

## 4.3-16

### LA IMAGINACIÓN MITOLÓGICA GALDOSIANA Y LA TIERRA ESPAÑOLA: DE MEDUSA A DEMÉTER

*Alan E. Smith*

*Introducción: el discurso mitológico.*

La postura ideológica de Galdós ante la crisis finisecular cobra pleno sentido si se ve dentro de un proceso de evolución, cuyos orígenes se encuentran en sus novelas de tesis de la década de los setenta. En este estudio consideraremos dos momentos críticos de ese desarrollo, a partir de la visión mitológica galdosiana. La figura de la mujer poderosa -emblema de centrales valores nacionales- cambia en la obra de Galdós, desde una presencia medusiana a otra demetriana, evolución que atenderemos en *Doña Perfecta* y en algunas novelas escritas al filo del nuevo siglo. Pero antes de examinar esas obras, conviene considerar ciertos aspectos de la imaginación mitológica que se manifiestan con especial pujanza en el discurso narrativo de nuestro autor.

La tierra es mujer en la imaginación mitológica.<sup>1</sup> Su fecundidad es su útero, su productividad de alimentos, pechos, su receptividad de la simiente depositada tras la apertura del arado, vagina. Como indica Carl Jung, "En el trabajo de arar y sembrar la tierra, el hambre y el incesto se mezclan. Los cultos antiguos a la Madre Tierra vieron en esto la fecundación de la madre" (p. 159).<sup>2</sup> Pero la madre tierra también devora el cadáver; sarcófago natural, come la carne como una enorme boca. Estas analogías primarias provocaron en la cultura occidental -como en otras- mitos, narraciones centrales articuladas desde el poder, que destacaban, según la época, o bien el aspecto positivo o bien el negativo de esta figura materna fundacional.

El mito convierte los ritmos de la naturaleza en tiempo humano, tiempo psicológico y social, sexual y político, y de esa manera, enlaza al hombre a la vez con su comunidad y con la naturaleza. Como dice Nietzsche en *El origen de la tragedia*, "Bajo el encanto de la magia dionisiaca no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre" (p.27). Y el historiador galdosiano de la Cuarta Serie de *Episodios Nacionales*, José García Fajardo, señalará también, con la visión mitológica que caracteriza su discurso, la relación entre naturaleza y actos humanos, en *Las tormentas del 48* (1902), en términos que recuerdan el eterno retorno nietzscheano: "Cosas y personas mueren, y la

Historia es encadenamiento de vidas y sucesos, imagen de la Naturaleza que de los despojos de una existencia hace otras y se alimenta de la propia muerte. El continuo engendrar de unos hechos en el vientre de otros es la Historia (...)” (p.530). Como toda traducción, la conversión de fenómenos recurrentes naturales en narraciones antropomórficas no es un mero calco: no es sólo una analogía que se dispara sin obstáculos desde el modelo original a la copia. En el traslado de un ritmo enorme a otro de tamaño humano, ocurre una emboscada llevada a cabo por el inconsciente: aquellos cambios cíclicos naturales son no sólo reformados, sino informados y conformados por la imaginación humana.<sup>5</sup>

Este contenido psíquico añadido en la traducción proviene del inconsciente humano: de allí que las tramas y los procedimientos narrativos de los mitos (simbolismo, desplazamientos, condensaciones, o sea, metonimias, metáforas) sean parecidos a las tramas y los procedimientos narrativos de los sueños.<sup>4</sup> Según la formulación de Joseph Campbell, los mitos son sueños públicos, y los sueños, mitos privados (p. 19).<sup>5</sup> A su vez, los mitos sufren modificaciones, pues se articulan y reiteran dentro de una corriente ideológica; de esa manera los dioses de una cultura previa se convierten en los demonios de la cultura actual.<sup>6</sup>

La imaginación mitológica ve la naturaleza como un enorme test Rorschach. Confrontado con el poder evidente de la naturaleza, el hombre proyecta las estructuras de poder sexual y político a esa naturaleza; es decir, en los cuentos mitológicos dibuja la forma de una ideología a la vez que de una identidad psíquica: ambos se encuentran en el suelo común del poder. Como ya indicaba Fontenelle, a finales del siglo diecisiete, “en todas las divinidades que los paganos imaginaron, la idea del poder era dominante”. (*cit.* Feldman, p.13)

En la *Teogonía* de Hesíodo, vemos la estrecha relación anecdótica -e identidad simbólica- que unen poder sexual y poder político, en la historia de Cronos, Gaia y Urano.<sup>7</sup> Gaia parió a Urano, a quien incestuosamente hizo su esposo. Luego parió a Cronos, hijo el más terrible, su más joven, engañador, y este niño odiaba a su padre lujurioso. Y Urano metía a sus hijos apenas nacidos otra vez en el vientre de la tierra, pues los temía y odiaba. Con gran dolor Gaia inventa la hoz, y Cronos se atreve a empuñarla. Cuando, de noche, Urano viene deseando amor, y entra en Gaia, Cronos, desde su escondite dentro del cuerpo materno, pasa la hoz por los genitales de su padre, castrándolo. Mucho más conocida es la historia de Edipo, y, quizás menos, la de Hipólito, Fedra y Teseo, que, vistas a la luz de las más viejas historias de Hesíodo, cobran su pleno sentido como variantes, entre muchas otras, de la historia nuclear del poder sexual y político.

### *La imaginación mitológica galdosiana.*

Por su articulación del poder, en los dos sentidos señalados, en una época en que ambos sufrían grandes modificaciones, la mitología fue en las obras de Galdós una constante, aunque se manifiesta de manera diferente en tres períodos en esa dilatada producción. Es explícita en su primera novela, *La sombra*, escrita según quiere recordar el viejo Galdós, hacia 1866 ó 67 (prólogo) novela en que Paris se despega de un cuadro, según el narrador-protagonista, y seduce a la esposa de éste. El segundo período, el más extenso, durante la fase central de Galdós, desde las novelas de tesis hasta los tempranos 90, se caracteriza por la presencia más o menos recubierta -y uso este adjetivo muy específicamente, por razones que luego se verán- de la mitología, especialmente articulada en el mito de Pigmalión, como tuvimos ocasión de estudiar en el penúltimo congreso galdosiano.<sup>8</sup> El tercer período, empezando con *Nazarín*, terminará sólo con la muerte del autor.<sup>9</sup> Es entonces que, de manera teóricamente explícita, con plena conciencia metaficticia, incide una y otra vez, obsesivamente, nuestro novelista en la temática mitológica, tanto pagana como cristiana. Modifica así su técnica novelística, al alejarse conscientemente del realismo burgués, para acercarse a las formas narrativas de la mitología. Mención aparte merecen los cuentos fantásticos de Galdós, que, a lo largo de toda su productividad, desde la primera escritura hasta las tardías, señalan insistentemente la mitología como central cuerda reverberante en su obra.<sup>10</sup>

### *La madre terrible.*

Las referencias al mundo griego clásico en *Doña Perfecta* fueron notadas por Stephen Gilman en 1949, en un artículo en que concluye, en parte, que la novela es "temáticamente, estudio de la imperfección; estructuralmente, tragedia" (p.359). Quisiéramos continuar esta mirada "clásica" a *Doña Perfecta*, pero ya no sólo como texto "trágico", sino especialmente como texto "mitológico": a fin de cuentas, debajo de las máscaras de los héroes de la tragedia griega, como nos enseña Nietzsche, está la cara de un dios. (p.67)

Doña Perfecta no es sólo madre de Rosario, sino que es, como suegra probable, socialmente madre de Pepe Rey. De hecho, al encontrarse de nuevo con el sobrino sus primeras palabras le recuerdan esa posición de potestad: "Pepe..., pero qué grande estás..., y con barbas... Me parece que fue ayer cuando te ponía sobre mis rodillas..." (p.425). Desde luego, esa imagen, que evoca las iconografías de la Virgen María, emblematisa un dominio simbólico y político, que ella ocupa respecto a la ciudad que señorea; es, simbólicamente, esa ciudad. Caballuco la define, llamándola "madre, más que mi madre, mi señora, mi reina (...)" (p.479), y Pepe Rey la llama "la ley" (p.474). Perfecta recuerda la mujer-ciudad de la imaginación

mitológica, caracterizada por Jung: "La ciudad es un símbolo materno, una mujer que ampara a sus habitantes en ella misma, como hijos" (p.208). Persistiendo en esa identidad, Fernando Calpena dirá, hacia el final de la Tercera Serie de *Episodios* (en *Bodas Reales*, 1900): "Es habitual en mi espíritu personificar las ciudades y amarlas o aborrecerlas como entes humanos". (p.375)

Doña Perfecta se ve a sí misma en términos de la diosa Deméter, cuya hija, Perséfone, es llevada al infierno por Hades; así, declara a Pepe Rey: "Mi hija se salvará, Pepe, mi hija no puede ser condenada al infierno, porque el infierno es la unión contigo" (p.474). Para Rey, no obstante, Perfecta es una "anti-Deméter", pues, en vez de traer la cultura, es precisamente obstáculo de la civilización: "Hago lo que hacen las sociedades -dice Rey- cuando una brutalidad, tan ilógica como irritante, se opone a su marcha (...)". (p.475)

Esta visión de la diosa de la tierra, ya no como madre protectora, sino como madre devoradora, fundamental en la novela, es emblematizada por la imaginación de Rey: "Representábase en su imaginación a la noble ciudad de su madre como una horrible bestia que en él clavaba sus feroces uñas y le bebía la sangre" (p.447). Doña Perfecta, simbolizada por la ciudad que domina, y que es aquí a su vez personificada, ha sido convertida en harpía, esfinge, vampira, imagen decimonónica frecuente (Gay, p.207), que desciende de la desfiguración perversamente erotizada de la madre tierra.<sup>11</sup>

Uno de los avatares de este arquetipo mitológico y psíquico, es Medusa, y otro es Doña Perfecta. Ambas petrificaban a sus víctimas con la mirada. La mirada de Doña Perfecta es digna de su modelo; cuando mira a su hija, al final de la novela, la interroga, "clavando en ella los sagaces ojos" (p.507). Cuando su hija le dice: "Áteme usted... Yo me marchó, me marchó con él", leemos: "Doña Perfecta sintió borbotones de fuego que subían de su corazón a sus labios. Se contuvo, y sólo con sus ojos negros, más negros que la noche, contestó a su hija" (p.506). En su entrevista nocturna con su amante, Rosario le dice a Pepe: "Yo no estoy enferma, yo no estoy sino acobardada; mejor dicho, fascinada. -Eso es, fascinada-" secunda el joven. Y ella continúa: "Fascinada. Terribles ojos me miran y me dejan muda y trémula" (p.465). En la obra de teatro basada en esta novela, Rosarito dice de su madre: "su mirada me paraliza" (p.798), y, Pepe le dice directamente a Perfecta: "Arroje usted sobre mí su mirada siniestra" (p.799).

La figura de Medusa es análoga a la del basilisco, animal fabuloso que, igual que la mujer de cabellos de serpientes, mata con su mirada. Cuando al final de la novela irrumpe María Remedios, la madre de Jacinto, en la casa de Perfecta, leemos: "María Remedios, (...) no era mujer, sino un basilisco envuelto en un mantón. Su rostro, encendido por la ansiedad, despedía fuego". (p.507)

Precisamente, María Remedios es el doble de Doña Perfecta. Como ella, "pasaba por un modelo de virtud (...)" (p.494). Doña Perfecta "hacia ella sentía cariño fraternal; comían juntas; rezaban juntas; referíanse sus cuantas: ayudábanse mutuamente en sus caridades (...) así como en los negocios de la casa (...)" (p.494).

También son análogas en su amor maternal vehemente, desaforado. De la madre de Jacinto, nos informa el narrador:

El amor de Remedios a Jacinto era una de las más vehementes pasiones que en el corazón maternal pueden haber. Le amaba con delirio (...) El sentimiento materno es el único que, por lo muy santo y noble, admite la exageración; el único que no se bastardea con el delirio. Sin embargo, (...) si esta exaltación del afecto maternal no coincide con la absoluta pureza del corazón y con la honradez perfecta, suele extraviarse y convertirse en frenesí lamentable, que puede contribuir, como otra cualquiera pasión desbordada, a grandes faltas y catástrofes. (p.494)

La identificación en la imaginación creativa de Galdós de estas dos madres terribles es señalada por el hecho de que en la novela es Doña Perfecta quien da la orden a Caballuco de matar a Pepe Rey, mientras que en la obra de teatro es María Remedios la que ordena el homicidio; son para Galdós figuras intercambiables de la madre terrible.

Como demuestra Jung, la madre terrible aparece relacionada al peligro de incesto; en el intento de regresar al seno materno, la tierra, surge la única posibilidad, la de la unión sexual con la madre. "Quien se desprende de la madre -indica Jung- anhela regresar a ella. Este deseo puede convertirse en una pasión consumidora que amenaza todo lo que se ha ganado. La madre aparece por una parte como la meta suprema, y por otra como el peligro más espantoso -la Madre Terrible- (p.236). De ahí, que, como indica Jung, desviando este impulso, se desplaza analógicamente la figura materna a la de la ciudad, espacio donde el héroe sí puede penetrar; o bien la madre es transformada en muchacha, que desaparece tras dar a luz. (pp.223-224)<sup>12</sup>

Podemos comprender la figura de Rosario, que Perfecta misma caracteriza como otra Perséfone, como una extensión del modelo materno original hacia el cual el deseo del héroe se desplaza, dentro de la trama del inconsciente mitológico. Es precisamente la atracción hacia Rosario lo que condena a Pepe, pues, cuando está dispuesto a marcharse y salvarse, a finales del capítulo XV, prácticamente a la mitad de la novela, recibe la nota de Rosario ("Dicen que te vas. Yo me muero") (p.460), que lo hace quedarse: de manera que, en extraño equipo, entre hija y madre, lo matan.

En los mitos de la madre terrible, Jung nota la lucha nocturna con la serpiente, que la simboliza, y que simboliza también la energía libidinal (pp.252 y 312). Pero asegura que “la victoria del héroe sobre la madre o su representante demoníaco (dragón, etc.) nunca es más que temporaria” (p.290). También señala que el símbolo materno puede proyectarse a la madrastra o la suegra, y que a la suegra “con frecuencia le resulta difícil no hacer de su yerno su amante, a la antigua manera mitológica” (p.495). Finalmente, indica que “el héroe tiene mucho en común con el dragón con que lucha”. (p.367)

Todos estos elementos saltan a la vista en *Doña Perfecta*. El representante de Doña Perfecta es Caballuco, visto como dragón por Rosario (p.488) en un sueño, justamente en su mitología privada. La fuerza física y el arrojo de Pepe recuerdan los más primitivos rasgos de su antagonista:

era (Pepe) de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado, y tan arrogante, que si llevara uniforme militar ofrecería el más guerrero aspecto y talle que puede imaginarse (...). Su persona bien podía pasar por un hermoso acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras: *inteligencia, fuerza*. (p.424)

Aunque Pepe triunfa con la llegada de la tropa, sucumbe al final. La pareja María Remedios y Perfecta, en su último ataque “se deslizaron por la escalera como dos culebras” (p.507) para dar la postrera batalla, ayudadas por el dragón-Caballuco.

Estando presente todos los demás atributos del mito de la madre terrible, la tensión incestuosa no puede faltar. Elemento quizás menos evidente en la novela, es perfectamente perceptible, tomando en cuenta los desplazamientos simbólicos, o analogías, que lo sustentan. Desde luego, la aparición de una “hija” de la madre terrible, Rosario, (como la de Perséfone, presencia tardía en el mito original de la madre tierra, que era originalmente unitario), posibilita la expresión erótica del héroe, como hemos visto, y con eficacia contundente, frustra la fuga del héroe, causando su muerte. Recuérdese también la vehemente pasión que sentía el doble de Perfecta, María Remedios, por su hijo, Jacinto.

El final original, publicado en *La Revista de España*, aparentemente tan absurdo, se revela ahora, a la luz de estas consideraciones, como un texto de enorme importancia. Jacinto se ha de casar con el doble de su madre, precisamente Doña Perfecta, consumación que según cuenta Don Cayetano, era tan deseada por su madre que “se dejaría cortar ambas orejas porque este ante-proyecto fuese siquiera proyecto” (cit. Montesinos, p.177). Doña Perfecta, por su parte, se muestra sexualmente atractiva, pues “ha echado carnes y se ha puesto muy guapa” (p.177). El final tremendo, que a Montesinos tanto le divertía como imposible y escandaloso (p.178), es,

desde el punto de vista de la figura mitológica que aquí estudiamos, perfectamente lógico. En las preparaciones para la boda, entra Jacinto en la cocina, y resbala en una piltrafa: "Horrible suceso que por lo monstruoso no parece verdad!... El infeliz muchacho cayó violentamente sobre su madre María Remedios, que tenía un gran cuchillo en la mano. Por un mecanismo fatal, el arma se envasó en el pecho del joven, atravesándole el corazón" (p.177). La madre terrible destruye a su hijo con su gran cuchillo. Los dos jóvenes mueren por mano de su madre física y simbólica.

Las analogías entre María Remedios y Perfecta, y Perfecta y Rosarito, no son las únicas. Hemos visto la relación un tanto especular entre Pepe Rey y Caballuco, pero también existen importantes analogías entre el héroe y Jacinto: no sólo son ambos instruidos, han salido de Orbajosa, y, de manera fundamental, ocupan el mismo espacio erótico al compartir el mismo objeto de su deseo amoroso: Rosarito. De esa manera, el casamiento con Doña Perfecta del hijo de María Remedios es doblemente significativo como incesto simbólico. La versión de la *Revista de España*, pues, resulta de una gran elocuencia, algo así como un tartamudeo o un *lapsus linguae* del inconsciente creativo del joven Galdós, que luego censura, al repasar su obra con los ojos de la conciencia conformadora. Elimina el trozo, ridículo desde el punto de vista del realismo burgués que él entonces quería producir, pero fundamental desde el punto de vista del mito que subyace ese realismo. Precisamente, la dialéctica entre mito (símbolo) y narración realista (mímesis), llegará a producir los ricos tonos armónicos de la voz galdosiana.

#### *La tierra, ¿de quién?*

¿Cómo se puede entender esta transformación perversa, medusiana, del mito de Deméter en el temprano Galdós? Además de marcar posiblemente una confusión de las figuras materna y erótica, tema que podría ser válido para la biografía del escritor, pero que aquí no nos concierne,<sup>13</sup> este enturbamiento de la madre poderosa conlleva una visión social e histórica, pues la doble evolución -la de la figura mítica de la mujer poderosa y la del pensamiento político en Galdós- se desarrolla en estrecha sincronía, mutua implicación que se desvela si tenemos en cuenta el significado cultural e ideológico de la estructura mítica matriarcal.<sup>14</sup>

Como explica Josephine Donovan en su libro *After the Fall: the Deméter Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow* (1989),

el mito de Deméter-Perséfone (...) alegoriza la transformación desde una cultura matricéntrica preindustrial (apta descripción de Orbajosa) -el reino de Deméter- hacia otra dominada por el hombre, capitalista e industrializada, caracterizada por un creciente profesionalismo y burocracia, el reino del cautiverio patriarcal. (p.2)

Visto de esta manera, la imposición de la fuerza del gobierno central en Orbajosa, con su tropa, su juez y corregidor, se puede comprender como la subyugación del mito demetriano en tanto matriarcado, y la imposición del patriarcado; este desplazamiento implica la sustitución del colectivismo agrícola que caracterizó, según Bachofen y Engels, contemporáneos de Galdós, a la cultura arcaica matriarcal, por el concepto patriarcal de la ley centralista y propiedad privada.<sup>15</sup> El narrador se muestra impaciente con el anti-centralismo arcaico de Orbajosa:

Siempre que se ofrecía coyuntura propicia, mostraba viva repulsión a someterse a la autoridad central que, mal o bien, nos gobierna; y recordando sus fueros de antaño y mascullándolos de nuevo, (...) alardeaba de cierta independencia levantisca, deplorables resabios de behetría que a veces daban no pocos quebraderos de cabeza al gobernador de la Provincia. (p.467)

Pepe Rey, en carta a su padre, se queja de que en Orbajosa “privan las ideas más anticuadas (...) de la propiedad” (p.503); ¿cuáles serían esas ideas anticuadas de la propiedad? A despecho de la avaricia de Licurgo y su plaga de pleitistas, a ojos del joven liberal, y a vista de su queja en la misma carta del carácter feudal de esa sociedad, muy bien podría aludir a tierras de uso colectivo, rasgo que caracterizaba en el medievo a buena parte de Castilla.<sup>16</sup>

#### *La madre tierra restaurada.*

La aversión al campo que se despega de la lectura de *Doña Perfecta* ha desaparecido completamente a principios del nuevo siglo en la escritura de Galdós. En *El caballero encantado* (1909), lúcidamente estudiada por Julio Rodríguez Puértolas, quien destaca una doble superación “(...) de las limitaciones liberales y burguesas por un lado, y el del realismo vulgar de la novela decimonónica habitual por otro” (p.21), la figura de la madre es claramente demetriana, y la tierra, su expresión natural, vista con ternura y reverencia; la primera tarea del caballero trocado en labrador es abrir surcos paralelos en la tierra:

Quedó Gil solo arando, sin más compañía que la del sol, que a la ida le caldeaba las espaldas, y a la vuelta le bailaba delante de los ojos. Con toda su voluntad puesta en el puño y éste en la esteva, regía con inflexible derechura la labor (...). Toda la mañana transcurrió en esta guisa, el can dormido, el mozo haciendo rayas con el arado, labor harto penosa, la más primitiva y elemental que realiza el hombre sobre la tierra, obra que por su antigüedad, y por ser como maestra y norma de los demás esfuerzos humanos, tiene algo de religiosa (pp.117-118).<sup>17</sup>



Si bien en *Doña Perfecta* el centralismo es bueno y la civilización rural mal vista, en la última obra de Galdós, *Santa Juana de Castilla* (1918), los términos han sido completamente invertidos: Carlos, el "césar" y su centralismo es el mal, y los comuneros son el bien. Peronuño le quiere traer recuerdos felices a su reina, contándole de las comunidades: "Ya era yo casado, y con hijos, cuando entraron en Tordesillas aquellos arrogantes caballeros que nos traían la buena nueva de las Comunidades" (pp.1327 y 1328). Deméter informa a Doña Juana, quien es llevada en brazos de mujeres y acompañada por la multitud, de manera que recuerda las ceremonias rituales dedicadas a aquella diosa y sus descendientes medievales paganos, según documenta Pamela Berger. (pp.16-36)

La figura de Deméter aparece casi explícitamente, en el personaje de Demetria, de la tercera serie de *Episodios Nacionales*, y la fascinación con el mito femenino aparece en la figura de Lucila y, de manera muy apropiada, con Mita, en la cuarta serie. Las tres figuras se caracterizan mitológicamente como encarnaciones de los valores eternos de España,<sup>18</sup> de su "historia interna" (frase de María Ignacia en *Narváez* (p.730)), en oposición a la historia externa que la burguesía había llevado a cabo calamitosamente, según la visión tardía de Galdós, a lo largo de su siglo.

Pero estas figuras mitológicas no señalan una visión de la historia y una ideología, sino que ponen en evidencia una manera narrativa en deuda con el ritmo semántico del mito. Demetria, en *Los Ayacuchos*, fechado mayo-junio, 1900, le enseña a Calpena que la serie de novelas históricas en que ha aparecido está configurada sobre la pauta de un mito:

- Tú me has dicho en una de tus cartas que eras Hércules, o que te asemejabas a Hércules, en que la divinidad te había impuesto unos grandes trabajos, los cuales tenías que emprender con fe y valentía para ganar el premio de la felicidad.

- Sí, que lo pensé y lo escribí; pero ya caigo en que fue mala comparación.

- No lo creo yo así. Haz el favor de recordarme, tú que eres tan sabio, cuántos fueron los trabajos del señor de "Hércules.

- La Mitología nos dice que fueron siete; pero debo advertirte que todo lo mitológico es mentira, Demetria.

- Será mentira- -dijo con gracia mi futura consorte-; pero el que tales papas inventó quiso representar con ello que los grandes fines no son alcanzados por el hombre sino a fuerza de penalidades y sacrificios... (p.348)

Igual que Diana -la muchacha del cuento galdosiano-, "Celín" se encuentra poco a poco desvestida de su ropa de señorita burguesa, para acabar en una túnica griega, descalza, el motivo constante de la ropa opresora en estas dos series es metáfora evidente que critica la desfiguración del ser humano por las estructuras burguesas, como un cuerpo por un corsé o un pie por el calzado,<sup>19</sup> pero también es metáfora para la escritura misma de Galdós, que con creciente atrevimiento, se desnuda del realismo convencional, para presentar un discurso simbólico digno del nuevo modernismo mitológico inaugurado por Nietzsche.

En *La revolución de julio*, de la Cuarta Serie, novela de una extremada auto-conciencia, o discurso metafictional, José Fajardo y su esposa María Eugenia, caracterizan la escritura de la historia de España alternativamente como sainete (p.853), comedia (p.857), toros (p.915), carnaval (p.922), como, desde otra perspectiva, ha sido notado por Diane Urey.<sup>20</sup> Si bien Valle-Inclán, sin duda siguiendo parte de la lección del maestro Galdós, acabará concluyendo que la historia de España es el esperpento, Galdós evita esa desilusión. Como indica Lieve Behiels, en su importante artículo sobre la aventura del héroe en la obra tardía galdosiana, su conciencia y celebración del mito coinciden con su evolución política ("Mito de la aventura", p.7); vemos que ambos son movimientos que se alejan del discurso burgués. A fin de cuentas, la historia oficial de España no era realismo, sino "folletín" (*Narváez*, XXVII, p.714).

### *Conclusión.*

Como dice T.S. Eliot, respecto del *Ulises* de Joyce, la pauta del mito clásico fue también para Galdós "una manera de controlar, de ordenar, de dar forma y sentido al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea". (p.123)

En la época en que escribe *Doña Perfecta*, el joven liberal burgués rechaza el campo, ya que los valores rurales se tenían que identificar con la reacción carlista y neo-católica: o, por decirlo de otra manera, el campo, como signo ideológico, pertenecía al discurso anti-liberal. Unos veinte años después, desaparecido el peligro carlista, y habiendo trascendido Galdós la ideología burguesa, el escritor maduro puede acercarse ideológicamente al campo sin la ambivalencia violenta que había provocado en su momento una pauta mitológica configurada por el incesto. En busca de la historia interna, y puesta su mirada en el futuro, Galdós llegará a una nueva apreciación de la tierra española y del mito, terreno donde ahondará cada vez más los surcos de su imaginación civilizadora.

## NOTAS

- <sup>1</sup> “The well-fed voluptuous shape of so many of the ancient figurines (...) illustrated how for the myth-making imagination being and function are always closely intertwined: what a goddess does she also is. So the giver of food is herself food. The sculptural stress on the goddess’s fleshy breasts and generous hips was intended to suggest not so much sexual attractiveness as the prodigality of the milk-giving mother and her procreative potency. That goddesses identified with vegetal fertility should also be associated with human fertility seems inevitable. Women were linked with food not only because they cultivated and prepared it but also because their own bodies were a source of food and life. They not only tilled the earth but in their reproductive aspect were like the earth. Ancient agricultural rituals were shaped by an intuition of the analogies between planting and sexual intercourse, between harvesting and childbirth” (Downing, p.11).
- <sup>2</sup> En este trabajo destinado a ser leído, traduzco las citas dentro del texto mismo al castellano. Los números entre paréntesis se refieren a la página de la edición constatada en la lista de obras citadas.
- <sup>3</sup> Otto Rank declara: “We are also convinced that the myths, originally at least, are structures of the human faculty of imagination, which at some time were projected for certain reasons upon the heavens, and may be secondarily transferred to the heavenly bodies, with their enigmatical phenomena” (p.8). Este doble origen del mito fue ya apreciado hacia finales del siglo diecisiete por Bernard Fontenelle. *De l’origine des fables* (Feldman, p.11).
- <sup>4</sup> Según Freud, “symbolism is also in myth” (p.386). Rank señala el mecanismo de desplazamiento en la mitología (p.76). En cuanto a los sueños, Freud indica que la condensación y el desplazamiento “are the two governing factors of dream formation” (p.343). Gregory Lucente resume las implicaciones de las estructuras del inconsciente de Freud: “(...) his terminology can be divided fairly easily into primary rhetorical figures. The principal means of psychic representation are metaphor (condensation) and metonymy (displacement), with the supplementary additions of allegory (direct symbolism) and irony (reversal, or representation by opposites). Although allegorical symbolism is most common in myth proper and other types of cultural representation (...), and outright reversal is only occasionally present in dreams, all of these figures are constantly available in the production of each form of imaginative discourse. Therefore, figural representation invariably refers to its source in the unconscious, but in disguised and ambiguous ways”. (p.39)
- <sup>5</sup> Campbell se basa a su vez en los trabajos de Jung (*Símbolos de transformación*, Freud, *La interpretación de los sueños*, y Otto Rank, quien dice en *Myth of the Birth of the Hero*, “The manifestation of the intimate relation between dream and myth, -not only in regard to the contents, but also as to the form and motor forces of this and many other, more particularly pathological psyche structures-, entirely justifies the interpretation of the myth as a dream of the masses of the people”. (pp.6-7)
- <sup>6</sup> Como indica Lucente, resumiendo el pensamiento de Vico, en su *Scienza nuova*, “Mythology should thus be read as the fully symbolic representation of inner passions, natural phenomena, and, with later corruption, legendary class symbols, in a comprehensive history of human perception”. (p.30)
- <sup>7</sup> Hago una paráfrasis, en castellano, del texto de la traducción al inglés de Stanley Lombardo.
- <sup>8</sup> Más recientemente, Catherine Jagoe y Lou Channon-Deutsch, en los artículos indicados en la bibliografía, han estudiado a su vez el mito de Pigmalión en la obra de Galdós.

- <sup>9</sup> Para un estudio del mito de Jesús en esta novela, ver mi artículo de próxima aparición en la *Revista Hispánica Moderna*, «Nazarín, masculino, femenino».
- <sup>10</sup> Tema que estudio en mi libro, *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*.
- <sup>11</sup> La madre poderosa había sufrido a lo largo de la era de dominio cristiano esa degeneración, o si se prefiere, ese desplazamiento hacia el polo de la madre devoradora y sexualmente peligrosa: Como muestra Pamela Berger en su libro, *The Goddess obscured: Transformation of the Grain Proctress from Goddess to Saint*, Gaia, Deméter y otras versiones de la madre-trigal evolucionan hacia imágenes antitéticas: Por una parte, se neutraliza, asimilándola a la figura de la Virgen María (y, dicho sea de paso, a una figura femenina central en la Kábala) (Downing 16), pero, por otra, las imágenes de la madre-tierra, de abundantes pechos, dando de mamar a una serpiente, llegan a representarse muy de otra manera en el arte medieval, como expresión ideológica de la iglesia católica, para quien las antiguas diosas eran incompatibles con su concepto de lo divino: “El cabello largo, ondulante típico de las tempranas representaciones medievales de *Terra Mater* llegarían a ser interpretadas como imágenes de salvajismo y libertinaje; los niños fueron eliminados y sus pechos desnudos se vieron como evidencia de sensualidad y promiscuidad; las culebras ya no mamaban, chupando sus pezones, sino que los mordían. De esta manera, el sentido de la imagen de *Terra* se deforma, y su figura llegó a significar Luxuria, sexualidad” (p.44). El cuadro “Madonna” de Edvard Munch es un ejemplo perfecto de esta tradición; en él la figura femenina es representada con unos ojos ojerosos nocturnales, y su efigie es enmarcada por una cenefa de figuras espermáticas, herederas de las culebras medievales.
- <sup>12</sup> Diane Urey estudia la analogía entre ciudad y mujer en su artículo, «Immaculate Conceptions and Other Mysteries in Galdós *Cádiz*».
- <sup>13</sup> Ver ORTÍZ ARMENGOL, P., que resume las diversas lecturas “biográficas” de este posible elemento edípico, incluyendo las lecturas de Walter Pattison y Ricardo Gullón. (pp.293-294)
- <sup>14</sup> Relacionado con esta doble evolución, es el desarrollo en el teatro galdosiano que señala Lisa Condé: “Linked to Galdós’ ideas for social equality and, indeed, crucial to their realisation, a more modern notion of sexual equality was rapidly emerging” (p.236). “As the role of Galdós’ new heroine evolves, so his ideas for regeneration extend through ‘una sociedad nueva’ and ‘una España nueva’ to his vision of ‘un mundo nuevo’.” (p.237)
- <sup>15</sup> Este concepto de J. J. Bachofen (p.80), es recogido por Engels, en su influyente libro, *Origen de la familia, la propiedad y el estado*, de 1884 (traducción francesa, 1891): “The reckoning of descent through the female line and the right of inheritance through the mother were hereby overthrown and male lineage and right of inheritance from the father instituted. As to how and when this revolution was effected among the civilized peoples we know nothing. It falls entirely within prehistoric times. That it was actually effected (sic) is more than proved by the abundant traces of mother right which have been collected, especially by Bachofen”(p.67). “In the old communistic household, which embraced numerous couples and their children, the administration of the household, entrusted to the women, was just as much a public, a socially necessary industry as the providing of food by the men. This situation changed with the patriarchal family (...)” (p.81). “(...) with the predominance of private property over common property, and with the interest in inheritance, father right and monogamy gain the ascendancy (...)”. (pp.85-86)
- <sup>16</sup> Bajo la entrada, “economía vecinal”, indica el *Diccionario de Historia de España*: “Tipo de economía que tuvo su importancia en la vida económica de la España primitiva romana, visigoda y medieval. Supone un círculo económico (...) para regir en común la vida económica de la aldea y especialmente para la regulación del aprovechamiento de los prados y bosques comunales (...)”. (p. I 194)

- <sup>17</sup> Sobre varios aspectos de la estructura mítica de esta novela, véase VILLEGAS, J., «Interpretación mítica de *El caballero encantado* de Galdós». Rodolfo Cardona ha visto cómo en esta novela la crítica en contra de la posesión de la tierra se enuncia a partir de la patrística, en «Galdós y los santos padres: hacia una teología de la liberación».
- <sup>18</sup> Diane Urey, en su fino libro, *The Novel Histories of Galdós*, señala que “Lucila (...) is, as those who have written about this character have noted, a symbol of Spain” (p.104). Lo que nos interesa ahora no es su evidente simbolismo, sino el hecho de estar integrada dentro de un discurso mitológico, que atraviesa toda la obra galdosiana. Más pertinente para estas observaciones es su nota en la que señala el parecido entre Lucila y la Dama de Elche, descubierta, según indica, en 1897, “a symbol of an idealized past” (p.244, n.4). Daria J. Montero-Paulson nota la condición mitológica de Demetria y Lucila, de las que indica que “son mucho más simbólicas que las demás mujeres naturales, y menos “redondas” como personajes. Sus funciones de símbolo adquieren a veces dimensiones mitológicas. Lucila personifica la mitológicas ibérica, mientras que Demetria se relaciona con mitos graeco-latinos” (pp.108-109). Sobre la presencia mitológica en el último Galdós, veáanse también los dos excelentes estudios de BEHIELS, L., «El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós», y «Elementos míticos en *Celia en los infiernos* de Galdós».
- <sup>19</sup> Chad C. Wright estudia con gran tino la ropa en *Tormento*, en «La eterna mascarada hispanomatricense: Clothing and Society in *Tormento*».
- <sup>20</sup> Para Diane Urey, estas referencias a la historia de España (“here a ‘melodrama’, in other places a ‘folletín’ or a ‘comedia.’”) “reinscribe the work in which they appear. They also serve to parody the history that cannot resist investing historical events with melodrama. And this parody constitutes a criticism of the whitewashing of Isabel II’s reign by official history and of that historiography which appeals to sentiment or uses other rhetorical tactics in order to increase interest. Idealizing, making literary, or aggrandizing the trivial and vulgar in historical discourse is precisely what Fajardo does with Lucila (...)” (pp.113-114). Nuestro enfoque es distinto. No se trata de una crítica de la historiografía tanto como una crítica de la misma historia española, del propio discurso histórico. La importancia de Fajardo no reside tanto en su posible “trivialización” de la historia, a nuestro parecer, sino en su clara comprensión de la fuerza mítica de Lucila y de Mita, y de ahí, de la necesidad de otra historia nacional, que se pudiera precisamente inscribir/escribir con el discurso del mito.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHOFEN, J. J., *Myth, Religion and Mother Right*, Trad. Ralph Manheim, Intro. Joseph Campbell, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- BEHIELS, L., «Elementos míticos en *Celia en los infiernos* de Galdós», en *Les mythes et leur expression au XIX<sup>e</sup> siècle dans le monde hispanique et ibéroaméricain*, Lille, 1988, pp.121-135.
- \_\_\_\_\_ «El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 12-23 agosto, 1986. Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, pp.7-15.
- BERGER, P., *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, Beacon Press, Boston, 1985.
- BLEIBERG, G., editor. *Diccionario de Historia de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, Vol I..
- CAMPBELL, J., *The Hero With a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, 1973.
- CARDONA, R., «Galdós y los santos padres: hacia una teología de la liberación», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, Vol I, pp.139-147.
- CHARNON-DEUTSCH, LOU. «The Pygmalion Effect in the Fiction Pérez Galdós», en *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Linda M. Willem, Ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993, pp.173-89.
- CONDÉ, L., *Women in the Theatre of Galdós: From "Realidad" (1892) to "Voluntad" (1895)*, Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1990.
- DONOVAN, J., *After the Fall: The Deméter-Persephone Myth in Wharton, Cather and Glasgow*, Pennsylvania State University Press, University Park/London, 1989.
- DOWNING, C., *Goddess: Mythological Images of the Feminine*, The Crossroads Publishing Company, New York, 1989.
- ELIOT, T. S., «Ulysses, Order and Myth», *Forms of Modern Fiction*, Ed. O'Connor, Madison, University of Minnesota, 1946. Reimpreso de The Dial, 1923.
- ENGELS, F., *The Origin of the Family, Private Property, and the State*, Pathfinder Press, New York, 1976.
- FELDMAN, BURTON and RICHARDSON, R. D., Eds. *The Rise of Modern Mythology: 1680-1860*, Indiana University Press, Bloomington/London, 1975.
- FREUD, S., *The Interpretation of Dreams*, Trad. James Strachey, Avon Books, New York, 1965.
- GAY, P., *Education of the Senses*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1984.
- GILMAN, S., «Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*», en *NRFH* 3, 1949, pp.353-362. Revisado y reeditado en *Galdós and the Art of the European Novels*, Princeton University Press, Princeton, 1981, pp.378-394.
- HESIOD, *Works & Days and Theogony*, Trad. Stanley Lombardo, Intro. Robert Lamberton, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1993.
- JAGOE, C., «Krausism and the Pygmalion Motif in Galdós's *La familia de León Roch*», en *Romance Quarterly* 39.1, 1992, pp.41-52.
- JUNG, C. G., *Symbols of Transformation*, Trad. F.C. Hull, Bollingen Series XX, Pantheon Books, New York, 1956.

- LUCENTE, G. L., *The Narrative of Realism and Myth: Vega, Lawrence, Faulkner, Pavese*, Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 1981.
- MONTERO-PAULSON, D. J., *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, Pliegos, Madrid 1988.
- MONTESINOS, J., *Galdós*, Castalia, Madrid, 1972, Vol. I.
- NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Trad. Eduardo Ovejero Mauri, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1980.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1995.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios Nacionales*, Aguilar, Madrid, 1974, Vol III.
- \_\_\_\_\_ *El caballero encantado. Obras Completas*, Tomo VI, Aguilar, Madrid, 1951, pp.223-343.
- \_\_\_\_\_ *Doña Perfecta. Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1969, Tomo IV, pp.415-511.
- \_\_\_\_\_ *Santa Juana de Castilla. Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1951, Tomo VI, pp.1320-1335.
- \_\_\_\_\_ *La sombra*, La Guirnalda, Madrid, 1890.
- RANK, O., *The Myth of the Birth of the Hero*, Trad. F. Robbins y Ely Jelliffe, New York, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914. Reprint, Johnson Reprint Corporation, 1970.
- SMITH, A. E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- UREY, D., «Immaculate Conceptions and Other Mysteries in Galdós' *Cádiz*», 1995, 72, pp.41-72.
- \_\_\_\_\_ *The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, Princeton, 1989.
- VILLEGAS, J., «Interpretación mítica de *El caballero encantado* de Galdós», en *Papeles de Son Armadans*, 21, 1976, pp.11-24.
- WRIGHT, Ch. C., «La eterna mascarada hispanomadrileña: Clothing and Society in *Tormento*», en *Anales Galdosianos* 20, 1985, pp.25-37.