabajo hace, que su estudiante será el que enamore a Irene, de quien Manso estaba perdida y silenciosamente prendado.

Intimidado por la imagen de perfección que de Irene se había formado, es incapaz de abordar el tema de su amor con la joven maestra. Cuando, al final, le confiesa la joven su amor por Manuel, el profesor de filosofía sufre un doble desengaño, pues además de aquella confesión, Irene le descubre a Máximo su verdadero ser: le dice su protegida que él veía en ella una maestra, pero (como la Eugenia de Augusto) le disgusta su magisterio, odia los libros, va a misa y le reza a la Virgen María; se muestra, además, motivada por sus emociones y no su razón. Manso ve en ella ahora una señorita convencional, y se maldice por su falta de visión. Mientras la joven le desnuda su corazón, Manso se recrimina:

¿Dónde estaba aquel contento de la propia suerte, la serenidad y temple de ánimo, la conciencia pura, el exacto golpe de vista para apreciar las cosas de la vida? ¿Dónde aquel reposo y los maravillosos equilibrios de mujer del Norte que en ella vi¹⁰, y por cuyas cualidades así como por otras, se me antojó la mas perfecta criatura de cuantas había yo visto sobre la Tierra? ¡Ay!, aquellas prendas estaban en mis libros, producto fueron de mi facultad pensadora y sintetizante, (...) de aquel funesto don de apreciar arquetipos y no personas. ¡Y todo para que el muñeco fabricado por mí se rompiera más tarde en mis propias manos, dejándome en el mayor desconsuelo! (1293).

¿Por qué, una vez roto el muñeco idolatrado, permanece el amante en “el mayor desconuelo”? Según Fromm, este tipo de amor, que él denomina “amor idólatro” se basa en la falta de identidad propia, que se compensa en la identificación con la otra persona, mientras que el amor propiamente se basa más bien en la unión con alguien fuera de uno mismo, y bajo la condición fundamental de retener la integridad de uno mismo (*Sane Society*, 113). Se puede ver que el mito de Pigmalión contiene todos los elementos del amor idólatro que caracteriza Fromm, y que padecen Manso, Maxi, Augusto Pérez y otros muchos, pues Pigmalión no se enamora de otra persona fuera de sí mismo, ya nos lo dice Ovidio que no trajo nunca ninguna mujer a su lecho. Solamente cuando se duplica a sí mismo, creando a Galatea en su propia imagen (como se ve, por ejemplo, en las pinturas antes citadas, de Edward Burne-Jones, *Pygmalion and the Image*, 1868-79), se puede enamorar. El idólatro se vacía para colmar a su efigie de sentido transcendente. Como señala Fromm: “He has projected all his riches into the other person, and experiences this richness not any more as something which is his, but as something alien from himself deposited in somebody else” (*Sane Society* 113). Y cuando esa efigie se quiebra, también se desborona entonces al amante idólatro, pues el material del que está hecho el ídolo se desgajó del amante, como quien hurta ladrillos y vigas de una obra para construir otra, dejando la estructura original vaciada e incompleta. Por eso la muerte de la muñeca —el desengaño que sufre Manso y Augusto— implica necesariamente la muerte de aquel que la había formado, pues al caer la nueva casa donde el yo se había albergado, solo queda un radical desahucio, una desnudez sin tejado bajo un tiempo destructivo, es decir, la angustia existencial de Augusto Pérez, que ya había padecido su precursor galdosiano. Se podría objetar que la angustia existencial ocurre más bien cuando la muerte es de Dios, y no de la amada, pero se implican mutuamente, como señala Fromm: “Every act of submissive worship is an act of alienation and idolatry (...) What is frequently called “love” is often nothing but this idolatrous phenomenon of alienation; only that no God (...) but another person is worshipped this way” (*Sane Society* 113). Es útil el amor pigmalionesco o idólatro para configurar un gesto existencial, pues por una parte se pone en evidencia que el amor idólatro hace de un amante un dios, y por otra parte, se presenta la posibilidad de que Dios pueda perfectamente ser ya no nuestro Pigmalión, sino más bien nuestra Galatea, invención de los siempre inseguros humanos, en cuya construcción achicaban su voluntad, pero creaban entre todos una voluntad máxima, garantora del sentido de la vida, aun cuando uno de sus fabricantes inconscientes, un hombre o una mujer, desapareciera.

En vista de esto, cobran sentido las primeras palabras de Máximo Manso, que merecen mucha más notoriedad de la que gozan: “Yo no existo (...) soy una condensación artística” (1181). Al usar la misma caracterización para sí mismo, a manos de su autor, con que luego describirá a Irene, Manso, Pigmalión frente a su amada, se reconoce Galatea ante su creador, y unamunescamente, problematiza la relación entre el hombre y su Dios, cuando, en un apóstrofe sucesor de los lamentos de Job, le ruega a su autor: “—Hombre de Dios— le dije—, ¿quiere usted acabar de una vez conmigo y recoger esta carne mortal en que, para divertirse, me ha metido? ¡Cosa más sin gracia...!” (1308). El paso que da Unamuno, —y que da, como vemos, a partir de la mitología galdosiana— es conocido: permitir que el protagonista agreda al autor, reclamando para sí la eternidad en la multitudinaria lectura anónima, y subordinan-

do la existencia del autor a la suya, porque, ¿quién se acordaría de Unamuno si no fuera por sus criaturas de ficción?, nos dice el escritor vasco, mirando de reojo hacia el cielo.

Fortunata

Stephen Gilman ha mostrado de qué manera Galdós mantiene un diálogo con el Balzac de *Splendeurs et misères des courtisanes*, a la vez que con Clarín, para el desarrollo del cura Nicolás Rubín, producto de la dialéctica con Fermín de Pas y Vautrin-Herrera (176-184). En vista de lo cual y recordando la naturaleza fáustica de Cruz del Aguila en su formación de Torquemada, es interesante considerar al abad de *Illusions perdues*. Fromm presenta como ejemplo paradigmático del sadismo "amante", basado en el poder de moldear a otro a voluntad, precisamente al Vautrin—Carlos Herrera, quien se dirige de esta manera al joven Lucien, a quien acaba de divertir de su propósito suicida: "ce jeune homme, dit l'inconnu, n'a plus rien de commun avec le poète qui vient de mourir. Je vous ai pêché, je vous ai rendu la vie, et vous m'appartenez comme la créature est au créateur (...) J'aime le pouvoir pour le pouvoir, moi! (...)" (Balzac 703). "Je veut aimer ma creature, la façonner, la pétrir à mon usage (...)" (Balzac 708).

Este Vautrin manifiesta las mismas características mefistofélicas de sus otros avatares (recuérdese el Vautrin de *Pere Goriot*); lo interesante es que Galdós, si bien recrea ese aspecto diabólico del mito graciosamente en las novelas de Torquemada, y cruelmente en la figura del yerno de Villaamil¹¹, en *Fortunata y Jacinta*, como ha mostrado Gilman (178-184), produce más bien una versión cómica del moldeador de almas en Nicolás Rubín, cuyo único vestigio infernal, pista juguetona de su genealogía, podría ser su extremada peludez. Por otra parte, no es Nicolás, ni mucho menos, el único Pigmalión en esta novela. Como ha señalado John Kronik: "at least a half dozen characters in the novel take an active part in the fabrication of Fortunata, each according to his or her private creative norms" (293). Y Gilman señala, de manera especialmente pertinente para estas consideraciones:

They are all small-time creators, would-be sculptors even less imaginative than poor León Roch (...) each concerned with shaping her into his or her own image. (...) The others may believe that they want to shape, educate, and assist Fortunata, but we came to sense in all of them, even in Feijóo, who is the best of the lot, and unerlying desire, if not to destroy her, at least to bring her down to their level. Angels in their midst are at once irresistible and intolerable (349).

Precisamente el estudio del mito de Pigmalión revela por qué percibimos un deseo subyacente de destrucción en lo que parecería ser benéficos intentos de ayuda, y explica la veta opresiva que cuarteaa a Guillermina la santa. Una vez descubierta la importancia del mito, su estudio nos ha llevado a la muerte implicada en la historia del escultor chipriota, y por tanto a aquella voluntad destructora y hasta necrófila en los varios pigmaliones galdosianos¹².

Pero Fortunata es perfectamente consciente de que algo no marcha en el diseño de su vida:

Había nacido para menestrala; no le importaba trabajar *como el obispo* con tal de poseer lo que por suyo tenía. Pero alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta; después la trajeron y la llevaron diferentes manos. Y, por fin, otras manos empeñáronse en convertirla en señora. La ponían en un convento para moldearla de nuevo, después la casaban... y tira y dale. Figurábase una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre (275).

Esa entidad, metafísicamente, es Dios, pero metafictionalmente (si se me perdona el adverbio) es el autor. Kronik menciona a Galatea de pasada, y alude brevemente a Pigmalión, pero su enfoque principal es estudiar los aspectos metafictionales de la relación entre Fortunata y Feijoo, y dice, por ejemplo, que "Rather than a text to be read, she is a text to be written; or perhaps more accurately, she is meant to be read as a text to be written" (297). Lo que lleva al crítico a caracterizar a la luminosa Fortunata en términos un tanto fantasmales como "a deluded fictional creature who believes herself real" (301). Dentro del enfoque que Kronik se ha propuesto, esta caracterización está debidamente justificada, sin embargo, parecería más apta para caracterizar a un Máximo Manso o un Augusto Pérez, que no a aquella entera criatura, que aun siendo de ficción, vive en nosotros precisamente porque, en vista del mito que aquí estudiamos, se negará a ser la Galatea de nadie, en última instancia, hasta de aquel insidioso y tiránico Pigmalión que se llama sociedad. Como Gilman ha mostrado, lo que Fortunata hace es rechazar la conciencia convencional burguesa, (330-331) haciéndose, dolorosamente, una propia, como hizo dolorosamente el segundo hijo, que puede representar precisamente el fundamental trabajo del alma de Fortunata.

En este sentido son muy aptas las siguientes palabras de Fromm, quien advierte que, "Conscience" is a slave driver, put into man by himself. It drives him to act according to wishes and aims which he *believes* to be his own, while they are actually the internalization of external social demands" (98). Estas palabras del psicólogo y sociólogo alemán contextualizan otras de Gilman: "Only by rejecting "conscience" (la internalización de imperativos externos de la sociedad) can "consciousness" find the freedom and the self-confidence necessary for just estimation of received values and at the same time derive meaningful experience from surrounding landscape, whether human or natural" (331-2).

Volveremos al sentido social del mito de Pigmalión en Galdós, en la conclusión, pero quisieramos ahora reincidir en la perspectiva metafictional, para considerar las implicaciones estéticas y literarias de esta historia de un artista y su arte. Galdós y su maestro Cervantes, creo, estarían de acuerdo en que, estéticamente, la transgresión fundamental de Pigmalión no fue crear un ser humano en su imagen y semejanza —como el gran escultor judeo-cristiano— a fin de cuentas fue Venus la que hizo el milagro. Más bien su pecado fue convertir el arte en un sustituto de la vida, convertir la estatua en muñeca. El mito se puede ver como la expresión de dos imaginaciones opuestas: una, que expresa el poder creativo del espíritu, la otra, una destructiva huida de la vida. El folletín, o el libro de caballería, en ese sentido, se pueden considerar como muñecas-Galatea. Galdós se interesó profundamente en la dialéctica de estas dos imaginaciones a lo largo de su obra (tan solo recordemos a la pobre Isidora Rufete de *La desheredada*, por una parte, y a Beninga de *Misericordia*, por otra), así

como su maestro Cervantes. Una interesante avenida de estudio podría ser la creación de Dulcinea bajo la perspectiva que aquí nos ocupa.

Por otra parte, si bien Galatea en tanto muñeca es esencialmente la muerte, un objeto necrofilico, según Todorov, como vimos, Galatea en cuanto estatua es *ya* vida, pues constituye la objetivación de un espíritu en movimiento, para describir el arte en términos hegelianos¹³. En este sentido, todo arte es un auto-retrato, así como la estatua de Pígalión reflejaba su propio rostro. Por eso, aquella "entidad invisible" que Fortunata no podía nombrar era, en el sentido unamuniano, el mismo Galdós, cuya conciencia se configuraba en la historia de la joven mujer. Y si esto podría parecer incongruente, recuérdese que fue Flaubert el que dijo "Madame Bovary c'est moi".

Conclusiones

El mito de Pígalión ofrece riquísimas posibilidades para la reflexión estética, pero su tema central es la naturaleza del amor, lo que se puede apreciar en el hecho de ser Venus, como vimos, y no Apolo, el dios que hace el milagro, pues, si el arte se traiciona cuando una estatua se convierte en muñeca (pensemos en la extraña desazón que Ortega sentía ante una figura de cera)¹⁴, más aun el amor, y la vida misma. León Roch, Máximo Manso, Maxi Rubin, todos se equivocan, al intentar crear una mujer a su propia imagen y semejanza, y su suerte estaba ya emblematizada en la historia de Pacorrito. Cuando estos sujetos galdosianos necesariamente descubren que su ídolo es falso, ven su propia falsedad, su propia muerte, como en un espejo que se acaba de quebrar, convirtiendo el rostro propio en un desorden de vidrio agudo. Porque lo que Galdós ya había visto claramente en el momento de escribir "La princesa y el granuja" es que bajo el mito de Pígalión y su estatua-espejo, yace el suicidio de Narciso, ahogado en su espejo-lago. La proximidad semántica de estos dos mitos es subrayada por Fromm, quien, en *The Heart of Man*, caracteriza al narcisista en términos muy apropiados para el mito de Pígalión: "Adult love between man and woman also has often a narcissistic quality. The man who is in love with a woman may transfer his narcissism to her, once she has become "his". He admires and worships her for qualities which he has conferred upon her (...) (84).

Una de las bases metodológicas fundamentales para Fromm, así como para Freud, es que la caracterización de su conciencia individual lleva necesariamente a considerar la colectividad de conciencias en la cual aquella se agita, con la cual y dentro de la cual se articula. De allí que el conocimiento de la psicología individual enriquezca también la comprensión de la psicología del grupo (*Escape from Freedom* 137). Esta visión es también profundamente galdosiana, lo que, por otra parte, hace de Fromm una base teórica apta para el estudio del novelista. Y también esta relación entre individuo y sociedad, o conciencia individual y conciencia colectiva, podría justificar su estudio mitológico; pues los mitos configuran a la vez una personalidad individual y toda una fisonomía social.

Los paralelos en Galdós entre personajes y su sociedad es una constante a lo largo de su obra, desde *La Fontana de Oro* hasta *La razón de la sinrazón*. En el caso de *Fortunata y Jacinta*, esta correspondencia ha sido observada por Geoffrey Ribbans, John Sinnigen y

Stephen Gilman¹⁵, quienes asocian a Juanito con la burguesía y a Fortunata con “el pueblo”, sin por eso reducir a los personajes a alegoría del grupo. Lo fascinante en el caso de esta novela es que en ella coinciden personajes y colectivos en la figura de Pígalión, lo cual está cargado de importantes resonancias para la comprensión del poder en la visión galdosiana. Como antes vimos, la espuria conciencia burguesa que Fortunata rechaza se podría considerar toda ella como un Pígalión, que quiere rehacerla según sus propios criterios. Entre las numerosas ocasiones en que el narrador o un personaje se refiere a Fortunata como piedra tallable¹⁶, es especialmente informativa la siguiente para las presentes consideraciones:

“Usted no tiene sentido moral; usted no puede tener nunca principios, porque es anterior a la civilización; usted es un salvaje y pertenece de lleno a los pueblos primitivos.” Esto o cosa parecida le habría dicho Guillermina si su espíritu hubiera estado en otra disposición. Únicamente expresó algo que se relacionaba vagamente con aquellas ideas:

—Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar. Así era verdad [apostilla el narrador] porque el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, materia de la forma. El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive (407).

Si bien es cierto, según la fórmula de Gilman, que “the years chronicled in *Fortunata y Jacinta* do seem to justify the comparison of both Restoration politics and the evaluation of Restoration society with Juanito’s capricious mutability” (237), no menos lo parece ser la resonancia simbólica entre Fortunata y aquel pueblo con que comparte las mismas lícitas metáforas. Y de ser así, lo que resulta evidente es que los Juanitos de esa política de la Restauración ignoraban la naturaleza del pueblo que había caído en sus pígaliónicas manos. De hecho la historia española desde el 2 de mayo de 1808, que Galdós escruta, recreaba el mito de Pígalión: cada nuevo grupo en el poder imponía un régimen nuevo, a su imagen y semejanza, cuando no una nueva constitución, que tenía en común con los demás su radical inadecuación al pueblo (podríamos pensar también en el lecho de Procurostro).

El peligro político de una sociedad pígaliónica, lo expresa Fromm perfectamente, al citar a un joven novelista que luego haría una brillante carrera política, Paul Joseph Goebbels, para quien el pueblo, “[is] nothing more than the stone is for the sculptor (*Escape* 223-4). Galdós, quien profetizó la Guerra Civil de 1936-1939, no se hubiera sorprendido de su secuela. Galdós —es bien sabido— quería con su novelar mostrar a los españoles maneras de convivencia, podríamos decir maneras de amor, basadas en el más radical respeto a la libertad, respeto que, como en el caso de Fortunata, empieza por valorar la libertad propia, y que entonces se puede manifestar hacia los otros, como hace Benigna; sólo así podría abarcar ese respeto a la libertad a toda la comunidad, que, según nuestro novelista, era digna de evitar tanto la suerte de Galatea como la de Pígalión.

Notas

¹ En "El jardín de senderos que se bifurcan" se lee: "Omitir *siempre* [*sic*] una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perifrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla" (99).

² Se publicó por primera vez en la *Revista Cántabro-Asturiana* (Santander), número I (1877), 87-92, 126-128, y 137-145.

³ Las citas de "La princesa y el granuja" se refieren a la edición de las *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1951, tomo VI.

⁴ "Cet amour pour la morte, présenté ici sous une forme légèrement voilée et qui va chez Gautier de pair avec l'amour pour une statue, pour une image de tableau, etc.. porte le nom de nécrophilie" (144).

⁵ Las citas de *León Roch* y *El amigo manso* se refieren a la edición de las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, Tomo IV, y las de *Fortunata* y *Jacinta* y las novelas de Torquemada a la edición de 1967, tomo V.

⁶ Otro ejemplo, entre varios de imágenes esculturales: "La mujer de León Roch era de gallarda estatura y de acabada gentileza (...) y con tan buena proporción (...) que ningún escultor la soñara mejor" (798-9).

⁷ Este incidente merece alguna reflexión. Como indica Josephine Donovan en su libro *After the Fall: The Demeter Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow*, la palabra escrita, en términos lacanianos, pertenece al discurso patriarcal de "lo simbólico", un sistema, como explica Xavière Gauthier, a quien Donovan cita, "que organiza lo simbólico, el superego, la ley... un sistema basado enteramente en el significativo fundamental: el falo" (14) —o en términos del mito que estudiamos, el cincel. Por supuesto, la lectura más evidente de esa escena sería la de identificar el libro con la ciencia "atea", que recibe su merecido fuego, como lo indica el que el narrador se refiera al tomo como "pobre hereje", aunque esta interpretación también podría llevar al discurso feminista, (en términos de J. J. Bachofen, la fé como "demétrico" y matriarcal, la ciencia como apolínea, y perteneciente al patriarcado).

⁸ Entre los muchos ejemplos que ponen en evidencia la estructura mítica que estudiamos en las novelas de Torquemada, se podría citar el siguiente: "Mi hermana ha sacado de usted un partido inmenso —replicó el ciego [Rafael, hermano de Cruz]. Es artista de veras, maestro incomparable, (...) Alfarero como ella no hay en el mundo: coge un pedazo de barro, lo amasa (...)" (453).

⁹ John Kronik, en su artículo, "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata", atribuye de pasada a Maxi una identidad pigmaliónica (303).

¹⁰ Don Avito sueña con la mujer "rubia": Leoncia, la deductiva, la dólico-rubia" es reemplazada por "Marina, la inductiva" (322) con "cabellos de azabache" (320).

¹¹ Víctor Cadalso, a quien Abelarda llama Mefistófeles, y el narrador caracteriza varias veces como el diablo, es también un Galateo para las dos Pigmalionas, Luisa y Abelarda. El seductor se describe en términos de la escultura: "La frente pálida tenía el corte y el bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza" [65-66]. Para su primera mujer, "los seres y las acciones eran como hechuras de su propia imaginación [88], y su hermana, Abelarda, ve a Víctor como "grande y riquísima cantera" que ella cavaría. [98].

¹² Christine Downing, en su libro *Goddess*, enseña: "As usual we can only start with the most familiar features of a mythologem, and, by reflecting on them, discover their unfamiliarity and strangeness, their prehistory" (110). El estudio de las conexiones entre un mito y una obra de literatura son mutuamente enriquecedoras, pues ahondar en uno revela múltiples facetas en otra: si incluimos la palabra "novel" donde Downing escribe "soul", su comentario resume perfectamente el camino que hemos transcurrido en este ensayo: "As we come to appreciate the way in which all the variations, transformations, and elements that go to make up a myth are integral, necessary parts of it, we uncover its psycho-logic. Such attending to the psycho-logic of myth and the mytho-logic of the psyche's process might be described as an exploration in mythopoeisis, in soul making, for it gives us some sense of how the soul, our soul, is given its shape through poetry, through images" (26).

¹³ William Desmond caracteriza así esta visión: "As a self-articulating activity, art is not primarily concerned with an external object but with itself and its own creative resources. (...) As Hegel sees it, the universal need for expression in art lies in man's impulse to elevate both the inner and outer worlds into a spiritual consciousness for himself, into an object in which he recognizes his own self. Through this self-articulation art becomes something of a creative adventure in which the self brings into being its own self-knowledge" (8).

¹⁴ "Ante las figuras de cera —comenta Ortega— hemos sentido una peculiar desazón. (...) Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos" (40). Nótese que Ortega aquí percibe el impulso necrófilo en los muñecos de tamaño natural.

¹⁵ Ver Geoffrey Ribbans, "Contemporary History in the Structure and Characterization of *Fortunata y Jacinta*", John Sinnigen, "Individual, Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*", Stephen Gilman (237).

¹⁶ John Kronik enumera varias en el artículo citado (291-293).

BIBLIOGRAFÍA

- BALZAC, Honoré de: *Illusions Perdues*. Vol. V de *La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, 1977, 1-732.
- DESMOND, William: *Art and the Absolute: A Study of Hege's Aesthetics*. Albany: SUNY Press, 1986.
- DONOVAN, Josephine: *After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow*. University Park and London: The Pennsylvania State UP, 1989.
- DOWNING, Christine: *The Goddess: Mythological Images of the Feminine*. New York: The Crossroads Publishing Company, 1989.
- FROMM, Erich: *Escape From Freedom*. New York & Toronto: Rinehart & Co. Inc., 1941.
- *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*. New York: Harper & Row, Publishers, Perennial Library, 1971.
- *The Sane Society*. New York: Fawcett World Library, 1967.
- GAY, Peter: *Education of the Senses* Vol. I of *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. New York & Oxford: Oxford UP, 1984.
- GILMAN, Stephen: *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton: PUP, 1981.
- HIGHET, Gilbert: *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. New York and London: Oxford UP, 1949.
- KRONIK, John W.: "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata." *MLN*, 97.2 (1982) 272-310.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- OVID: *Metamorphoses*, with an English Translation by Frank Justus Miller. Vol II. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1916.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Obras Completas*, Vol. VI. Madrid: Aguilar, 1951.
- *Obras Completas*, Vol. V. Madrid: Aguilar, 1967.
- *Obras Completas*, Vol. IV. Madrid: Aguilar, 1969.
- RIBBANS, Geoffrey: "Contemporary History in the Structure and Characterization of Fortunata y Jacinta." *Galdós Studies*. Ed. J. E. Varey. London: Tamesis Books Limited, 1970, 90-113.
- SINNIGEN, John: "Individual, Class, and Society in *Fortunata y Jacinta*." *Galdós Studies*, Vol. II. Ed. Robert J. Weber. London: Tamesis Books Limited, 1974, 49-68.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.
- UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, Vol. II. Madrid: Escelicer, 1967.

