

LA ERÓTICA DE LA NARRACIÓN EN EL *BANQUETE* Y *MISERICORDIA*

Carmen Merchán Cantos

INTRODUCCIÓN

Vaya por delante que lo que aquí se presenta no pretende ser ni una reducción de la filosofía a la literatura, ni viceversa. Antes bien, se trata de mostrar un posible diálogo fecundo entre la filosofía y la literatura, más concretamente entre Platón y Galdós. Este «diálogo fecundo» puede producirse porque existen unas constantes (ideas, arquetipos o símbolos) sobre las que la obra de estos dos autores trata de cuidarse («cuidar» tanto en el sentido de «tratar» como en el sentido de «curar», como se intentará mostrar): la posibilidad de la justicia en la ciudad, el significado del amor, la función del arte y el problema de la educación, entre otras.

El *Banquete* es el diálogo más novelesco de Platón, de hecho, constituye una verdadera narración¹: se relatan los discursos que se hicieron en elogio de Eros, en casa de Agatón, con motivo de la celebración de su victoria como poeta trágico. Los asistentes son: Aristodemo, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Sócrates, el propio Agatón y Alcibiades. El relato, como veremos, lo cuenta Apolodoro a un grupo de ricos y hombres de negocios. A Apolodoro, a su vez, se lo ha contado Aristodemo, quien hace dos días se lo narró a Glaucón. El *Banquete* constituye, pues, una especie de narración de narraciones.

Misericordia es la novela galdosiana donde más se incide sobre una suerte de amor fecundo que reduplica el acto creador del novelista. Benina/ Misericordia, la criada fiel, aunque «sisona», de Doña Paca Juárez de Zapata, se ve obligada a mendigar para poder mantener a su señora. Con el fin de ocultarle que va a mendigar, se inventa la existencia de un tal cura llamado Don Romualdo, a quien dice ir a servir. Prodigiosamen-

¹ Vid. David M. HALPERIN, «Plato and the Erotics of Narrativity» (*Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Supplementary volume [1992], ppág. 93-129): «...a number of Plato's so-called Dialogues are not dialogues at all in the formal sense: their characteristic mode is not dramatic but narrative.» (pág. 94).

te, esta figura inventada por ella acaba resultando «real» y por su mediación la familia Juárez sale de la pobreza. Juliana, nuera de Doña Paca, toma el mando de la casa y Benina es despedida. Aunque la ingratitud es el «premio» que recibe Nina, su espíritu se hace «fuerte y grande». *Misericordia* puede ser definida, pues, como «una novela dentro de una novela»².

Varios han sido los autores que han estudiado posibles relaciones entre Platón y Galdós³. Entre ellos nos interesa destacar el estudio de Gustavo Correa «Galdós y el platonismo», puesto que precisamente señala como tema principal coincidente en ambos autores el del amor. De este modo afirma:

«Con la lectura de los diálogos platónicos, Galdós descubre una visión del universo que implica una armonía integradora entre los varios elementos que constituyen el mundo total del hombre: entre el mundo sensible y el mundo espiritual, y entre el hombre y el cosmos y la sociedad en que se halla situado. Tal integración de elementos supone un funcionamiento adecuado de cada una de las partes que componen este gran organismo total, las cuales se hallan unidas entre sí gracias al vínculo del amor»⁴.

El tratamiento de la relación entre el *Banquete* y *Misericordia* que aquí se presenta plantea que el amor no es sólo el tema del que nos *informa* la obra de ambos autores sino también y principalmente el tema que la *conforma*. De este modo se contemplan cuatro partes: en primer lugar, se estudia el sentido de la existencia de la filosofía y la literatura en la ciudad, mostrando cómo el «diálogo» y la «novela» tienen como finalidad la transformación catártica del lector; un segundo apartado trata de Platón y Galdós como autores polifónicos; en tercer lugar se analiza cómo el *Banquete* y *Misericordia* suponen tanto una narración sobre el erotismo como un erotismo de la narración; finalmente, se analiza el significado de las dos figuras centrales del *Banquete* y *Misericordia*. Veamos las curiosas conexiones que estas dos obras tan separadas en el tiempo presentan.

² Vid. John KRONIK, «*Misericordia* as Metafiction» (en *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: Ensayos de literatura española moderna*. Ed. Brancaforte, Mulvihil y Sánchez, Madison: Department of Spanish and Portuguese (1981), págs. 37-50): «With the exception of *El Amigo Manso* earlier in his career, *Misericordia* is Galdós's most trenchant demonstration of artistic self-consciousness» (págs. 37-38). Y también: «*Misericordia* is a novel within a novel.» (págs. 41-42).

³ Vid. Mario E. RUIZ en su artículo «El idealismo platónico en «Marianela» de Galdós» (*Hispania*, 53 (1970), págs. 870-80); Gustavo CORREA en «Galdós y el platonismo» (*Anales Galdosianos*, VII (1972), págs. 3-17); James H. HODDIE en «The Genesis of *La desheredada*: Beethoven, the Picaresque and Plato» (*Anales Galdosianos*, XIV (1979), págs. 27-50); y Vernon A. CHAMBERLIN en «Idealism versus Reality: Galdós Critique of Platonism in *Fortunata y Jacinta*.», (*Hispania*, 67 (1984), págs. 43-51).

⁴ Gustavo CORREA, *art. cit.*, pág. 3.

LA EXISTENCIA DE LA FILOSOFÍA Y LA LITERATURA EN LA CIUDAD: EL «DIÁLOGO»
Y LA «NOVELA» COMO TRANSFORMACIÓN CATÁRTICA

Lo que está en juego en los diálogos de Platón y en las novelas galdosianas es la propia existencia de la filosofía y de la literatura en la *polis* o la ciudad respectivamente. Por ello la obra de ambos posee como finalidad primordial la transformación catártica en el alma de cada lector.

La catarsis como finalidad de la tragedia ya fue definida por Aristóteles en el capítulo sexto de su *Poética*. Según esta definición la catarsis (*katharsis*) es una mezcla de compasión (*eleou*) y temor (*fobou*) (1449 b)⁵. Como ha señalado uno de los principales exponentes de la denominada «estética de la recepción», Hans Robert Jauss⁶, en la experiencia de la lectura deben ser consideradas tres fases. La *poiesis* se refiere al goce producido por el *savoir faire* del artista; este goce es experimentado tanto por el artista como por el lector, porque el acto de la lectura puede ser visto también como correlativo al acto que ha producido la obra. La *aisthesis* representa el momento de la receptividad, gracias al cual el lector es liberado de su vida cotidiana. Finalmente, la *catharsis*, referida a la noción aristotélica, sería el momento en el que el lector es libre de hacer nuevas evaluaciones de la realidad. La *catharsis* tiene un efecto moral porque permite que nos distanciamos de nuestros propios afectos; debe ser entendida en los dos sentidos que la palabra griega permite, esto es, como clarificación y purificación. Gracias a la *catharsis* podemos decir que una obra literaria nos *enseña*.

Además de esta definición de *catharsis*, encontramos en el capítulo noveno de la *Poética* de Aristóteles la conocida distinción entre el historiador y el poeta, con la consabida declaración de la mayor calidad filosófica de éste sobre aquél. El historiador dice lo que ha sucedido mientras que el poeta dice lo que podría haber sucedido según la verosimilitud o la necesidad. Por eso, la poesía (al decir lo general) es más filosófica que la historia (que dice lo particular).

La primera aproximación que encontramos entre la obra de Platón y la de Galdós es la presencia de la Historia en sus historias.

En los diálogos de Platón es la propia *polis* la que está siendo sometida a juicio. Esta insistencia en la «vida examinada» puede verse especialmente gracias a la estructura en forma de «cajas chinas» que posee el *Banquete*. Como ha mostrado David M. Halperin, el *Banquete* puede ser explicado de dos modos que no se refieren directamente a las doctrinas filosóficas enunciadas en el Diálogo:

«First, Plato's choice of historical setting and his spacing of the various conversations at temporal removes from one another create a retrospective irony: (...) Plato invites his reader, in short, to subject the symposiasts'

⁵ ARISTÓTELES, *Poética* (edición de V. García Yebra), Editorial Gredos, Madrid 1974.

⁶ Vid. Hans Robert JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1980.

respective notions of eros to «biographical criticism». Second, Plato projects the speeches about eros backwards to a period when Athenian power was at its height and all of the speakers were enjoying great personal prosperity. (...) By glancing back to a moment in time when the consequences of these men's convictions and choices had not yet unfolded, by retracing the stages of their precipitous decline to its imaged conception, Plato seems to locate a cause for the fall of Athens and for the ruin of its leading citizens in the failure of love, in the vicissitudes of a misguided eros»⁷.

También Martha Nussbaum⁸ insiste en la importancia de tener ciertos episodios históricos *in mente* a la hora de interpretar lo que ocurre en determinados momentos del *Banquete*. Su artículo se centra en el discurso que Alcibiades hace, no en elogio de eros, como el resto de los comensales, sino como alabanza de Sócrates. Alcibiades llega el último y bebido a la fiesta de Agatón. Sócrates, al verle, expresa su temor por lo que pueda hacer, de este modo, dice a Agatón: «Agatón, mira a ver si me vas a defender, pues mi pasión por este hombre se me ha convertido en un asunto de no poca importancia (...) reconcílianos o, si intenta hacer algo violento, protégeme, pues yo tengo mucho miedo de su locura y de su pasión por el amante»⁹. Nussbaum ve en este episodio una especie de premonición de los actos violentos que Alcibiades llevará a cabo en la destrucción de las estatuas de Hermes. También hay presagios de la violencia que se cometerá sobre las propias vidas de Sócrates y Alcibiades, asesinados ambos.

La importancia de la ciudad como una suerte de suprapersonaje en la obra galdosiana también ha sido señalada por varios autores. Entre ellos, Luis Fernández Cifuentes, en «Signs for Sale in the City of Galdós», afirma: «The city of Galdós follows the same pattern that Walter Benjamin recognized in the Paris of Baudelaire and Haussmann, which he calls «The Capital of the Nineteenth Century»¹⁰, aunque añade: «... unlike Benjamin, Galdós will keep constantly in sight the «poorer» and more «degraded» outskirts south of the city»¹¹. Y *Misericordia* será, precisamente, la novela de «los más pobres». Al igual que en el *Banquete*, encontramos en *Misericordia* una mirada retrospectiva desde la España de «la Gloriosa» hasta la de la Restauración. Con motivo de la presentación de Doña Francisca Juárez de Zapata, la señora de Benina, encontramos un típico procedimiento galdosiano: la historia de los personajes de ficción es paralela

⁷ Vid. HALPERIN, *art. cit.*, pág. 100.

⁸ Vid. MARTHA NUSSBAUM, «The speech of Alcibiades: a reading of Plato's Symposium», capág. VI del libro *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

⁹ PLATÓN, *Diálogos*, vol. III, editorial Gredos, Madrid 1992, pág. 267 (213 d). Esta es la edición del *Banquete* de Platón que se ha utilizado en esta ponencia. Las citas se darán, a partir de ahora, al final del texto, entre paréntesis y siguiendo la nomenclatura clásica.

¹⁰ Vid. LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, «Signs for Sale in the City of Galdós», *MLN* (1987), (págs. 289-311), pág. 307.

¹¹ LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, *art. cit.*, pág. 308.

e incluso simboliza la historia de España. Las tres rupturas y reconciliaciones entre Benina y Doña Paca se corresponden con tres períodos históricos importantes de la España decimonónica: la primera ruptura acaba en el período prerrevolucionario (1860-1868), la segunda corresponde al período del sexenio liberal que finaliza en 1876 (un año después vuelve Benigna); por último, el período comprendido entre 1881 -primer gobierno liberal- y 1890¹².

Tanto en el *Banquete* como en *Misericordia*, pues, la historia y la sociedad se hacen «materia novelable».

Y el tema de la ciudad está enlazado con el tema de la medicina, la enfermedad y la curación, tanto en Platón como en Galdós. Como ha observado Jordi Sales en relación al diálogo platónico: «El discurs filosòfic com a discussió dialèctica, discurs o relat mític —que també forma part del diàleg literari com a obra filosòfica— és repetidament comparat per Plató als encanteris terapèutics o conjurs màgics que cerquen la serenitat de l'ànima i vèncer les pors que els homes tenim.» Y añade que este motivo (l'encanteri terapèutic) «juntament amb les operacions de neteja mèdica es reparteixen la figuració amb la qual els diàlegs platònics exemplifiquen la funció del discurs filosòfic»¹³. Veamos algunos ejemplos del segundo motivo.

Curiosamente aunque Erixímaco (literalmente: el que cura el hipo) es el médico del *Banquete*, y su discurso ensalza a eros como fuerza cósmica cuyo reflejo podemos observar en el estado de enfermedad o salud de los cuerpos, será más bien el comediógrafo Aristófanes (literalmente: el que se manifiesta mejor) quien pronuncie el discurso de Eros como aquella divinidad («el más filántropo de los dioses y médico de enfermedades tales que, una vez curadas, habría la mayor felicidad para el género humano.» (189 d) que nos cura y nos restablece a nuestro estado original. Se trata del denominado «mito del andrógino». Según este mito, el antiguo estado de la naturaleza humana era distinto al actual: los

¹² Como comenta Luciano GARCÍA LORENZO, en su edición de *Misericordia* (editorial Cátedra, Madrid 1982): «Sabiendo la intención con que Galdós organiza los argumentos y episodios de sus narraciones, no se puede eludir, en esta reiteración de alianzas y rupturas entre la clase media isabelina (Doña Paca) y el pueblo (Benina), la búsqueda del plano real de referencia y que se encuentra, y bien reforzado en otros datos anejos. Podemos considerar que la primera ruptura acaba en el período prerrevolucionario (1860-1868); la segunda corresponde al desastroso período del sexenio liberal que finaliza en 1876 (un año después vuelve Benigna). Sin duda, estamos ya entre 1881 -primer gobierno liberal- y 1890 con los significativos logros del sufragio universal masculino (1890) y otros grandes avances democráticos como la Ley de Asociaciones (1887), el Código Civil (1889) y la supresión total de la esclavitud en Cuba. Ahora bien, estos hijos de 1868, traumatizados desde su nacimiento y conservados entre las blanduras femeninas de la Restauración, degeneran en melancolía o violencia y se convierten también en entes tan inútiles como sus progenitores. Aquí comienza la acción de la novela: en la miseria total, pobreza material y pobreza espiritual de las clases medias.» (págs. 104-105, nota 96).

¹³ Vid. Jordi SALES, *Estudis sobre l'ensenyament platònic. I. Figures i desplaçaments*, editorial Anthropos, Barcelona 1992, pág. 38.

seres humanos tenían dos cuerpos, pero como era peligroso para los dioses, Zeus decidió cortarlos en dos mitades, ordenando a Apolo que saneara y arreglara todo lo que implicaba este corte. Pero estas mitades morían de nostalgia anhelando su otra mitad, por lo que Zeus se apiada y decide proporcionarles el sistema de procreación. Cada uno de nosotros busca su otra mitad y esta búsqueda es eros. Aristófanes concluye su discurso poniendo de manifiesto la capacidad curativa de eros:

«Yo me estoy refiriendo a todos, hombres y mujeres, cuando digo que nuestra raza sólo podría llegar a ser plenamente feliz si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza. (...) Por consiguiente, si celebramos al dios causante de esto, celebraríamos con toda justicia a Eros, que en el momento actual nos procura los mayores beneficios por llevarnos a lo que nos es afín y nos proporciona para el futuro las mayores esperanzas de que, si mostramos piedad con los dioses, nos hará dichosos y plenamente felices, tras restablecernos en nuestra antigua naturaleza y *curarnos*» (193 c-d, cursiva mía).

El discurso de Diotima, que constituye el «centro del diálogo» (noción utilizada por Leo Strauss)¹⁴, y que veremos con más detalle hacia el final, hace referencia al de Aristófanes, modificándolo. Diotima dice que hay una leyenda (la referida por Aristófanes) según la cual los que busquen la mitad de sí mismo son los que están enamorados y añade: «pero, según mi propia teoría, el amor no lo es ni de la mitad ni de un todo, a no ser que sea, amigo mío, realmente bueno, ya que los hombres están dispuestos a *amputarse* sus propios pies y manos, si les parece que estas partes de sí mismos son malas.» Y concluye: «Así que, en verdad, lo que los hombres aman no es otra cosa que el bien.» (205 d-e-206 a, cursiva mía).

Cuando Sócrates acaba su intervención basada en el discurso de Diotima, Aristófanes intenta decir algo, puesto que había sido mencionado a propósito de su discurso (212 c), pero de pronto hace su entrada con gran ruido Alcibiades. Como Stanley Rosen observa, esta interrupción salva a Sócrates de tener que sostener una discusión con Aristófanes: «If Aristofanes had succeeded in registering his objection, Socrates would have been led into a discussion of the whole and the nature of the good, and thereby into a criticism of the city, which dilutes love of the good by love of one's own. Instead, thanks to the arrival of Alcibiades, we get an account of Socrates' political excellence»¹⁵.

En efecto, Alcibiades, según se ha indicado ya, en vez de hacer, como el resto de los convidados, un discurso en elogio de Eros, hace un discurso en elogio de Sócrates. Su amor no correspondido por Sócrates le hace sentirse herido como quien ha sufrido «una mordedura de víbora»,

¹⁴ Vid. Jordi SALES, pág. cit. : «La noción de centro del diálogo es de Leo Strauss; vegeu també E. A. Wyller, 1970» (pág. 53, nota 25).

¹⁵ Vid. Stanley ROSEN, *Plato's Symposium*, Yale University Press, 1968, pág. 284.

y declara haber sido «*mordido* por algo más doloroso y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido -pues es en el corazón, en el alma o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos.» (218 a, cursiva mía).

Pasemos ahora a ver cómo el tema de la medicina, la enfermedad y la curación se presentan en *Misericordia*. En el mismo capítulo en el que encontramos una visión retrospectiva de la familia Juárez, el narrador relata cómo, poco después de la Gloriosa, los hijos de Doña Paca, Antoñito y Obdulia, caen enfermos: «Para mayor desdicha, en aquel funesto periodo del 70 al 80, los dos niños padecieron gravísimas *enfermedades*: tifoidea el uno; eclampsia y epilepsia la otra. Benina les asistió con tal esmero y solicitud tan amorosa, que se pudo creer que les arrancaba de las uñas de la muerte.» (cursiva mía)¹⁶. Con relación a este episodio Luciano García Lorenzo comenta:

«En su actitud simbolista, Galdós resume el funesto desarrollo de este periodo, en el cual había puesto sus ilusiones antaño y lo hace con tres enfermedades significativas: las tifoideas, en lo que tuvo aquella revolución de enfermedad infecciosa con fiebres altas, delirios y postraciones. Concluye con la eclampsia y la epilepsia en lo que tienen ambas de convulsiones violentas, accesos repentinos y pérdidas bruscas de las cualidades racionales. Son enfermedades que se dan con preferencia en edades juveniles como la de aquel periodo»¹⁷.

Otro personaje que encarna una «enfermedad» social muy criticada por Galdós (encontramos diversos ejemplos de este «mal» en otras obras suyas) es Obdulia, la romántica. La caracterización de este personaje nos muestra otra suerte de «eros desviado». El momento más claro de crítica lo encontramos en boca del narrador. Se trata del mismo capítulo donde se nos presenta una retrospectiva de la familia Juárez, concretamente del episodio de la relación entre Obdulia y el «chico de la funebriedad», que acabó en boda y fracaso matrimonial. Doña Paca se había opuesto a esa relación, «pero la niña, que tomado había en aquellos tratos no pocas lecciones de romanticismo elemental, se puso como loca viéndose contrariada en su espiritual querencia. Le daban por la mañana y tarde furiosos *ataques epilépticos* (...) un día Benina la sorprendió preparando una ración de cabezas de fósforos con aguardiente para ponérsela entre pecho y espalda.» (págs. 112-113, cursiva mía). A lo largo de toda la novela vemos a Obdulia como un ser incapaz de ganarse la vida. De nuevo será Nina quien la socorra. Frasquito Ponte, paisano de Doña Paca, también es visto como atacado del mismo mal. Según nos dice el narrador, Ponte y Obdulia compartían «la facultad preciosa de desprenderse de la

¹⁶ Benito PÉREZ GALDÓS, *Misericordia* (edición de Luciano García Lorenzo), editorial Cátedra, Madrid 1982, pág. 105. Todas las citas a *Misericordia* de esta ponencia están tomadas de esta edición y se darán, a partir de ahora, al final de cada texto entre paréntesis.

¹⁷ Vid. Luciano GARCÍA LORENZO, edición de *Misericordia* citada, pág. 105, nota 97.

realidad, cuando querían, trasladándose a un mundo imaginario, todo bienandanzas, placeres y dichas.» (pág. 157). Sin embargo, lo que resulta verdaderamente sorprendente de Frasquito Ponte es que sufre una especie de conversión hacia el final. Más adelante volveremos sobre este aspecto.

Pero aún existe otro pasaje más revelador con respecto a la conexión entre medicina, enfermedad y curación en *Misericordia*. Hacia el final de la novela, Juliana, la nuera de doña Paca, toma el mando de la casa tras la herencia que el cura Don Romualdo (no el inventado por Benina sino el «real») hace llegar a la familia Juárez y Zapata. En el último capítulo busca a Benina para darle dinero. Al mes poco más o menos de la mudanza,

«...empezó a resentirse Juliana de alteraciones muy extrañas en su *salud*. La que por su lozana robustez había hecho gala de compararse a las mulas, daba en la tontería de padecer lo más contrario a su natural perfectamente equilibrado. ¿Qué era ello? Embelezcos nerviosos y ráfagas de histerismo, afecciones de que Juliana se había reído más de una vez, atribuyéndolas a mujeres mimosas y a trastornos imaginarios, que, según ella, *curaban los maridos, con jarabe de fresno*.»(...) Comenzó el mal de Juliana por insomnios rebeldes (...) a los pocos días del insomnio empezó a perder el apetito, y, por fin al no dormir se agregaron sobresaltos y angustiosos temores por las noches, y de día una melancolía negra, pesada, fúnebre. Lo peor para la familia fue que con esos alifafes enojosos no se atenúa el absolutismo gobernante de la tirana, sino que se agrava» (pág. 315, cursiva mía).

El «mal» de Juliana crecía: «Por fin, sus monomanías histéricas se condensaron en una sola, en la idea de que los mellizos no gozaban de buena salud. De nada valía la evidencia de la extraordinaria robustez de los niños.» (pág. 316)

En ese estado tan deplorable, va a buscar a Nina para darle dinero. Se lo da, pero no se queda tranquila y vuelve al día siguiente. Entonces tiene lugar el diálogo breve pero «de mucha sustancia o miga psicológica» (como comenta el narrador) entre Juliana y Benina:

—¿Qué te pasa, Juliana? -le preguntó Nina tuteándola por primera vez.

—¿Qué me ha de pasar? ¡Que los niños se me mueren!

—¡Ay, Dios mío, qué pena! ¿Están malitos?

—Sí...digo, no: están buenos. Pero a mí me atormenta la idea de que se mueren...¡Ay, Nina de mi alma, no puedo echar esta idea de mí! No hago más que llorar y llorar...Ya lo ve usted...

—Ya lo veo, sí. Pero si es una idea, haz por quitártela de la cabeza, mujer.

—A eso vengo, señá Benina, porque desde anoche se me ha metido en la cabeza otra idea: que usted, usted sola, me puede *curar*.

—¿Cómo?

—Diciéndome que no debo creer que se me mueren los niños... mandándome que no lo crea.

—¿Yo?

—Si usted me lo afirma, lo creeré, y me *curaré* de esta maldita idea...

Porque... lo digo claro: yo he pecado, yo soy mala...

—Pues hija, bien fácil es *curarte*. Yo te digo que tus niños no se mueren, que tus hijos están sanos y robustos.

—¿Ve usted?... La alegría que me da es señal de que usted sabe lo que dice... Nina, Nina, es usted una santa.

—Yo no soy santa. Pero tus niños están buenos y no padecen ningún mal... No llores... y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar» (págs. 317-8, cursiva mía).

Juliana es un personaje clave para entender la crítica que Galdós hace a los gobernantes-hijos de la revolución del 68. En varias ocasiones se pone de manifiesto sus dotes para el mando: Desde la noticia de la herencia, Juliana frecuentaba el trato de su suegra y cuñada. Doña Paca, poco a poco, se va dejando llevar por ella: «Sentíase oprimida bajo la autoridad que las ideas de Juliana revelaban con sólo expresarse, y ni la ribeteadora se daba cuenta de su *influjo gobernante*, ni la suegra de la pasividad con que se sometía. Era el eterno predominio de la voluntad sobre el capricho y de la razón sobre la insensatez.» (págs. 287-8). Otro momento importante es cuando Benina, tras salir de la cárcel, va a ver a su señora y Juliana no la deja entrar: «Avanzó hacia ella sonriendo; pero al través de la sonrisa, hubo de vislumbrar Nina la *autoridad* que la ribeteadora había sabido conquistar allí, y se dijo: «Esta es la que ahora manda. Bien se le conoce el *despotismo*.» (pág. 296, cursiva mía).

Juliana (cuyo propio nombre recuerda a Julio César) presenta una gran conexión con Alcibiades: en los dos el *thumos* (valor, coraje) está puesto al servicio de un «eros desviado». Rodolfo Cardona (1976) comenta en relación a los *Episodios Nacionales* de Galdós algo que podemos hacer extensivo a *Misericordia*: «si hay algo que puede sacarse en claro de la lectura de los *episodios* es que el pueblo español ha sido víctima constante de sus malos gobernantes. O, dicho de otra manera, que éstos no han sabido responder a la constante lealtad de que este pueblo ha sido capaz a través de su historia»¹⁸.

PLATÓN Y GALDÓS: AUTORES POLIFÓNICOS

«Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias.» (*Banquete*, 223 d).

¿De qué manera van a operar Platón y Galdós esa *catharis* que requiere la *polis* o la ciudad? Desde el silencio. Ni Platón ni Galdós hablan. Como el *daimon eros*, son intermediarios: a través de su mirada silenciosa hablan sus personajes.

¹⁸ Vid. Rodolfo CARDONA, «Don Benito el Prudente», *Anales Galdosianos*, Anejo Symposium, 1-3 de Abril, 1976 (págs. 127-152), pág. 145.

Se podría, pues, decir que el diálogo platónico y la novela galdosiana los convierten en autores polifónicos. Como es sabido, el pensador que ha llamado la atención sobre el carácter polifónico de cierto tipo de novela es Mikhail Bakhtin. Para Bakhtin, el novelista que representa esta posibilidad es, como es sabido, Dostoievski. ¿Qué es la novela polifónica?: «La variedad de voces y conciencias —del narrador y de los personajes— que entran en diálogo mutuamente, en pie de igualdad, lo que crea una realidad compleja y «viviéndose» al compás de la lectura, y no un enunciado objetivo del pensamiento previo del autor»¹⁹. La novela polifónica se opone a la autorial o monológica (donde prevalece la voz del autor).

El mismo Bakhtin pone precisamente como precedentes de la novela moderna los diálogos de Platón y la comedia renacentista²⁰. Según este autor, las dos características primordiales de la novela son: la heteroglosia y la heterología. La heteroglosia es la capacidad de la novela para incluir dentro de ella todo tipo de lenguajes (culto, vulgar, etc) y la heterología alude a la mezcla de géneros (lírico, dramático y poético) que la novela presenta.

Lo que constituye la superioridad de la novela polifónica es su carácter dialógico: el reconocimiento de que la verdad consiste más en una búsqueda que en un estado, y que el camino para aproximarse a ella (diálogos) no debe hacerse en solitario. Como veremos, el impulso que activa este viaje es eros. Tanto en Platón como en Galdós se dejan oír las voces de sus conciudadanos. Abren y dejan abierto un diálogo para que nos sumemos a él y podamos acercarnos a descubrir el posible origen de las enfermedades de la vida en la ciudad. Estas enfermedades casi siempre están de algún modo vinculadas a lo que Halperin denominaba «misguided eros».

EL *BANQUETE* Y *MISERICORDIA*: DE LA NARRACIÓN DEL EROTISMO AL EROTISMO DE LA NARRACIÓN

«(Eros) Interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres la de los dioses (...). Al estar en medio de unos y otros llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mis-

¹⁹ Vid. Alan SMITH, edición de *Rosalía*, editorial Cátedra, Madrid 1992, nota 5, pág. 13 quien a su vez cita *La poétique de Dostoievski* de M.M. Bakhtin, traducción francesa de Isabelle Kolitcheff, con introducción de Julia Kristeva, Paris Editions du Seuil, 1970. y recomienda ver la página 437 y la nota 53 del epílogo de esta edición.

²⁰ Vid. Mikhail M. БАХТИН, *The Dialogic Imagination* (edited by Michael Holquist), University of Texas Press, Austin 1981, pág. 22: «The socratic dialogues (...) may be called to rephrase Friedrich Schlegel- «the novels of their time», and also to Menippean Satire (including the *Satyricon* of Petronius), whose role in the history of the novel is immense and as yet inadequately appreciated by scholarship. These serio-comical genres were the first authentic and essential step in the evolution of the novel as a genre of becoming.»

mo como un continuo. (...) es a través de este *demon* como se produce todo contacto entre dioses y hombres, tanto si están despiertos como si están durmiendo» (*Banquete*, 202 e- 203 a).

Pero el hecho más singular que aproxima al *Banquete* y *Misericordia* es que cada una de ellas a su manera es una narración sobre el amor a la vez que muestran el amor a la narración. En las dos obras tenemos un momento de reduplicación o *mise en abyme*. En el *Banquete* se habla de Eros, quien a su vez, según nos narra la sacerdotisa Diotima, es concebido en el banquete de Afrodita: el plano humano reproduce el divino. En *Misericordia* Galdós crea un personaje, y este personaje a su vez crea/inventa la existencia de Don Romualdo: el acto del personaje de ficción reduplica el acto del creador-escritor, con lo que, como ha señalado Kronik, tenemos «a novel within a novel»²¹. Pasemos a analizar con más detalle este fenómeno.

Al principio del *Banquete* nos encontramos a un grupo de «ricos y hombres de negocios» impacientes por que Apolodoro les cuente con detalle la reunión mantenida por Agatón, Sócrates, Alcibiades y los otros que entonces estuvieron presentes en el banquete, y oír cuáles fueron sus discursos sobre el amor. También Glaucón, dos días antes, había estado buscando a Apolodoro con la misma finalidad. Aunque Apolodoro no había podido estar presente, pues él era un niño cuando dicho banquete tuvo lugar, está preparado para contarle porque a él se la contó Aristodemo, uno de los mayores admiradores de Sócrates de aquel entonces. Así pudo contársela a Glaucón quien, aunque había sido informado por otro que los había oído de Fénix, explica a Apolodoro que el tal sujeto «no supo decirme nada con claridad.»

Esta insistencia en los intermediarios que hace el *Banquete*, no es casual. Como hemos visto en la cita que encabeza este apartado, Eros es definido por Diotima como un *daimon*, un intermediario. La construcción del diálogo (forma) reproduce el obrar de eros (contenido). Como ha señalado Halperin (1992), el diálogo conecta los temas de *melete* (cuidado, estudio o práctica), *logos* y *eros*, «de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo»:

«Narrative is the transmission of a *logos* —of a unitary discourse, a speech or story that is designed to be told. Narrative is thus the process or activity by which one *logos* gives birth to another. *Logos* is a vehicle of knowledge. The retention of knowledge over time is a product of *melete*. *Melete* represents an instance of the procreative impulse which achieves a certain stability and permanence in the boundless sea of becoming by replacing what is lost with a new version of itself. Procreation is the immediate aim of *eros*. Therefore, the ultimate cause of narrative is desire»²².

²¹ Vid. John KRONIK, *art. cit.*, págs. 41-42.

²² Vid. HALPERIN, *art. cit.*, pág. 103.

Este deseo, a su vez, construye el deseo de sus lectores, dando paso a la interpretación, que también es una empresa erótica:

«Plato's text mimetically construct the desires of their readers, engaging them in a hermeneutic activity that imitates the philosophical activity of the interlocutors represented in the Dialogues. (...) A similar claim might be made about the *Symposium*: Plato engenders in his readers a hermeneutic desire that prompts them to make speeches to one another about eros, to discuss and theorize it in ways that mirror the philosophical activity of the interlocutors in the Dialogue»²³.

También en *Misericordia*, casi todos los personajes están ávidos de narraciones: los embustes de Benina, los cuentos de Almudena, los sueños de Doña Paca, o los recuerdos de Frasquito Ponte, muestran la necesidad de saciar el hambre de narraciones. Como ha señalado Beeth Wietelmann Bauer: «Through its heroine, and through its many embedded narratives of the needy (...) *Misericordia* parallels monetary and narrative exchanges or economies, and traces in each the dynamics of supply and demand»²⁴.

Hacia el principio de la novela (cap VI), Doña Paca, suponiendo que Benina ha llegado tarde a casa por celebrar el Santo del cura Don Romualdo, quiere que ésta le cuente todo lo que ha hecho para celebrarlo. De este modo le dice: «cuéntame», «cuéntame más» (pág. 98). Benina no había previsto la cuestión, pero «en su extraordinaria capacidad para forjar y exponer mentiras, supo aprovechar el sólido cable que su ama le arrojaba» (pág. 98), saliendo airosa del trance. Esta habilidad suya es señalada por el narrador a lo largo de toda la novela. En este texto vemos cómo, al igual que en el *Banquete*, el deseo del lector copia el deseo de Doña Paca, y Benina reproduce el quehacer del novelista («su extraordinaria capacidad para forjar y exponer mentiras»), pues, como ha señalado Kronik, Benina, además de una figura de Cristo, es una figura de Galdós²⁵.

Otro personaje que despierta las ansias de oír narraciones es Almudena-Mordejai, el moro-hebreo que relatando sus peripecias a Benina y otras las deja boquiabiertas:

«Oían esto las tres mujeres embobadas, mudas, fijos los ojos en la cara del ciego, entreabiertas las bocas. Al comienzo de la relación, no se hallaban dispuestas a creer, y acabaron creyendo, por estímulo de sus almas, ávidas de cosas gratas y placenteras, como compensación de la miseria bochornosa en que vivían» (pág. 148).

²³ Vid. HALPERIN, *art. cit.*, pág. 125.

²⁴ Vid. Beeth WIETELMANN BAUER, «For Love and Money: Narrative Economies in *Misericordia*», *MLN* (1992) (ppág. 235-249), págs. 235-236.

²⁵ Vid. KRONIK, *art. cit.*, pág. 50, nota 10: «Robert Russell has examined Benina's evangelical dimension in «The Christ Figure in *Misericordia*», *Anales Galdosianos*, 2 (1967), págs. 171-85.»

De nuevo, el deseo del lector se identifica con el de Benina y las otras tres mujeres: él también está dispuesto a creer y ávido de cosas gratas y placenteras.

Y, como el *daimon* eros del *Banquete*, los sueños en *Misericordia* muestran cómo la divinidad se comunica con los seres humanos. El conjuero del Rey Samdai (Rey de baixo terra) que explica Almudena a Benina para que ésta pueda hacerse rica, coincide con el sueño de las cajas vacías como premonitorio de la herencia que llegará a través del cura Don Romualdo a la familia Juárez, y con el sueño del tesoro escondido de Benina y doña Paca (: «Con esta ilusión se durmieron ambas, y en sueños seguían oyendo el tin tin... La casa era como un inmenso cuerpo, y sudaba, y por cada uno de sus infinitos poros soltaba una onza, o centén, o monedita de ventiuno y cuartillo.», pág. 224). Como ha señalado Alfredo Rodríguez: «El sueño del tesoro escondido, por ejemplo, sirve para aunar en la obra los dos mundos separados de Benina, el que comparte con Almudena y el que comparte con Doña Paca»²⁶. De este modo dice Benina:

«— (...) Yo hago caso de los sueños, porque bien podría suceder, una comparación, que los que andan por allá vinieran aquí y nos trajeran el remedio de nuestros males. Debajo de tierra hay otro mundo, y el toque está en saber cómo y cuándo podemos hablar con los vivientes *soterranos*. Ellos han de saber lo mal que estamos por acá, y nosotros soñando vemos lo bien que por allá lo pasan... No sé si me explico... digo que no hay justicia, y para que la *haiga*, soñaremos todo lo que nos dé la gana, y soñando, un suponer, traeremos acá la justicia» (pág. 202).

Hacia el final de la novela, la existencia «real» de Don Romualdo confirma a Benina en esta idea: «...ya no se apartó de su mente la idea de que el benéfico sacerdote alcarreño no era invención suya, de que todo lo que soñamos tiene su existencia propia y de que las mentiras entranan verdades» (pág. 253).

DIOTIMA Y BENINA

Veamos una última aproximación entre el *Banquete* y *Misericordia*. Se trata de los personajes centrales del diálogo y la novela. Si Platón y Galdós son intermediarios, los intermediarios principales en el *Banquete* y *Misericordia* son Diotima y Benina.

Diotima es la sacerdotisa de Mantinea de quien Sócrates dice haber aprendido todo lo que sabe del amor. La narración del diálogo que sostuvo con ella constituye el núcleo del discurso de Sócrates en el *Banquete*. Es el punto del relato más alejado en el tiempo. Su nombre significa

²⁶ Vid. Alfredo RODRÍGUEZ, *Estudios sobre la novela de Galdós*, editorial José Porrua Turanzas, Madrid 1978, pág. 77, nota 17.

«honor de Zeus». El discurso de Diotima posee básicamente dos partes: una en que se intenta establecer la esencia de eros, cuyo núcleo se conoce como el mito del nacimiento de eros, y otra en que se intenta mostrar su función y sus efectos sobre los seres humanos y que constituye lo que se ha dado en llamar el mito del ascenso de eros. De ambas partes encontramos una especie de resonancia en *Misericordia*.

El mito del nacimiento de eros está destinado a mostrar que, contrariamente a lo que se piensa, eros no es un dios, sino un *daimon*, esto es un intermediario entre los dioses y los hombres. Fue concebido en el día del Banquete por el nacimiento de Afrodita. A este banquete había asistido Metis (Prudencia) con su hijo Poros (Recurso). Tras la comida vino Penía (Pobreza) a mendigar. Como Poros había bebido mucho, se quedó dormido. Penía, «impulsada por su carencia de recursos», maquina hacerse un hijo de Poros, «se acuesta a su lado y concibió a Eros.» Por ello Eros tiene las características de su padre y de su madre. Como su madre «es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa ... , compañero siempre inseparable de la indigencia. Pero al tener también la naturaleza de su padre «está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista.» (203 d).

¿No parece esta descripción de eros concordar con lo que es la propia Benina? ¿No resutaría Benina algo así como «Eros en acción». Es pobre, pero no carece de recursos. «Benigna (entre los suyos llamada Benina, y Nina simplemente por la señora) tenía cualidades muy buenas que, en cierto modo compensaban, en los desequilibrios de su carácter, aquel defecto grave de la sisa. Era muy limpia, de una actividad pasmosa, que producía el milagro de agrandar las horas y los días. Además de esto, doña Francisca estimaba en ella el amor intenso a los niños de la casa; amor sincero y, si se quiere, positivo, que se revelaba en la vigilancia constante, en los exquisitos cuidados con que sanos o enfermos les atendía.» (pág. 104). Como se ha indicado ya, Benina, para ocultarle a su señora que va a mendigar, recurre a la invención del cura Don Romualdo, a quien dice ir a servir. Esta invención de su espíritu, acaba por ser «verdad», su «sueño» (págs. 223-4) se hace realidad. Su espíritu es fecundo.

La segunda parte del discurso de Diotima es la relativa a la función de Eros. El núcleo es el denominado «mito del ascenso». En primer lugar, encontramos tres definiciones de Eros: 1) «El amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el Bien» (206 b), 2) «(Eros) como generación y procreación en lo bello» (206 e), y 3) «el amor es también amor a la inmortalidad» (207 a). Después encontramos el ascenso del amante propiamente dicho:

«Pues esta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continua-

mente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de estos terminar en aquel conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí» (211 b-d).

Y poco antes de esta descripción completa, Diotima explica a Sócrates que en el último peldaño de la ascensión a la belleza, el amante (conducido por eros) tiene que fijar ya su mirada en la belleza para que «vuelto hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, engendre bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría, hasta que fortalecido entonces y crecido descubra una única ciencia cual es la ciencia de una belleza como la siguiente.» (210 d-e)

También aquí encontramos un sorprendente paralelismo con el itinerario de Benina. «El amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el Bien» (206 b). Benina es Benigna, la que es buena. Al igual que el amante del discurso de Diotima, el amor de Benina por su señora Doña Paca y sus hijos se va extendiendo, a lo largo de la novela, a otros seres: Frasquito Ponte, Almudena, e incluso la ingrata Juliana. También su búsqueda del moro Almudena, celoso del caballero Frasquito Ponte a quien Benina ha llevado a casa para socorrerle, representa un ascenso. En el camino realiza el «primer milagro» con los pobres de la Cambronerías (pág. 234), especie de «bajada a los infiernos de la miseria». Veamos un fragmento del diálogo que sostienen Almudena y Benina:

—*Benina!* —repitió el ciego con emoción infantil, que se revelaba en un raudal de lágrimas, y en el temblor de manos y pies—, Tú *venir* cielo.

—No, hijo, no —replicó la buena mujer, llegando por fin junto a él, y dándole palmetazos en el hombro—. No vengo del cielo, sino que subo de la tierra por estos maldecidos peñascales. ¡Vaya una idea que te ha dado, pobre morito! Dime: ¿Y tu tierra es así?» (págs. 235-6).

Tanto Ponte como Almudena, los dos a quienes «convierte» Benina, coinciden en llamarla «ángel». El motivo de los seres alados (pájaros, aves o ángeles) y el vuelo en la obra de Galdós ha sido estudiado por varios autores. Entre ellos, Stephen Gilman lo interpreta como una pre-ocupación que Galdós comparte «con sus compañeros naturalistas por la fabricación de mitos»²⁷. Parece que el motivo del vuelo en Galdós está principalmente vinculado con el tema de la *bildung* o el ascenso. La propia Benina declara hacia el final de la novela que quiere ser «como los pájaros» (pág. 310). Y Ponte, como se ha dicho, al ser ayudado por Nina en cuanto ésta nota que lo necesita, agradecido, exclama que ésta es un ángel:

« Señora Nina —replicaba el *proto-cursi*—, yo le aseguro, bajo mi palabra de honor, que es usted un ángel; yo *me inclino a creer* que en el cuerpo

²⁷ Vid. Stephen GILMAN, *Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887*, editorial Taurus, Madrid 1985, pág. 299.

de usted se ha encarnado un ser benéfico y misterioso, un ser que es *mera* personificación de la Providencia, según la entendían y la entienden los pueblos antiguos y modernos» (pág. 169).

Aunque el momento más conmovedor de la relación de Ponte con Benina, lo encontramos hacia el final de la novela. Ponte va a casa de la familia Juárez para «desfacer el entuerto» según el cual se le atribuyen relaciones poco honestas con Benina. En su discurso también entona un «yo acuso» de la ingratitud de Doña Paca:

«—[...] Me acusan de un infame delito: de haber puesto mis ojos en un ángel, de blancas alas célicas, de pureza inmaculada. [...] Sépalo usted, Frasquita, sépalo, Obdulia... la Nina no es de este mundo... la Nina pertenece al cielo... Vestida de pobre ha pedido limosna para mantenerlas a usted y a mí... y a la mujer que eso hace, yo no la seduzco, yo no puedo seducirla, yo no puedo enamorarla... Mi hermosura es humana y la de ella divina; mi rostro espléndido es de carne mortal, y el de ella de celeste luz... No, no, no la he seducido, no ha sido mía, es de Dios... Y a usted se lo digo, Curra Juárez, de Ronda; a usted, que ahora no puede moverse, de lo que le pesa en el cuerpo la ingratitud... Yo, porque soy agradecido, soy de pluma, y vuelo... ya lo ve... Usted, por ser ingrata, es de plomo, y se aplasta contra el suelo... ya lo ve...» (pág. 312).

Después de este discurso, muere.

Y ya en el penúltimo capítulo de *Misericordia*, encontramos la descripción del narrador sobre el estado de Benina. Como en el discurso de Diotima cuando narra el último peldaño del camino que sigue el amante, también en *Misericordia* nos encontramos con la imagen de un mar y vemos cómo el espíritu de Benina se ha hecho «fuerte y grande»:

«La adversidades se estrellaban ya en el corazón de Benina, como las vagas olas en el robusto candil. Rompiáanse con estruendo, se quebraban, se deshacían en blancas espumas, y nada más. Rechazada por la familia que había sustentado en días tristísimos de miseria y dolores sin cuento, no tardó en rehacerse de la profunda turbación que ingratitud tan notoria le produjo; su conciencia le dio inefables consuelos: miró la vida desde la altura en que su desprecio de la humana vanidad la ponía; vio en ridícula pequeñez a los seres que la rodeaban, y su espíritu se hizo grande y fuerte. Había alcanzado glorioso triunfo; sentíase victoriosa, después de haber perdido la batalla en el terreno material» (pág. 307).

El «ascenso de Benina» toca a su fin.

También nuestro itinerario se acerca a su final. Esperamos haber mostrado cómo en el *Banquete* y *Misericordia* estamos ante una especie de «cura por el habla» aplicada a la *polis* o ciudad, al ser a la vez una narración de eros y un eros de la narración. La coincidencia en las imágenes tomadas de la medicina, la reduplicación de la Historia por las historias que nos narran, la unión de tragedia y comedia, el tratamiento de eros como forma y contenido a la vez del diálogo y la novela, la capacidad mitopoiética de su inventiva... y algunas cuestiones más «que que-

dan en el tintero», son aspectos que, salvando la distancia del tiempo, enlazan de modo misterioso las obras de estos dos artistas silenciosos...o casi silenciosos, de suerte que, como el propio quehacer de eros, «el todo queda unido consigo mismo como un continuo».

