

## LA CIRCUNSTANCIA EUROPEA DE GALDÓS

*Rafael Gutiérrez Girardot*

En el año 1880 Theodor Fontane publicó un ensayo crítico sobre la traducción alemana de *Gloria* de Benito Pérez Galdós. Sorprendente en él es no sólo la sensibilidad con la que Fontane percibe a través de la traducción y destaca las páginas y cualidades magistrales de la obra de su par español, sino la perspectiva equívoca con la que pasa por alto el problema que plantea la obra. Fontane se refiere al prólogo del traductor en el que él encarece la lectura de la novela con el argumento de que ésta es una pieza «de la artillería pesada emplazada para el asedio y bombardeo de las más rudas necesidades, males e injusticias de la España actual» y asegura al final del ensayo que la novela «es más bien una "glorificación de España» y "ante todo del clero español". La conclusión resulta tanto más sorprendente si se tiene en cuenta la ficticia conversación con una inteligente dama que le recomendó la novela. Fontane le pregunta a la dama si en *Gloria* se trata el tema de la tolerancia, que ella alude a propósito de la novela *La condesa de Lea*, famosa entonces del hoy olvidado Paul Lindau. La dama responde que en *Gloria* se trata de algo más, esto es, de la idea de que "en última instancia lo humano es lo más humano, lo mejor en el hombre". La dama reconoce que ella acepta sólo limitadamente esa idea, pero dice que alude "al hecho mismo como un rasgo de nuestro tiempo que se hace presente en todas partes. Se relaciona de alguna manera con la desdeificación del mundo y con el deseo concomitante de colocar al hombre en el lugar que ha quedado vacío". La dama es indudablemente una máscara retórica de Fontane mismo quien esperaba que la novela de Galdós correspondiera a los elogios del traductor y prologuista, es decir, que la novela fuera una pieza de la "artillería pesada"<sup>1</sup> ya no sólo de Galdós sino de la que se emplazó en el siglo XVIII para asedio y bombardeo al mundo teocratizado de la Europa feudal y que resonó en la famosa frase de Voltaire "écrasez l'infame". Es indudable, además, que Fontane conocía los debates que desataron en Alemania los llamados hegelianos de izquierda sobre el cristianismo y la religión, y que, independientemente de la variedad de matices y fundamentaciones de los autores más conocidos como David Friedrich Strauss, Heinrich Heine y Bruno Bauer, cabe resumir en estas palabras de *La esencia del cristianismo* (1841) de Ludwig Feuerbach: "Sólo debemos invertir las relaciones religiosas, captar siempre como finalidad lo que la religión pone como medio, elevar a lo principal la causa de lo que para ella es el accidente, la condición, y así hemos destruido la ilusión y tenemos a la vista *la inalterable luz de la verdad*".<sup>2</sup> Lo que Feuerbach llamó «ilusión» ya estaba destruido. En su

ensayo *Fe y saber* (1803) Hegel había comprobado que la “religión de la nueva época era el sentimiento de que Dios ha muerto”.<sup>3</sup> En estos debates sobre la decadencia o fin del cristianismo participaron no solamente los filósofos sino también los teólogos protestantes, especialmente la llamada “teología liberal” y se comprende que los contrincantes lo hicieron con vehemencia cuando se tiene en cuenta que un teólogo protestante como Franz Overbeck aseguró que la única tarea real de la teología consiste en poner en tela de juicio al cristianismo.<sup>4</sup> Es probable que esa vehemencia y un especial complejo de insularidad superior alemana tan difundido en el Imperio de Fontane, le haya impedido divisar el horizonte del problema que plantea Galdós en *Gloria*, y del que él mismo no es del todo conciente: el de la concomitancia de “secularización”, es decir, “desdeificación del mundo” y “tolerancia”. El malentendido intolerante confluyó con el malentendido del tradicionalista intolerante Pereda. En una amable réplica a los reproches que Pereda hizo a *Gloria*, Galdós puso en claro su propósito: “Si he presentado la libertad de cultos como preferible aun en España a la unidad religiosa, no he necesitado romperme la cabeza para encontrar ejemplos sólo con llamar la atención sobre los países realmente civilizados, los cuales por mucho que quieran decir son todos culturalmente superiores al nuestro, a esta menguada España, educada en la unidad católica, y que es en gran medida el país más irreligioso, más blasfemo y más antisocial y más perdido del mundo. No hay nacionalidad, ni religión ni secta que no nos sea superior. Puede Usted decir: Eso no es culpa de la unidad católica, sino del liberalismo que ha corrompido las costumbres. Antes éramos muy buenos, pero del año 12 para acá nos hemos echado a perder. Le contestaré a eso que (si) el liberalismo ha destruido (sólo con la influencia de cuatro mentecatos, según Usted) este hermoso edificio moral, resulta que el tal edificio no valía gran cosa”.<sup>5</sup> La respuesta no fue sólo lógica, sino aludía a la secularización incontenible, a la pérdida de validez social del cristianismo. La desafiante y cortés comprobación de que la influencia de cuatro mentecatos destruye este hermoso edificio moral y de que eso muestra que “el tal edificio no valía gran cosa” es resumen *ad hoc* de las causas de la secularización y cabe a la vez considerarla como una significativa coincidencia con la pregunta que movió a Nietzsche a hacer un análisis vehemente y agresivo del cristianismo en una de sus últimas obras, *El Anticristiano* (que hasta ahora se conoce con el título sensacionalista de *El Anticristo*). En esa obra intenta demostrar Nietzsche por qué “este hermoso edificio moral... no valía gran cosa”. Su respuesta es, sumariamente dicho, de apariencia blasfema: el cristianismo “no valía gran cosa” porque llevaba en sí mismo el germen de su destrucción, porque desde sus comienzos, ya en el cristianismo primitivo y sobre todo por culpa de San Pablo se institucionalizó, se burocratizó. Hubo sólo un cristiano, dice Nietzsche, “pero éste murió en la cruz”.<sup>6</sup> La frase de Galdós sobre la fragilidad del cristianismo católico parece contradecir una opinión que él manifiesta en otra carta a Pereda: “En dos palabras sintetizaré a Usted lo que pienso en este triste asunto de la conciencia, y esto lo digo con convicción profunda y verdadera, es a saber: El catolicismo es la más

perfecta de las religiones positivas, pero ninguna religión positiva, ni aun el catolicismo, satisface el pensamiento ni el *corazón* del hombre en nuestros días. No hay quien me arranque esta idea ni con tenazas. El catolicismo no puede seguir rigiendo en absoluto la vida. Convengo en que marchamos rápidamente al caos; pero este desconsolador hecho no puede ser un argumento en contra de aquella idea".<sup>7</sup> La convicción de que el catolicismo como la mejor de las religiones positivas no puede seguir rigiendo la vida porque él no satisface ni al pensamiento ni al corazón del hombre en nuestros días no es ni contradice la comprobación de la fragilidad del cristianismo; sólo delata una ambigüedad que Nietzsche describió en la parábola de "el hombre frenético" de *La gaya ciencia* (1886). El "hombre frenético" lleva encendida una lámpara en pleno mediodía. El público que se congrega en la plaza está compuesto de ateos. "Busco a Dios" gritaba el hombre frenético y como los ateos se burlaban de él, saltó en medio de ellos y clamó: "¿A dónde fue Dios?... voy a deciroslo, ¡Lo hemos matado!".

Con ardiente *pathos*, el hombre frenético dice que "¡Dios ha muerto! Dios está muerto y nosotros lo hemos matado" y pregunta: "¿Cómo nos consolamos los asesinos entre todos los asesinos? Lo más sagrado y poderoso que hasta ahora poseía el mundo, ha desangrado bajo nuestros cuchillos -¿Quién nos limpia esta sangre?". Sin embargo ese asesinato, esa muerte de Dios son irreversibles. La "magnitud de esta acción es demasiado grande para nosotros", pero esa magnitud adquiere un doble sentido porque -dice el hombre frenético- "nunca hubo una acción más grande y cualquiera que nazca después de nosotros pertenece, a causa de esa acción, a una historia más alta de lo que fue hasta ahora nuestra historia".<sup>8</sup> Para Nietzsche, la nueva era que vendrá después de la muerte de Dios será la que él inaugura con su filosofía dionisiaca y necesitará más siglos que el cristianismo para imponerse. Para Galdós no hay nueva era sino una rápida marcha al caos. A éste caos lo llama Nietzsche el "nihilismo", esto es, la muerte de Dios y la consecuente y necesaria "transmutación de todos los valores". Nietzsche aseguró que él había superado el Nihilismo y dio a Georg Brandes la clave de esa afirmación. En una carta de 1888 al escritor danés que descubrió a Nietzsche para Europa afirmó: "Preparo un acontecimiento que muy probablemente divide la historia en dos mitades hasta el punto que tendremos una nueva cronología: a partir de 1888 como primer año...".<sup>9</sup> El acontecimiento al que se refería Nietzsche era *El Anticristo*, la magna carta de la superación del Nihilismo. Galdós no padeció ese mayúsculo egotismo del antialemán Nietzsche, y prefirió el diagnóstico sobrio a la profecía, pero ello no obsta para que Galdós compartiera con Nietzsche, significativamente, la actitud agriamente crítica ante su sociedad. En la carta ya citada a Pereda sobre la libertad de cultos se refiere Galdós a la "menguada España" y culpa a la "unidad católica" de ese estado "menguado". Galdós compara a la "menguada España" con los "países civilizados", es decir con los países europeos, principalmente los nórdicos y sobre todo con la Alemania protestante. La comparación es

justa y a la vez ambigua y muestra un enredado complejo de inferioridad hispánico de seculares raíces históricas que sintetizó Ramiro de Maeztu en un ensayo escrito en Marburgo en 1913. La comparación de la floreciente Alemania protestante, cuna de la ciencia en el siglo XIX, con la España católica, con la “menguada España” que había coronado su decadencia con el desastre de 1898, le sugirió a Maeztu esta explicación: “Nosotros somos los buenos -dicen los protestantes- y con esa fe en su raza y en su cultura han creado las primeras ciudades de Europa y del mundo, las mejores universidades, la técnica, la máquina, la ciencia, aquello con lo que España fue vencida en Cavite y en Santiago de Cuba”.<sup>10</sup> Es preciso observar que esta opinión de Maeztu se funda en una lectura superficial del trabajo famoso de Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904-1905), que no es una apología del protestantismo sino la fundamentación sociológica y neutralizada de la crítica de Nietzsche al cristianismo. La explicación de Maeztu es en parte plausible, pero pasa por alto el hecho de que confunde racionalismo arreligioso con el heterogéneo protestantismo y consiguientemente adjudica a la Reforma protestante, de modo indirecto e indiferenciado, la clave del incontenible éxito del capitalismo y de su soporte y justificación ideológicos, el liberalismo que comenzó su ocaso a fines del siglo pasado. Una comparación de dos voces críticas de países económica y políticamente desiguales, de dos voces provenientes de ámbitos religiosos opuestos, esto es, el protestantismo y el catolicismo, a saber, Alemania y España precisamente, desplaza los acentos del problema que ocupó la desilusión amarga de Maeztu y la crítica de Galdós a otro horizonte más amplio. Esas voces son, otra vez por coincidencia significativa, Nietzsche y Galdós. Para éste, la responsabilidad de que España sea históricamente “la España menguada” cae sobre la Iglesia católica, sobre la “unidad católica”. La Alemania protestante y económicamente poderosa, era justamente por eso, para Nietzsche una Alemania criminal. En *Ecce homo* (escrito en los últimos años de su lucidez) confesó que “siento como deber el decir a los alemanes todo aquello de lo que son culpables. Son culpables de todos los grandes crímenes contra la cultura durante cuatro siglos. Y siempre por la misma causa, por su íntima cobardía frente a la verdad, por su insinceridad convertida en instinto. Los alemanes privaron a Europa de la cosecha, del sentido de la última gran época, de la época del Renacimiento... Lutero, esta fatalidad de monje, restauró la Iglesia, y lo que es mil veces peor, restauró el cristianismo cuando éste sucumbía”.<sup>11</sup> La “unidad católica” y la “fatalidad de monje, Lutero”, esto es, la correlación histórica Reforma y Contrarreforma fueron los cimientos frágiles sobre los que se levantó un “hermoso edificio moral” que no valía gran cosa. La coincidencia de Nietzsche y Galdós apunta a un horizonte que va más allá de la “menguada España” católica y la Alemania criminal protestante. Es el de la secularización. La pérdida de validez social del cristianismo privó de su fundamento a la llamada “alianza del trono y el altar”. Aunque esta alianza fue socavada por la Revolución francesa y aunque el cristianismo se había refugiado en la rutina de la vida privada, como lo observó Nietzsche para Alemania, el trono no perdió del

todo su relación con el altar. Bismarck, por ejemplo, desató en 1873 una nueva guerra de religión, conocida como "Kultur-kampf" (lucha por la cultura), que consistió en la privación legal de los poderes que tenía la Iglesia en la educación secundaria y la sumisión de las instituciones eclesiásticas al Estado. Se encarceló a sacerdotes y obispos en tal número que hacia 1876 se registraron 1.400 pueblos católicos sin párroco. La "lucha por la cultura" se realizó en el interior de Alemania, pero su meta era de política exterior. Bismarck se proponía reducir el poder del Vaticano y si se tiene en cuenta que el historiador protestante Heinrich Von Treitscke había considerado que el triunfo de Alemania sobre Francia en 1871 era el triunfo del protestantismo, cabe asegurar que en esta nueva guerra de religión se deslizaba la sombra de la "alianza del trono y el altar", pero en un marco internacional e histórico-cultural: la Prusia protestante contra Roma y la Francia católicas. El hecho de que ya en 1876 Bismarck comenzó a comprender lo anacrónico e inadecuado de esa guerra de religión es signo de que esa alianza se hallaba en estado de agonía larga. Ese estado de larga agonía puede llamarse transición. En la vida social y política esa fue una turbulenta transición entre el Antiguo Régimen o si se quiere la "alianza del trono y el altar" y la inicial democracia que había abierto las puertas con la Revolución Francesa y las diversas ideologías que intentaron articular y guiar los dos proletariados engendrados por la industria y la gran ciudad: el proletariado industrial y el llamado "lumpenproletariat" o "proletariado andrajoso". Esa transición dio a luz un nuevo tipo y credo sociales, el del dandy y el dandismo, cuyo perfil trazó Baudelaire en su ensayo de 1865 *El pintor de la vida moderna*. "El dandismo aparece sobre todo -dice Baudelaire- en épocas de transición en las que la democracia no es aún todopoderosa, en las que la aristocracia está parcialmente vacilante y envilecida. En el desorden de estas épocas, algunos hombres desclasados, asqueados, desocupados pero llenos de fuerza nativa pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de deshacer por cuanto ella descansa en las facultades más preciosas, más indestructibles, en los dones celestiales que no pueden conferir ni el dinero, ni el trabajo. El dandismo es el último esplendor de heroísmo en las decadencias. El dandismo es un sol poniente como el astro que declina es soberbio, sin calor y lleno de melancolía".<sup>12</sup> El nuevo tipo y credo sociales provenía de Inglaterra y buscaba su legitimación histórica en la Antigüedad clásica, en Alcibiades, por ejemplo, pero los antepasados del tipo no coincidían del todo con la descripción de Baudelaire. La nueva especie de aristocracia se fundó en "dones celestiales" que no "pueden conferir ni el trabajo ni el dinero". Los "dones celestiales", la "fuerza nativa", "las facultades... más indestructibles" son evidentemente las características del artista, que al deslindarlas de los poderes del trabajo y del dinero alude a una situación social en la que el artista había perdido, como la religión, su preeminencia social. En sus *Lecciones sobre estética* (1835). Hegel dilucidó detalladamente esta situación que resumió en esta frase: "Para nosotros, el arte ya no vale como la forma suprema en la que la verdad se proporciona existencia... Se puede esperar ciertamente que el arte ascen-

derá cada vez más y se perfeccionará, pero su forma ha dejado de ser la suprema exigencia del espíritu”).<sup>15</sup> El arte ya no respondía a una fase o, en el lenguaje de Hegel, a un momento del proceso del espíritu en su camino al absoluto autoconocimiento. El momento en el que se hallaba el espíritu cuando Hegel comprobó este “fin del arte” era el de la sociedad burguesa, cuyo principio describió Hegel muy prolijamente en sus *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho* (1833): el egoísmo, esto es, el hecho de que el individuo considera al otro individuo como medio para lograr sus fines y viceversa. Esta relación de medio y fin es el fundamento de la racionalidad. Hegel llamó a ese largo momento “la era mundial de la prosa”.<sup>14</sup> La racionalización de la vida fue concomitante de la secularización. El dandy como “último resplandor de heroísmo” en la “era mundial de la prosa” recogía la herencia del romanticismo alemán, que ya se hallaba en el antirromántico Hegel, esto es, la “religión del arte”. Mucho antes de que comprobara el “fin del arte”, en 1796, en colaboración con Schelling y Hölderlin, había profetizado que “al final, (la poesía) volverá a ser lo que fue al principio-*maestra de la humanidad*) y fundamentado esa profecía con la exigencia “de que la gran multitud tiene que tener una *religión sensual*”).<sup>15</sup> Esa religión sensual fue elaborada más tarde en Francia por Gautier, Baudelaire y Mallarmé como *l’art pour l’art*. El héroe dandy fue el primer presbítero de ese culto antiburgués. Fue un culto que reflejaba la nueva división de clases. Pues el dandy heroico no fue el único artista rebelde y marginado. Contiguo a él pero diferente, surgió el bohemio. Las características de este otro tipo social antiburgués las popularizó en forma novelesca Henri Mürger en su libro entonces muy difundido *Escenas de la vida de bohemia* (1851). En el prólogo subraya que la verdadera bohemia es el período de prueba de un joven de talento que entra en las artes sin otro medio de existencia que el arte mismo “La bohemia - agrega Mürger- es la pasantía de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del hospital o del depósito de cadáveres”.<sup>16</sup> La bohemia es, pues, un rito de iniciación. La situación de transición social que dio origen a los tipos del dandy y del bohemio ocupó también a Galdós, pero de su descripción sacó otra consecuencia ceñida a la realidad social y por lo tanto de más amplia relevancia para la comprensión de la transformación total de la sociedad. En su discurso de la Academia de 1897 diagnosticó: “Pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales, de una parte por la desmembración de la riqueza, de otra por los progresos de la enseñanza; y el camino que aún hemos de recorrer para que las clases fundamentales pierdan su fisonomía, se andará rápidamente. La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática; que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal”.<sup>17</sup> La “codicia ilustrada” es una designación concisa del “egoísmo racional” con el que Hegel caracterizó la “era mundial de la prosa”. En “esa

zona media" sólo hay un héroe: la "clase media". Ésta es, según Galdós, "la que determina el movimiento político, la que administra, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias".<sup>18</sup> Este único héroe es "el gran modelo, la fuente inagotable olvidada por nuestros grandes novelistas".<sup>19</sup> En esto coincidió Galdós con Hegel, quien en sus canónicas *Lecciones sobre estética* había observado y profetizado prosaicamente que "la novela (es) la moderna epopeya burguesa" y explicó su adaptación del concepto heroico de epopeya al "estado mundial de la prosa", a la "epopeya burguesa": "En ésta vuelven a emerger plenamente la riqueza y variedad de intereses, estados, caracteres, circunstancias vitales, el amplio transfondo de un mundo total, lo mismo que la exposición épica de los acontecimientos. Pero lo que empero falta es el estado del mundo *originariamente* poético, del que surge el epos propiamente tal. La novela en sentido moderno supone una realidad ya ordenada en *prosa* en cuyo suelo entonces -tanto en consideración de la vivacidad de los acontecimientos como también por lo que toca a los individuos y sus destinos- vuelve a reconquistar en su círculo para la poesía... su derecho perdido".<sup>20</sup> La coincidencia entre Hegel y Galdós es más que eso, pues parece que la reinterpretación del concepto de epopeya que Hegel postula es una caracterización profética de la obra novelística de Galdós. La poesía vuelve en ella a obtener su derecho perdido y se presenta como ese humor y hálito de cordialidad que ella irradia. La coincidencia es, por otra parte, comunidad de una actitud que cabe llamar "realista", no en el sentido que tiene esta palabra en la ciencia literaria, sino en el que manifiesta Hegel en la frase: "la lectura del diario es la bendición realista mañanera", es decir, apertura para la percepción del cotidiano acontecer, observación de la dinámica realidad. No es preciso insistir en un "hobby" de la llamada ciencia literaria, esto es, el de la filiación de influencias y recordar que Galdós leyó a Balzac y Zola y a su autor preferido Charles Dickens para suponer que ellos le suscitaron el tema de la gran ciudad como fenómeno capital del mundo occidental en la segunda mitad del siglo XIX. El crecimiento de las ciudades se presentó en España en medida menor que en Francia e Inglaterra. Según estadísticas de 1899, el crecimiento demográfico de Madrid entre 1800 y 1857 fue de un 79% y entre 1857 y 1887 alcanzó el 62% de la población total. Madrid ya no era una villa como lo observó Domingo Faustino Sarmiento en 1845, pero no era el París que sirvió a Rubén Darío para elaborar sus crónicas de 1898 recogidas en la *España contemporánea*. A los dos, y a otros contemporáneos españoles, se les escapó de su mirada la realidad urbana sobre la que apuntó Galdós: "... el pueblo urbano, muy modificado por la influencia de la clase media... El pueblo de Madrid es hoy muy poco conocido se lo estudia poco, y sin duda el que quiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y

al natural, sumamente enojoso".<sup>21</sup> El estudio del "pueblo urbano" era también en Europa "sumamente enojoso". No se había tomado conciencia plenamente de las hondas transformaciones de la vida social que había traído consigo el crecimiento urbano y se carecía de los instrumentos conceptuales para orientar ese estudio. Diez y siete años después de aparecida esta observación de Galdós, el sociólogo alemán y uno de los fundadores de la moderna sociología, Ferdinand Tonnies formuló una de las transformaciones fundamentales causadas por este crecimiento. En su libro *Comunidad y Sociedad* de 1887, Tonnies caracteriza el principio que determina la relación en la comunidad como voluntad esencial o relación orgánica y el que rige la sociedad como relación mecánica, en la que los hombres se encuentran unidos parcialmente y en la que el desarrollo de la persona es sólo accidental. Indirectamente se refiere con ello a la vida del campo o del pueblo provinciano y a la vida en la ciudad y, principalmente, la gran ciudad. La relación mecánica en la que la persona es accidental socavó paulatinamente los valores tradicionales y morales de la familia y abrió con la anonimidad una esfera de ambigua libertad que se ejemplificó en la figura variada de la prostituta. En la Francia del Segundo Imperio, cuya sociedad vivió animada por la consigna de Louis Philippe, "enriqueceos" la prostituta correspondió al bohemio en el sentido de que la prostitución era el "prefacio a la Corte o al hospital o al cementerio". Pero a diferencia de la bohemia, la prostitución no era un rito de iniciación sino una nueva *scala paradisi* del ascenso social. La famosa novela *Nana* (1880) de Zola narra el ascenso social de Nana, que tuvo en realidad modelos como el que fascinó a Stefan Mallarmé y que parece una variación de Nana. Méry fue su nombre de guerra. En la vida civil se había llamado Anne-Rose Suzanne Louviot, viuda de un soldado, Laurent, que cayó bajo el aura de Méry y al que la historia de la literatura le reservó una tumba en el Monumento al soldado desconocido. Pese al nombre sonoro, Anne-Pose Suzanne era de origen humilde. En París trabajó como comparsa en un teatro concurrido, en donde la descubrió el Dr. Thomas Williams Evans, dentista norteamericano de la Corte del Segundo Imperio, quien instaló para ella una casa cerca de su consultorio y le fijó una considerable suma para que satisficiera sus caprichos. Un día, el Dr. Williams Evans la vio salir de su casa de brazo de Edouard Manet, en cuyo taller la conoció Stefan Mallarmé. Este fue sucesor no sólo del Dr. Williams Evans y de Edouard Manet, sino también de Francois Coppé, junto a otros. Méry amó también al tímido Mallarmé, quien le escribió tiernas y elogiosas tarjetas postales a los balnearios que Méry frecuentaba, un ciclo de seis poemas de gratitud por la luz que le había dado el encuentro con "una de las grandes hetairas del Segundo Imperio", como la consideró el dandy Conde de Montesquiou. Mallarmé la llamaba en cartas a sus amigos "pavo real" y otras combinaciones verbales con pavo real. Tan real era el tipo de Naná, de "gran hetaira", y tan difundida estaba esa figura como elemento constitutivo de la "Babilonia parisiense" que hasta llegó al conocimiento de Bárbara Arnáiz de Santa Cruz quien las retrató con aterrada precisión como "unas mujeronas muy guapas y elegantes, que al pronto parecían

duquesas, vestidas con los más bonitos y los más nuevos arreos de la moda. Mas cuando se las veía y oía de cerca, resultaban ser unas tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero que desplumaban y reseocaban al pobrecito que en sus garras caía”.<sup>22</sup> Esta cortesana con “garras” fue bautizada con el significativo nombre de “femme fatale”. Resurgieron entonces las reproducciones de la Eva culpable de la pérdida del hombre: Judith, Salomé, Salammbó, Cleopatra, la reina de Saba, entre otras, que remodelaron Theophil Gautier, Flaubert, Jules Laforgue, el operático Gabriel D’Annunzio, esto es, la mujer dominante, fría que martiriza al hombre, la mujer serpiente que envenena moralmente al varón, la mujer como encarnación y fuente del mal. La lista de los escritores y sobre todo pintores que trazaron detalladamente la imagen enemiga de la “femme fatale” es sorprendentemente numerosa,<sup>23</sup> pero la insistencia y obsesión que revela la repetición de variedades que las convierte en un emotivo tópico del arte del siglo XIX delata la emergencia de un problema fundamental y complejo de la nueva sociedad burguesa. De manera muy general lo planteó involuntariamente un sargento de la guardia masculina, hoy olvidado, Victor Barrucand quien en un artículo de la misógina “Revue Blanche” de 1895 comunica muy policivamente que una noche observó en París “un ejército alevoso” de prostitutas que le suscitaron la visión de una especie de venganza de las débiles contra las fuertes, una especie de venganza de la mujer sacrificada contra la mujer egoísta”, pues “con una simple ondulación de su cadera ella (la débil, la hetaira, la prostituta) fue capaz de perturbar el cerebro del varón; y con su habilidad paulatinamente insinuante de fascinar desplaza fortunas, las artes, las creencias. La Venus-Pandemos triunfó sobre aspiraciones idealistas; ridiculizó la castidad, la familia, la patria, la vida futura, el drama y el mundo de los sueños. Fue la venganza del deseo bruto, que destroza las liras y las guitarras de un viejo mundo de cantores órficos a quien ella ha forzado a la prostración antes que el sexo mismo”.<sup>24</sup> Tras siglos de opresión y minusvaloración de la mujer, fundada teológica y jurídicamente, la “femme fatale” precisamente ponía en tela de juicio con sus “dones celestiales” esa opresión. El varón, que realmente ya no correspondía al concepto de varón que determinó el Derecho romano y que se mantuvo en el moderno derecho civil inaugurado por el revolucionario Code de Napoléon (1807), se vio acosado por el poder de la mujer; de mayor eficacia pública que la “fuerza nativa”, los “dones celestiales” y el heroísmo del dandy porque no se podían comprar, sino sólo gozar fugazmente con el dinero. Barrucand fue una voz representativa y tímida de lo que muchos otros varones callaban en sus conciencias y practicaban sigilosamente con sentimiento de culpa: la autoflagelación o “enfermedad inglesa” como se la llamó, que mantuvo en secreto el poeta prerrafaelita Algernon Charles Swinburn o la homosexualidad que afamó Óscar Wilde o el Sado-Masoquismo entre una variada cantidad de complejos. Swinburn se encontró en un eje entre la inalcanzable pero malvada “femme fatale” y la que puso en circulación su hermano de la hermandad prerrafaelita, Dante Gabriel Rossetti: la “femme fragile”. El “manifiesto”, si así cabe decir, de esta “hermandad” esto es el

poema *La virgen bienaventurada* de Rossetti, canta a una joven virgen que se asoma desde el cielo en busca nostálgica del amado terrenal. Fue escrito en 1849 y esbozaba un rasgo de la "femme fragile", que Rossetti completó con sus sonetos *La casa de la vida*, publicados entre 1870 y 1881, que coincidieron con los que le dieron a Mallarmé la iluminación de Méry, para él medio "femme fatale" y medio "femme fragile". Las dos imágenes contrarias de la mujer, la "femme fatale" y la "femme fragile", condensaban una compleja tormenta de inquietudes, desasosiegos, ansias, esperanzas, desilusiones, lúbricos deseos, placeres prohibidos, arrepentimientos, nostalgias de redención, que la sociedad legal y religiosamente masculina no pudo o no quiso dilucidar. La "femme fragile" que dibujó Rossetti en sus sonetos de 1870 y 1881 formaba una unidad de cuerpo y alma que se equiparaba a la unidad de sonido y significación de la palabra. La unidad, empero, no excluía que en la "femme fragile" se escondiera una semilla de la "femme fatale": más precisamente, la "femme fragile" era inevitablemente "femme fatale" porque era inalcanzable, es decir, pasiva y dulcemente atormentadora del varón. Rossetti revivió el petrarquismo, pero no era sólo por reminiscencia cultural. La pacata sociedad inglesa victoriana oprimió abiertamente la "rehabilitación de la carne" que se había apoderado de Europa. En realidad, lo que había tras las dos actitudes que engendraron las dos imágenes contrarias de la mujer, la "femme fatale" y la "femme fragile" fue una semilla de cuestionamiento del papel del hombre en la sociedad occidental. Su papel dominador tuvo su fundamento jurídico y teológico en la justificación del ordenamiento feudal: la institución del "pater familias" del derecho romano pasó a ser en la fundamentación teocéntrica del ordenamiento feudal un vicario en la reproducción terrenal de la pirámide celestial: Dios como cumbre y su corte jerárquica de arcángeles, ángeles, serafines etc. fueron el modelo de la sociedad jerárquica feudal.<sup>25</sup> Lo que Dios era en el cielo, lo era el Rey en el reino y el varón en la familia. El protestantismo fortaleció ese papel del varón. Como la difusión de *La Biblia* tropezó con el problema práctico de la insuficiencia de personal "clerical" que dirigiera la devota lectura en todas partes, confió al "pater familias" esa tarea: además de vicario secundario de Dios, el "pater familias" fue vicario del párroco. La Ilustración y la Revolución Francesa, la secularización, privaron a esta estructura social de su substancia teológica. El varón comenzó a perder muy paulatinamente su poder dominante y se aferró a su naturaleza. El satírico alemán Lichtenberg observó ese desplazamiento y lo registró con este aforismo: "Lo que ellos (los varones) entienden por corazón está más abajo del cuarto botón del chaleco".<sup>26</sup> En la segunda mitad del siglo XIX, este cambio planteó a la sociedad masculina la pregunta clara pero reprimida por el papel social del varón en una sociedad en la que había emergido el feminismo y con ello la conciencia de autonomía natural de la mujer. De señor todopoderoso el hombre se trocó, al menos retóricamente, en esclavo y oprimido. La "femme fatale" y la "femme fragile" fueron dos ideales de mujer diferentes, pero tenían el mismo efecto. Alcanzable o inalcanzable, vampiresa o doncella casi celestial, la mujer fue el altar en el que ella misma inmolaba al hombre. Un

acerado representante del sexo debilitado, el operático esteta Gabriel D'Annunzio, intérprete popular de la teoría del "superhombre" de Nietzsche, escribió una ópera que generalmente suele ser considerada como su mejor obra y que la historia de la literatura suele llamar novela, esto es, *El Placer*, compuesta en la intensa segunda mitad de 1888. Los protagonistas son Andrea Sperelli, héroe oscilante, Elena Muti, la "femme fatale" y María Ferres, la "femme fragile". Elena, la primera amante de Sperelli es adúltera y tan fría al cometer el adulterio como al despojarse del amante, a quien, naturalmente, había lanzado a la encendida perdición. Todavía protegido de Dios, el masculino ángel caído Sperelli conoce a María Ferres, esposa del Embajador de Guatemala, y pese a que era guatemalteca, había sido ennoblecida por su sublime italianización: había nacido y crecido en Siena, la "ciudad de las vírgenes". María, bella como una estatua de la Inmaculada Concepción o una reproducción de "La virgen bienaventurada" prerrafaelita, es también adúltera, pero su pecado no es pecado, no sólo porque su esposo es un "mero ciudadano de la República meramente guatemalteca", sino sobre todo porque le infunde a Sperelli "el presentimiento de una nueva vida". María fue conciente de su falta, pero para ella primaba su entrega misionera. "Si yo bastase a purificarlo", a purificar naturalmente al "superhombre" italiano Andrea Sperelli que "sería feliz por ser el holocausto de su renovación". El holocausto de María fue vano. Andrea Sperelli recae en la perdición. El héroe de la novela hace sospechar que es un efluvio de una primitiva lectura de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche en el que éste postula el alma del "tipo Zaratustra", esto es, el alma que sabe ascender hasta lo más alto y descender hasta lo más profundo. Pero esto no obsta para que la novela sea más que una combinación de retazos de topos literarios y lecturas de modo. La oscilación de Andrea Sperelli entre la "femme fatale" y la "femme fragile" es manifestación de la conciencia del varón de que la "prosa del mundo" no sólo había destruido el fundamento teológico-jurídico de su dominación, sino consecuentemente el papel de héroe que él había jugado en el escenario de la sociedad masculina patriarcal. La involuntaria caricatura del "tipo Zaratustra", Andrea Sperelli, adquiere rasgos de realidad literariamente tamizada cuando se lo compara con figuras de la novela inglesa victoriana como Amos Barton de la novela *Las tristes venturas del Reverendo Amos Barton* (1857) de Mary Ann Evans, conocida como George Eliot y las muchas más que analiza Mario Praz en un libro cuyo título es la concisa descripción de un capítulo de la historia social del varón: *El eclipse del héroe*.<sup>27</sup> Amos Barton es la encarnación del hombre mediocre, que en su marcha histórica encuentra en los albores del siglo XX su cronista novelístico, esto es Heinrich Mann con su novela *El súbdito* (1911). Este súbdito es la prefigura de los millones de varones que compensaron su mediocridad con la militarización de la sociedad, con los fascismos.

Un año antes de la publicación de *El Placer* de D'Annunzio, apareció *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Aunque D'Annunzio era conocido como cliente del pastiche, la cronología no admite siquiera sospechar que el

verboso ícono italiano conoció esta novela de Galdós. El subtítulo "Dos historias de casadas" sería la única muy aguada comunidad con *El Placer* de D'Annunzio, pues Elena y María, Fortunata y Jacinta eran casadas. Pero aunque Fortunata había tenido ocho amantes, no era una "femme fatale" y Jacinta no era "femme fragile" porque la auténtica "femme fragile" no era burguesa. El triángulo con el que D'Annunzio pretendía fundir el gozo de poseer a la "femme fatale" y a la "femme fragile" se invierte en Galdós, es decir, las dos casadas trazan la línea que en vez de ser, como en D'Annunzio, el suelo de la pirámide cuya cumbre es Sperelli, son el cielo de una pirámide al revés cuyo suelo es Juanito Santa Cruz. Fortunata se deja seducir, se prostituye y es adúltera porque es una fuerza de la naturaleza que no observa las convenciones y conveniencias sociales que le son extrañas. Ella es la mujer fértil. Jacinta es esposa fiel, yerma pero pese a su pertenencia a la burguesía convencional, perdona a quien le cede el fruto de mujer que ella no pudo tener. Las dos mujeres son dos tipos de heroínas, cuya suprema heroicidad es la lealtad por amor y la nobleza con que las dos comparten la realización de la mujer, el hijo. Las dos casadas son dos mujeres que representan actitudes éticas, pues tan ética es la sumisión burguesa de Jacinta por amor como el volcán natural de Fortunata por amor. Juanito Santa Cruz, en cambio, es frente a ellas sólo un punto de referencia necesario naturalmente, pero que no puede ser más que eso porque lo que él representa y encarna es el "héroe en eclipse", el "hombre mediocre". En la literatura española como en toda literatura se conoce el hombre mediocre. Como señorito lo criticó José Cadalso, por ejemplo, en sus *Cartas marruecas* (1793), pero era sólo una entre otras plagas. En *La Regenta* (1884) de "Clarín", el "hombre mediocre" o semi-dandy pre-industrial Álvaro Mesía ya asciende a ser contrincante de Fermín de Pas y forma parte del triángulo masculino que revolotea como murciélago con diversa intensidad en torno a la heroína y víctima Ana Ozores. Todos sus cazadores son hombres mediocres, pero, en el fondo, comparsas. Juanito Santa Cruz ya no es comparsa. El papel que le confirió Galdós en *Fortunata y Jacinta*, esto es, el de protagonista, induce a preguntar si Galdós percibió el fenómeno europeo burgués del "héroe en eclipse". Aunque Galdós mismo da la clave para responder positivamente a esta pregunta, la pregunta misma traza sus límites. Las novelas de Dickens, novelista preferido de Galdós, están pobladas de variaciones del tipo de "héroe en eclipse" que fue Juanito Santa Cruz, entre otros. La comprobación es, empero, claramente insatisfactoria. Los grandes personajes novelísticos de Galdós no son solamente puras creaciones o producto de suscitaciones literarias, sino sobre todo personas, es decir, vecinos que desfilan y actúan en el escenario del presente disfrazadas de ayer. Las posibles fuentes literarias no tuvieron en él el peso de su perspicaz y sismográfica facultad de captar en la España periférica y semimoderna las corrientes determinantes de su "circunstancia europea", de percibir en ecos los terremotos que conmovieron al pasado fin de siglo. Eso da una nueva dimensión al impreciso concepto de "realismo", que lo lleva al ámbito que Goethe trató de diseñar y que postuló con su concepto de "literatura universal". En la designación

alemana de "literatura universal", esto es, "Weltliteratur" se halla implícita la posibilidad de entenderla como "literatura del mundo", como expresión plena de mundo. Esa fue la transformación que experimentaron en Galdós los conceptos de "realismo" y "literatura universal", que permite comprender por qué en el "cosmos novelístico" galdosiano su "circunstancia europea" está presente como huella de la época, que hoy parece ser memorable y hasta nostálgico "color local".

## NOTAS

- <sup>1</sup> FONTANTE, T., «Gloria, ein spanischer Zeitroman», en *Schriften und Glossen zur europäaischen Literatur*, t.I,ed.por Werner Weber, Ed.Artemis, Zurich-Stuttgart, 1965, p.222ss.
- <sup>2</sup> FEUERBACH, L., *Das Wesen des Christentums*, cit. en Bockmühl, K.E., *Leib-lichkeit und Gesellschaft*, Vandenhoeck & Ruprecht ,Gotinga, 1965, p.89.
- <sup>3</sup> HEGEL, «Glauben und Wissen» en: *Sämtliche Werke*, ed. Glockner, t. I,Frommans, Stuttgart, 1958, p.433.
- <sup>4</sup> Comp.LÖWITH, K., *Von Hegel zu Nietzsche*, Kohlhammer, Stuttgart, 1951, p.p.405.
- <sup>5</sup> GALDÓS, *Veintiocho cartas de Galdós a Pereda*, ed. Carmen Bravo Villasante, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 250-52, Madrid, 1970-71, p.18ss.
- <sup>6</sup> NIETZSCHE, *Der Antichrist*, en *Sämtliche Werke*, ed. Colli & Montinari, t.6, D.T.V., Munich, 1980, p.211.
- <sup>7</sup> GALDÓS, *Veintiocho cartas...* cit. p.25.
- <sup>8</sup> NIETZSCHE, *Die frohliche Wissenschaft*,en *Sämtliche Werke*, ed.Colli & Montinari, t.3,D.T.V., Munich, 1980, p.480 (§125).
- <sup>9</sup> NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe*, ed. Colli & Montinari, D.T.V., Munich,t.8, p.500 y ss.
- <sup>10</sup> MAEZTU, R. de, cit. en el prólogo de María de Maeztu a *Ensayos*, Emece, Buenos Aires, 1948, p.17.
- <sup>11</sup> NIETZSCHE, *Ecce homo*, en *Sämtliche Werke*, ed. Colli & Montinari,D.T.V., Munich, 1980, t.6, p.359.
- <sup>12</sup> BAUDELAIRE, C., «Le peintre de la vie moderne» en *Oevres completes*, ed. Le Dantec, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1961, p.1177.
- <sup>13</sup> HEGEL, *Aesthetik*, ed. Basenge, Aufbau, Berlín, 1955, p.139.
- <sup>14</sup> HEGEL, *op.cit.* p.255.
- <sup>15</sup> HOFFMEISTER, J., *Dokumente zu Ilegels Entwicklung*, Frommans, Stuttgart, 1935, p.220.
- <sup>16</sup> MURGER, H., *Scènes de la vie de bohème*, M.Levy Frees, París, 1861, p.11.
- <sup>17</sup> GALDÓS, *Discursos ante la Real Academia Española...* cit. en Correa, Gustavo, *Realidad y ficción en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid,1977, p.19 y ss.
- <sup>18</sup> GALDÓS, «Observaciones sobre la novela en España...», reproducido en Zavala, Iris, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Ed. Anaya, Madrid, 1971 ,p.324.
- <sup>19</sup> GALDÓS, *ib.* p.323.
- <sup>20</sup> HEGEL, *Aesthetik*, ed .Basenge, Aufbau, Berlín, 1955, p.983.
- <sup>21</sup> GALDÓS, «Observaciones sobre la novela en España...» *loc.cit.* p.323.
- <sup>22</sup> GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, en *Obras completas*, t.II, Novelas, Aguilar, Madrid, 1973, p.450.
- <sup>23</sup> DIJKSTRA, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Femine Evil in Finde-Siecle Culture*, Oxford University Press,Oxford & Nueva York, 1986, p.201.
- <sup>24</sup> *Ibid.* p.355.

- <sup>25</sup> BRUNNER, O., «Das 'ganze Haus' und die alteuropäische Oekonomik», en *Neue Wege der Verfassung und Sozialgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1968, p.103 y ss.
- <sup>26</sup> LICHTENBERG, G., Chr. En *Schriften und Briefe*, ed. Promies, Hanser, Munich, 1968, p.507.
- <sup>27</sup> PRAZ, M., *The Hero in Eclipse*, Oxford University Press, Oxford & Nueva York, 1969, esp.p.127 y ss.