

# BÁRBARA, MODERNISMO Y MITOLOGÍA

*Alan E. Smith*

Cuando Occidente está entrando de lleno en el modernismo, empieza Galdós su labor como dramaturgo, en 1892, con el estreno de *Realidad*.<sup>1</sup> ¿Cuáles son las características del modernismo europeo, y cuándo empieza? ¿Que relación guarda el modernismo con la mitología? ¿Hay indicios en España del cambio de la sensibilidad naturalista a la modernista-simbolista? ¿Hasta qué punto era consciente Galdós de esa naturaleza mitológico-modernista? ¿Cómo se manifiesta el modernismo en el teatro de Galdós, específicamente en la fundamental naturaleza mitológica? Estas son las preguntas que motivan nuestro estudio.

## *Nietzsche y el origen mitológico modernista*

La visión modernista nace entera y armada de la cabeza de Friedrich Nietzsche, como Pallas Atenea de la cabeza de su padre, con la publicación, en 1872 de *El origen de la tragedia*. El libro supuso la irrupción de un discurso filosófico muy distinto del que, durante el realismo, tenía su base en el positivismo, y luego, en el neo-Kantismo.<sup>2</sup> Su diferencia estriba en el irracionalismo de su lenguaje poético que desplazaba la causalidad lógica, y es importante notar que ese debut anti-racionalista fue ya completamente articulado a través de la mitología. Dos aportaciones fundamentales para la imaginación mitológica modernista ostenta *Die Geburt*: la conciencia de la necesidad de la recuperación de la mitología como fundamento social e individual y, por tanto, el privilegiar la imaginación mitológica como medio del conocimiento. Nietzsche lo dice así, en su libro fundacional:

[...] sin el mito, toda cultura está desposeída de su fuerza natural, sabia y creadora; sólo un horizonte constelado de mitos consume la unidad de una época entera de cultura. Únicamente el mito puede preservar de la incoherencia de una actividad sin fin a las facultades de la imaginación y las virtudes del ensueño apolíneo. Las imágenes del mito deben ser los espíritus tutelares invisibles y omnipresentes, propicios al desarrollo del alma adolescente, y cuyos signos anuncian y explican al hombre hecho, su vida y sus combates; y el Estado mismo no concede ley no escrita más poderosa que el fundamento mítico que atestigua su conexión con la religión y sus orígenes en el mito.

Si consideramos ahora el hombre abstracto, privado de la luz del mito, la educación abstracta, la moral abstracta, el derecho abstracto, el Estado abstracto; si nos representamos el desencadenamiento confuso de la imaginación artística no disciplinada por el ascendiente de un mito familiar; si nos imaginamos una cultura que no tuviera hogar de origen fijo y sagrado, sino que estuviera, por el contrario, condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse penosamente de todas las culturas, ésta sería la cultura presente (*Origen* 134).

En su libro *La GAYA Ciencia*, de 1882, Nietzsche caracteriza de manera radical las terribles consecuencias de ese mundo positivista neo-Kantiano y burgués de constelaciones apagadas: “Adónde se ha ido Dios? gritó él, ¡os lo quiero decir! ¡Lo hemos asesinado –vosotros y yo! ¡Todos somos su asesino! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo podríamos beber todo el

mar? ¿Quién nos dio la esponja con que borrar el horizonte entero? ¿Qué hacíamos, al desencadenar esta tierra del sol? ¿A dónde se dirige ahora? ¿Adónde vamos nosotros ahora? ¿Lejos de todos los soles? ¿No nos abalanzamos continuamente? ¿Y hacia atrás, al lado, hacia adelante, a todas partes? ¿Queda aún un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de un no sin fin? ¿No sentimos el hálito del vacío?”<sup>3</sup> Poco conocido, hasta en su propia Alemania, hasta precisamente 1888, cuando las conferencias divulgadoras y fundamentales del filólogo y crítico danés Georg Brandes (Copenhague) lo introduce al discurso del pensamiento europeo, a partir de entonces el conocimiento de Nietzsche “se extendió como un incendio (began to spread like wildfire)”, en palabras de Walter Kaufman.

La extinción del sol supuso la visibilidad de las estrellas: la muerte de Dios pero también del dios razón, supuso el interés renovado en los dioses. Desprovisto de una fuerza política, el discurso mitológico se presenta como una vasta manifestación libre de la organización de la conciencia misma, tanto la individual como la colectiva. James McFarlane resume así el contexto europeo de esta transición:

De manera evidente, en los años noventa del siglo diecinueve, y más claramente aun a principios del nuevo siglo, el cuidado de las integridades de la vida pasarían de la sociedad al individuo, a un individuo que necesariamente gozaba de una percepción particular de la vida, que encarnaba una esencia secreta que únicamente daba al mundo su legitimidad. Dentro de esta fluidez creciente, el mito se impuso como una manera efectiva de organizar simbólicamente y poéticamente el caos de la vida cotidiana, y ofrecía la oportunidad –para usar una frase de Frank Kermode– de establecer un corto circuito alrededor del intelecto y liberar la imaginación que el ‘cienticismo’ del mundo moderno reprime. Nacido de lo irracional, y obediente a una lógica mucho más cercana de los estímulos subjetivos y asociativos del inconsciente que de la progresión formal de la investigación científica, el mito ofreció una nueva inteligencia de las realidades errantes de los fenómenos sociales, dio –como Eliot diría del mito en Joyce– ‘una manera de controlar, de ordenar y dar forma y significado a la inmensa paradoja de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea’ (82-83).<sup>4</sup>

La importancia para el conocimiento de la imaginación mitológica, “nacida de lo irracional y [...] del inconsciente,” queda de manifiesto en la obra de Freud, cuyo primer gran libro, *La interpretación de los sueños*, se publica el último año de la centuria, pero con fecha del nuevo siglo, y que ha de mirarse como uno de los monumentos del modernismo europeo. Freud discierne en la economía de la mente una serie de movimientos en conflicto fundamental, y los nombra mitológicamente, igual que el hombre primitivo al mirar el polvo de las estrellas las organiza en mitos. De esa manera, las constelaciones han vuelto a caer al agua de la conciencia de donde salieron, producidas primordialmente por su fulgencia inherente.

### *España y la nueva sensibilidad*

No deja de ser cierto que Nietzsche llevaba dos décadas publicando sus ideas, cuando aparece la primera traducción de un escrito suyo a una lengua peninsular, pues partes de su *Así habló Zaratustra* fue traducido y publicado por Joan Maragall en 1893, en los números 20 y 21 de *L’Avenç*, (31 Oct.- 15 Nov.) (Sobejano 38). Sin embargo sólo el desconocimiento de la riqueza y universalidad del movimiento intelectual de la Restauración podría justificar la sorpresa ante la existencia de una visión incoativa del mundo modernista en España ya a finales de los 70 y principios de los 80, que lamenta la misma falta de coherencia que hemos visto en Nietzsche, y la misma vuelta al mito, como manera de fundamentar la desolada

humanidad moderna. Durante la primera década de la Restauración, varias voces, entre ellas las de Francisco Giner de los Ríos, Manuel de la Revilla y Urbano González Serrano, constatan en sus escritos la crisis de valores del mundo ya finisecular, pródromo de la formación de la nueva sensibilidad.

En sus *Estudios sobre educación*, de 1886, leemos las siguientes palabras de Giner:

Cierto, la sociedad padece hoy gravísima dolencia. [...] Presa de la voluntad arbitraria que pone su mandato sobre el de la razón, la consiguiente lucha de todos los elementos de la vida, creencias, principios, clases, instituciones, intereses, mantiene una hostilidad radical entre los hombres (115). [...] Esta lucha mortal, esta anarquía, anublan en los más de los espíritus la divina luz de la razón y extienden sobre ellos la noche sin estrellas de un descreimiento pasivo, helado, inerte, contra el cual en vano se apela a transacciones empíricas entre el bien y el mal para enlucir con algunas apariencias este universal cementerio donde se disuelven átomo por átomo todas las ideas y los sentimientos generosos (118).

Este mundo en proceso de atomización lo había señalado también Revilla. Si bien se ha de mantener dentro de una concepción realista de la literatura (no podemos saber cuál habría sido el lógico resultado de su visión crítica de no haber muerto tan joven),<sup>5</sup> articula Revilla ya en la década de los 70 la representación de un mundo en crisis. Como señala en un artículo de 1875 sobre Núñez de Arce: “Vive el poeta del siglo XIX en una sociedad perturbada por crisis transcendental y profunda; colocado entre un ideal que muere y otro que aún no ha nacido” (57). Allí se refiere Revilla al “actual atomismo social” y continúa: “La falta de un ideal definido y universal, la ruina de todas las creencias, las espantosas convulsiones de esta sociedad perturbada, el malestar profundo que el individuo aqueja, el tedio inextinguible que le devora, producto necesario de una vida sin objeto ni estímulo, impregnan la poesía contemporánea de un tinte melancólico, sombrío, amarguísimo, desesperado, que no tiene igual en la historia, a no ser los postreros días del imperio de Occidente o en la horrible época del año 1000” (58). El fin el siglo XIX es, pues, análogo en su condición de crisis al período de la caída del imperio romano, y a la terrible angustia del milenio señalado.

Sin embargo, a pesar de haber visto las contradicciones y la atonía que se apoderaba de su sociedad, no reniega el neo-Kantiano Revilla del mismo optimismo en el progreso que había informado la historia de su siglo durante décadas; e invoca como respuesta a aquella crisis “la fe incommovible en el progreso humano, verdadera religión de nuestro tiempo (...) el entusiasmo producido por este siglo titánico, la inmensa alegría de haber concluido de una vez para siempre con todos los despotismos y todas las servidumbres” (59). Y más adelante invoca como salvación a esta situación “la fé en el progreso y en la libertad, la seguridad de que es la razón fiel, aunque áspero y ceñido guía [...]” (70). Esta visión burguesa y liberal de la sociedad y de la historia la expresa aún más claramente dentro de la fe en la razón que vimos todavía en Giner, y que caracteriza el positivismo y el neo-Kantianismo:

La fe en el progreso y en la libertad, la seguridad de que es la razón fiel, aunque áspero y ceñido guía, la enérgica voz del deber, han resuelto la crisis en sentido favorable a la nueva idea, y restañando la sangre de los llagados pies [...] (70).

No deja de ser entrañablemente irónico el discurso mitológico con que Revilla proclama el privilegio de la ciencia, pues esos pies llagados y sangrientos aluden al que cargaba su propia cruz.

Muy distinto es el caso del amigo de Revilla, y a veces su eficaz contrincante, Urbano González Serrano. Como aquél, caracteriza sin ambigüedad esa sociedad en crisis, al referirse al “estado actual de la conciencia humana, la cual, lealmente consultada, muestra cuán fuera de su asiento y huérfana de principios se halla en todas sus producciones, que han dado en llamarse la *literatura enfermiza del siglo*” (sic) (55), que caracteriza de “vértigo” (59). Pero, al contrario de Revilla, González Serrano se muestra ya volcado hacia una nueva sensibilidad de interiorización, que explora el inconsciente y la mitología: dos de los grandes suelos del modernismo. Empieza reclamando que “[n]ecesita más que nunca hoy el espíritu humano afirmar su propia realidad, como puerto de refugio desde el cual se puede proceder a la reconstrucción de las ruinas que nos ha legado un siglo de fría crítica y de análisis indiferente; es preciso poner en juego todas nuestras potencias para revelar la universalidad de nuestra naturaleza [...]” (62). Notemos su crítica a la razón, característica fundamental del modernismo. Según González Serrano, el artista ha de incorporar el inconsciente en su arte: “A esta especie de matrimonio místico entre lo consciente y lo inconsciente, que dicen algunos<sup>6</sup> [...] a todos estos complejísimos factores referimos nosotros el poder intuitivo de que ha de dar pruebas el verdadero artista” (73).

Con asombrosa modernidad, González Serrano señala en ese libro de 1881, el acervo mitológico de la conciencia; desea “que el Olimpo pagano, bello en su creación, muerto para la imaginación actual, lo busque el lírico moderno [nótese el uso de la palabra “moderno”] en el fondo de su personalidad, en el infinito del alma humana y en las entrañas de la vida social” (68); estas palabras de uno de los más importantes críticos contemporáneos de Galdós, llegarán a ser cumplidas al pie de la letra por nuestro escritor. Y añade González Serrano, ya en absoluta declaración de la poética mitológica: “Aparte de esta divergencia [entre la ciencia y la religión] que la da de sí el espíritu del siglo, el arte vive y profesa hoy como siempre de un hálito profundamente religioso y moral; [...] Prueba de lo que decimos es la tendencia en todo el arte moderno [de nuevo, la palabra “moderno” es notable] de encarnar, aun en los antiguos moldes las nuevas ideas [...] señalando un como dejo y lejano recuerdo de aquella antigua fraternidad de la religión con el arte. ¿Qué significa, por ejemplo, todo el simbolismo del *Paraíso perdido* de Milton? [...] se infiltra, por influencia del genio, el hombre nuevo dentro del hombre viejo, que decía el evangelio, la nueva idea en la resurrección de los antiguos símbolos [...]” (93). Y añade:

lo que es legendario y tradicional es siempre preferido por el verdadero artista; porque aparte su forma y simbolismo universalmente conocido, expresa aspiraciones unánimes, ideales históricos estados de conciencia pública que, puesto a contribución por el genio, dan por resultado obras de general aceptación y que hieren la sensibilidad de todos. La popularidad del *Cid*, del *Romancero* y del *Tenorio* entre nosotros, y la de las leyendas semejantes en las literaturas extranjeras, y sobre todo la universalidad de tipos legendarios como Prometeo, Ashverus, Don Juan y Fausto y otros que tiene eco y resonancia en la literatura de todos los pueblos cultos y que son, según la crítica *moderna* [énfasis mío] de un abolengo dilatadísimo, manifiestan que lo legendario ofrece campo inagotable para la inspiración del artista y que su forma tradicional no es nunca molde fundido en bronce sino flexible y adaptable a nuevas y más progresivas ideas [...].

Cuando se haga la historia de las transformaciones y progresos del arte comparado con la de los mitos, creencias, leyendas y tradiciones [...] se comprobará [...] de qué modo son paralelas estas fases del alma individual y de la vida social y se descubrirá la ley que rige estos movimientos íntimos [...] donde se efectúan transacciones y se cumplen cambios entre los elementos distintos de la cultura para elevar gradualmente

por sincretismos más extensos el nivel intelectual, artístico y religioso de todos los hombres” (96).

Ese sincretismo que González Serrano señala, caracterizará absolutamente las ficciones de Galdós, y su teatro, desde luego, donde Hércules se asimila a Jesús, y Deméter a María.

Continúa:

Ahora bien: el caudal de comunicación, la arteria que en el todo social sirve para señalar la conjunción del espíritu colectivo con el individual en la inspiración artística, es lo legendario [...] A esta comunicación y superior síntesis, acumulada y manifestada después en el alma del artista, entre su individualidad y el todo social, se ha referido siempre el acto de la inspiración. [...] En él vuelve a aparecer el carácter sagrado del artista [...] en él se manifiesta toda la importancia que, por cima de los embates de una crítica pedestre, tiene lo legendario y dentro de ello aún lo mítico y maravilloso (99).

Más claro imposible. Según Urbano González Serrano, en su libro de 1881, recopilación de artículos publicados anteriormente, el artista debe bucear en el inconsciente personal y colectivo, donde hallará los mitos que le revelarán su propia inspiración y la conciencia colectiva, mitos que le guiarán en la exploración y articulación del mundo “moderno”, palabra predilecta en estos escritos suyos. El modernismo mitológico de Nietzsche, pues, ya estaba adumbrado en España, casi a la vez que el gran pensador alemán lo iba proponiendo.

#### *Contra el Naturalismo en Francia*

Para 1892, fecha de la primera obra de teatro galdosiana, en el país vecino la reacción contra el naturalismo estaba ya avanzada. La apostasía sonadísima de Paul Bourget, que, de ser un escritor de moda, dentro del discurso del naturalismo, da un giro en la opuesta dirección con su novela *Le Disciple*, en 1889, afianzaba ya la nueva sensibilidad, que venía manifestándose a finales de los ochenta. Como indica Adolfo Sotelo Vázquez, en su excelente introducción a su edición de *Galdós novelista* de Clarín: “Varios hechos de la vecina y frecuentada literatura francesa habían alertado la labor creativa de Galdós y el esforzado trabajo crítico de Clarín. Conviene recordar cuatro: el ‘Manifeste des Cinq contre *La Terre*’, aparecido el 18 de agosto de 1887 en *Le Figaro*, en el que se acusa a Zola de haber descendido ‘au fond de l’inmondice’ por parte de algunos de los que habían sido sus secuaces; el artículo de Brunetière en las páginas de la *Revue de Deux Mondes* (septiembre de 1887) donde el reticente crítico francés sentencia ‘la banqueroute du naturalisme’ y los más enjundiosos desde el punto de vista de las reflexiones teóricas sobre la novela, que no son otros que el prólogo ‘A un jeune homme’ que iniciaba una novela que habría de tener una resonancia singular en España, *Le Disciple* (junio de 1899), y de la que daba primera y entera noticia una meditada carta de doña Emilia Pardo Bazán en *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), que principiaba con estas certeras palabras: “Ayer, en un momento de vagar, leí la última novela de Bourget, el eminente *jeune maître* de la novela francesa, que ha *sustituido a la psicología* externa de la escuela de Zola, una psicología analítica tan sutil, delicada y quintaesenciada, que llega a ser dolorosa” (XXIV-XXV). En cuanto al teatro, propiamente, como señala Charles Lyons, la vanguardia francesa se pasa de manera evidente al simbolismo en 1893, con el establecimiento del “Theatre de l’Oeuvre”, “donde la producción de Lugné-Poe de Rosmerholm, de Ibsen, se convirtió en el vehículo de una producción simbolista que señaló el nuevo estilo” (1).

## *Galdós habla sobre el símbolo y el mito*

El teatro de Galdós, obra de su madurez y pletórica vejez (1892-1918), coincide de lleno con el modernismo europeo, y con la época más explícitamente mitológica del autor.<sup>8</sup> Se podría pensar que la forma teatral misma propicia la presencia más desnuda del discurso simbólico, pues al faltar el tutelaje de la narración, los actos de palabra y cuerpo asumen una responsabilidad expresiva mayor, frente al discurso novelístico; por otra parte, su ascendencia espectacular en el ritual es inherentemente simbólico. Es decir, la forma teatral misma propicia el discurso mitológico modernista. Como recuerda Charles Lyons, el Realismo como categoría estética tuvo una vida brevísima en el teatro Europeo: “Es interesante que el realismo, como forma dramática seria, duró muy poco en el teatro europeo [...] Ibsen, Strindberg y Hauptman todos exploraron los límites del realismo, y, debido a su incapacidad para aceptar la falacia de una base consistente en la realidad, se alejaron del realismo hacia un drama más subjetivo, basado en un concepto de una realidad equívoca e incomprensible. Al no poder contener la complejidad de lo real dentro de las restricciones del realismo, dramatizaron la única realidad que pudieron formalizar –las operaciones subjetivas de la conciencia” (159).<sup>9</sup> Como indica Errol Durbach, los personajes de Ibsen “anhelan siempre mitos antiguos, significantes en el mundo moderno” (“[are] forever yearning for ancient myths of significance in the modern world”) (171): precisamente lo mismo ocurre con los personajes del teatro modernista de Benito Pérez Galdós.

Galdós ha escrito directamente sus ideas sobre el símbolo, característica fundamental del modernismo, en tres prólogos a sendas obras de teatro: *Los condenados*, *Alma y vida*, y *Alceste*. Veamos los primeros dos casos.

En el prólogo a *Los condenados*, obra estrenada en 1894, Galdós se pregunta sobre la reacción negativa del público:

Y ya que hablo de acción psicológica, consistirá mi yerro en el haber empleado con imprudente profusión imágenes, fórmulas, y aun denominaciones de carácter religioso? Será que la idea religiosa, con la profunda gravedad que entraña, tiene difícil encaje en el teatro moderno y que el público, que goza y se divierte en él cuando ve reproducidos los afanes secundarios de la vida, se pone de mal humor cuando le presentan los elementales y primarios? [...] Yo oigo una voz que viene de la sala, [...] la cual me dice: ‘[...] ya me van cansando [...] tus aficiones analíticas, tus preferencias por la acción interna o psicológica [...] tus filosofías me aburren’ (697).

Estas palabras ponen de manifiesto la idea que Galdós tiene de su labor teatral en 1894: la elaboración de un arte a la vez psicológico, religioso y filosófico, tres atributos que definen el mito, pues nace y reside en lo más profundo de la psique, y articula a la vez su afán de transcendencia y de colectividad.

Ocho años más tarde, en el prólogo a *Alma y vida*, Galdós caracteriza el mundo en que se encuentra en términos que recuerdan las claras y tempranas visiones de Giner, Revilla y González Serrano, y, sintéticamente proclama la necesidad del simbolismo –tan próximo al mito– como respuesta a ese mundo en confusión: “En cuanto a la forma de simbolismo tendencioso, que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos, y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes” (899). Luego Galdós nos advierte que su simbolismo no es patente –como lo sería una segura alegoría –“Y el simbolismo no sería bello si fuese claro, con

solución descifrable mecánicamente como la de las charadas. Déjenle, pues, su vaguedad de ensueño, y no le busquen la derivación lógica ni la moraleja del cuento de niños. Si tal tuviera y se nos presentaran sus figuras y accidentes ajustados a clave, perdería todo su encanto, privando a los que escuchan o contemplan el íntimo goce de la interpretación personal” (900)– purísima estética simbolista: dejar ambigüedad en la obra de arte, para incitar la participación de la conciencia configuradora del espectador o lector. Como había dicho Mallarmé: “Evoquer, dans une ombre exprés, l’objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer” (cit. Scott, 209). Nada debe extrañarnos esta consecuencia entre el poeta simbolista, muerto en 1898, y el dramaturgo modernista, en 1902.<sup>10</sup> Por otra parte, Victoria, heroína galdosiana de *La loca de la casa*, obra estrenada en 1893, ya lo había dicho: “No sé lo que es esto, y te aseguro que no lo entiendo bien... Pero las cosas muy claras y muy resabidas son para los tontos. Del misterio de las conciencias se alimentan las almas superiores” (595).

### *Bárbara*

En algunas ocasiones los personajes mismos galdosianos hablan sobre la mitología. Mercurio, en *Alceste*, de 1914, alecciona a Admeto, y al público: “Los dioses, amigo Admeto..., y de ello puedo hablar porque les conozco bien..., somos lo mismo que vosotros. Tenemos vuestras pasiones, vuestras flaquezas, vaciadas en el molde inmenso de la inmortalidad, don exclusivamente nuestro” (1254). De manera que las referencias a los dioses no son vuelos de la imaginación que aleja al arte de la condición humana, sino lo contrario: la exploración, en términos simbólicamente generosos, de esa misma humana condición. En *Bárbara*, el mitógrafo Filemón, al referirse a su compendio de historias mitológicas, dirá: “Aquí, amada Cornelia, se resume aquel mundo de ideal poesía, la deificación de las fuerzas naturales, origen de todo arte, fuente de toda belleza” (1050).

El mito que articula esta obra –y que aparece en varias obras galdosianas, entre ellas *La loca de la casa*– es el de Deméter y Core, llamadas también Perséfone y Proserpina. Ninguna casualidad, pues, que en la noticia biográfica que Filemón antepone a su obra informe al lector que él “dio a conocer el mito arcaico de Deméter y Coré [...]” (1050). Bárbara, trágicamente unida a Lotario Paleólogo, recrea la historia de Coré, raptada por Hades, y las referencias a esa historia en la obra de teatro que protagoniza son muchas.

Filemón nos cuenta que él “la instruyó en todo lo concerniente a las divinidades del paganismo, hermosa y sublime ciencia” (1051), y de hecho, abundan las alusiones a la naturaleza helénica de Bárbara. La mujer de Filemón, Cornelia, atribuye los defectos de la heroína “a su paganismo” (1051). Cuando Bárbara irrumpe en la casa de esa apacible pareja, y en la obra, Galdós se toma la molestia de especificar en la acotación que lleva “peinado a la griega” (1051).

Demetrio, hermano de Lotario, había visto a Bárbara en un cuadro “vestida a la griega antigua” (1054).

Bárbara tiene apego a los sitios paganos sagrados, sobre todo aquellos asociados con Deméter y Coré. “Fui a las ruinas del teatro griego; del teatro pasé al Ninfeo; de allí al bosque sagrado” (1054). Y a continuación, Cornelia la interrumpe, insinuándole que entonces el galán español que la cortejaba “te ofreció un ramito de flores rústicas, cogidas en el templo de Ceres” (1055), es decir, Deméter. En las acotaciones iniciales del acto tercero, reincide Galdós: “hacia el fondo, a la derecha, en una clara del pinar, se ven las ruinas del templo de Ceres” (1067). En el Acto II, escena II, Bárbara ordena a la criada, Rosina: “Vuélvete a las

ruinas. Alimentadme vosotros la hoguera: observad los colores de la llama y los giros del humo... Busca el brezo rojo y la anémona silvestre” [...] y ella le contesta: “¿Crees que esos ritos supersticiosos, esas hogueras en altares rotos, olvidados, te revelarán el porvenir oscuro?” (1069). Y Bárbara le contesta, en tenor típicamente ambiguo: “Creo y no creo” (1069). En el último acto, escena VI, Horacio le pregunta: “Decidme: habéis esparcido vuestro espíritu en el campo florido en las ruinas donde vagan las sombras de los dioses...” Y Bárbara la responde: “En el campo mismo donde Plutón arrebató a Proserpina para llevarla a los infiernos he recogido adormideras” (1081). Efectivamente, en tierras que fueron de Siracusa, específicamente en ese valle de Enna, Plutón abrió la tierra, arrastrando consigo a Proserpina, la doncella que, como Bárbara, recogía flores.

En carta escrita a Luis Morote, en el verano de 1903, dos años antes del estreno de *Bárbara*, Galdós declara su interés mitológico en esta obra: “Sí, volvamos a *Bárbara*. Es un drama en cuatro actos. Pasa en Sicilia, en 1812, en los tiempos en que era rey de Nápoles Joaquín Murat. Pero no es histórica [...]. *Bárbara* es más que eso, como que allí tienen su asiento muchos de los mitos de la teogonía griega, de tal modo se han arraigado en el suelo, las costumbres modernas no han podido desterrar el naturalismo pagano”(cit. Menéndez Onrrubia 64). De todos los mitos a que aquí alude Galdós, el principal asociado con el sitio donde toma lugar la obra, Siracusa, es el que la fundamenta, el de Perséfone, como indica el hecho de que su efigie se escogiera para sus monedas arcaicas (Lang 57). Y Morote añade: “Y por la mesa del despacho y por los muebles veíanse esparcidos libros de mitología en varias lenguas” (cit. Menéndez Onrrubia 64).<sup>11</sup>

En conclusión, podemos señalar que el teatro galdosiano, del cual hemos visto sólo una pequeña parte, es ricamente mitológico,<sup>12</sup> naturaleza que se puede considerar provechosamente dentro del discurso del Modernismo europeo.



## BIBLIOGRAFÍA

- BEHIELS, L., "Elementos míticos en Celia en los infiernos de Galdós." *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 de Galdós*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 12-23 agosto, 1986, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 7-15.
- BERENGUER, Á., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Losada, Buenos Aires, 1943.
- CONDÉ, L. P., *Women in the theatre of Galdós: From "Realidad" (1892) to "Voluntad" (1895)*, Edwin Mellen Press, Lewingston, NY, 1990.
- CHARNON-DEUTSCH, L., "The Pygmalion Effect in the Fiction of Pérez Galdós." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Linda M. Willem, Ed. Newark: Juan de la Cuesta, 1993, pp. 173-189.
- DERRIDA, J., "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", *A Post-Modern Reader*, Joseph Natoli y Linda Hutcheon, Eds. Albany: SUNY Press, 1993, pp. 223-242. Orig. en *The Language of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Eds. Richard Macksey y Eugenio Donato, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970, pp. 247-265.
- DORCA, T., *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y "La Revista Contemporánea"*, Universitas Castellai, Valladolid, 1998.
- DURBACH, E., "Ibsen the Romantic", En *Critical Essays on Henrik Ibsen*,: G. K. Hall & Co., Boston, 1987, pp.167-173. Orig. "Introduction" a su libro, *Ibsen the Romantic*, MacMillan, London, 1982, pp. 1-8.
- GAMALLO FIERRO, D., "Las primeras reacciones de Galdós ante La Regenta (6)", *La Voz de Asturias*, 27 de Agosto, 1978.
- GARCÍA BARRÓN, C., *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1987.
- GINER DE LOS RÍOS, F., *Estudios sobre educación*, Biblioteca Económica Filosófica, Madrid, 1886.
- GONZÁLEZ SERRANO, U., *Ensayos de crítica y filosofía*, Aurelio J. Alaria, Madrid, 1881.
- JAGOE, C., "Krausism and the Pygmalion Motif in Galdós La familia de León Roch", *Romance Quarterly*, vol. 39, n<sup>o</sup> 1, 1992, pp. 41-52.
- KAUFMAN, W., *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, Princeton, 1974.
- LANG, A., *The Homeric Hymns: A New Prose Translation and Essays, Literary and Mythological*, Longmans, Green and Co, New York, 1899.
- LYONS, C. R., "Introduction." *Critical Essays on Henrik Ibsen*, Charles R. Lyons, G.K. Hall & Co., Boston, 1987, pp. 1-23.
- "Recapitulation", *Critical Essays on Henrik Ibsen*, Charles R. Lyons, G.K. Hall & Co., Boston, 1987, pp.146-167. Orig. en su libro *Henrik Ibsen: The Divided Consciousness*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1972, pp. 173-89.
- MENÉNDEZ ONRRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983.

MILLER, S., *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1995.

NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Trad. Eduardo Ovejero Mauri, Espasa Calpe, Madrid, 1980.

- *Die Fröhliche Wissenschaft*, Giorgio Ovejero Colli y Mazzino Montinari, Eds. Vol. 3 de 15 volúmenes. *Samtliche Werke*, Walter de Gruyter, Berlin & New York, 1967-1977, 1988.

PÉREZ GALDÓS, B., *Obras Completas*, Vol. VI, Aguilar, Madrid, 1951.

PRILL, U., *Wer Bist Du—Alle Mythen Zerrinnen, Benito Pérez Galdós als Mythoklast und Mythograph*, Peter Lang, Bern, 1999.

REVILLA, M. de la, *Críticas de D. Manuel de la Revilla*, Impresa de D. Timoteo Arnaiz, 1a Serie, Burgos, 1884, 2a Serie, 1885.

SACKETT, T. A., *Galdós y las máscaras: historia teatral y bibliografía anotada*, Università degli studi di Padova, Verona, 1982.

SCOTT, C., “*Symbolism, Decadence and Impressionism*”, En *Modernism*, M. Bradbury y J. McFarlane, Humanities Press, New Jersey, 1978, pp. 206-228.

SMITH, A. E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Anthropos, Barcelona, 1992.

- “*Galdós y la imaginación mitológica, la historia de Pigmalión.*” *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Vol. I (1990)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1993, pp. 311-325.

- “*Nazarín, masculino, femenino; aspectos de la imaginación mitológica galdosiana*”, *Revista Hispánica Moderna* 50 (diciembre, 1997), pp. 290-298.

- “*La sombra y otras sombras: del romanticismo fantástico al realismo mitológico en Galdós.*” *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Jaume Pont, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, pp. 227-236.

- “*La imaginación mitológica galdosiana y la tierra española; de Medusa a Deméter*” en las *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*.

SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.

SOTELO VÁZQUEZ, A., “*Introducción*” a su edición de *Galdós novelista*, de Clarín, Promociones y publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Como indica Lisa P. Condé, en su libro *Women in the Theatre of Galdós: From "Realidad" (1892) to "Voluntad" (1895)*: "The year of 1892 marks a watershed not only in Galdós' own career and way of thinking, but in contemporary European movements which were already beginning to be reflected in the theatre. Although Galdós was a unique and very individual writer he can be seen to have been influenced by such movements, just as he was influenced by the contemporary philosophical and political atmosphere [...]" (7). Por su parte, Ángel Berenguer nota: "Es su obra, una bocanada de aire fresco que llega, con las importaciones europeas de Ibsen, Strindberg o Chéjov [...]" (24).
- <sup>2</sup> Walter Kaufman señala que "Nietzsche himself considered his opposition to rationalization a major point of departure from traditional philosophy; and it is undoubtedly the source of many of his most far-reaching differences with Kant and Hegel" (103). En cuanto al positivismo y el neo-kantismo, ambos movimientos cercenan lo trascendente del radio de interés del pensamiento que consideraban moderno: para Comte, la metafísica había sido transcendida por su escuela, ocupada con la realidad objetiva; para los neo-Kantianos, como Hermann Cohen (1842-1918), fundador de la escuela de Marburgo, donde estudiara el joven Ortega y Gasset, y Wilhelm Windelband (1848-1915), la metafísica hegeliana era un uso indebido de la razón. La biografía de Kuno Fischer, *Kants Leben und die Grundlage seiner Lehre* (1860), señala la consolidación del neo-Kantismo. Para los 1870, el neo-Kantismo había suplantado a Comte en los círculos filosóficos españoles. Revilla, al mencionar la escuela "neokantiana", añade que es "sostenida por varios oradores del Ateneo," (*Críticas* 46), incluyendo a él mismo (Dorca 104, García Barrón 10). José del Perojo, doctorado en Heidelberg, precisamente bajo el neo kantiano Kuno Fischer, el 21 de mayo [1875] publicaba en la madrileña *Revista Europea* 'Kant y los filósofos contemporáneos', que puede considerarse el manifiesto español del neokantismo" (Dorca 16). González Serrano, por su parte, considera a Kant "punto de partida obligado para todos los pensadores" (*Ensayos* 17), y afirma: "es Kant el filósofo cuyo conocimiento más interesa a los hijos del siglo XIX" [...] (*Ensayos* 19). Esta postura neo-Kantiana, claro está, continúa la reacción positivista contra Hegel; González Serrano afirma que la filosofía de su tiempo está "presenciando diariamente y con una rapidez vertiginosa el derrumbamiento del imperio momentáneo de las escuelas y la inutilidad de los esfuerzos más gigantescos del sujeto" (*Ensayos* 23).
- <sup>3</sup> Traducimos del texto original: "Wohin ist Gott? Rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet, -- ihr und ich! Wir Alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dies gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun. Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? (*Die fröhliche Wissenschaft*. Drittes Buch, 125, (480-481) Esta visión de un mundo sin dirección ya se había alumbrado, aunque no tan radicalmente, en España en la década de los 70, como veremos. Este pasaje parece reverberar en las palabras de Jacques Derrida, al considerar el momento de ruptura que inicia "nuestra" era (226): "From then on it became necessary to begin to think that there was no center, that the center would not be thought in the form of a being-present, that the center had no natural locus, that it was not a fixed locus but a function, a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play. [...] Where and how does this decentering, this notion of the structurality of structure, occur? [...] if I wished to give some sort of indication by choosing one or two "names," and by recalling those authors in whose discourses this occurrence has most nearly maintained its most radical formulation, I would probably cite the Nietzschean critique of metaphysics, the critique of the concepts of being and truth, for which were substituted the concepts of play, interpretation, and sign (sign without truth present); the Freudian critique of self-presence, that is, the critique of consciousness, of the subject, of self-identity and of self-proximity or self-possession; and, more radically, the Heideggerian destruction of metaphysics, of onto-theology, of the determination of being as presence" (225-226).
- <sup>4</sup> Traduzco del inglés: "Perceptibly in the nineties and even more markedly in the early years of the new century, the custody of life's integrities began to pass from society to the individual - to an individual who necessarily commanded some unique perception of the things of life, who embodied some secret essence which alone gave the world its legitimization. Within this situation of growing fluidity, 'myth' commended itself as a highly effective device for imposing order of a symbolic, even poetic, kind on the chaos of quotidian event, and offering the opportunity -to use a phrase of Frank Kermode's - to "short circuit the intellect and liberate the imagination which the scientism of the modern world suppresses." Born of the irrational, and obeying a logic much closer to the subjective and associative promptings of the unconscious

mind than to the formal progression of scientific inquiry, myth offered a new kind of insight into the wayward realities of social phenomena, gave –as Eliot was to say of Joyce’s myth– “a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense paradox of futility and anarchy which is contemporary history” (82-83).

<sup>5</sup> Sobre Revilla, se pueden consultar los siguientes libros: Carlos García Barrón, *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1987); Toni Dorca, *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y “La Revista Contemporánea”* (Valladolid: Universitas Castellai, 1998); Stephen Miller trata de la Revilla, a quien considera uno de los más importantes sensibilizadores de la teoría del Realismo, en *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995). A pesar del título del libro, éste, a nuestro juicio, presta más bien poca atención al diálogo galdosiano con el modernismo europeo.

<sup>6</sup> Referencia a Eduard von Hartmann, a quien alude en otro momento al hablar de “la importancia legítima que en el arte tiene lo inconsciente, importancia que no llega al alcance que le da Hartmann” (84).

<sup>7</sup> Madrid, La España Liberal, Editorial, 1889, pp. 279-280.

<sup>8</sup> Joaquín Casaldueiro considera el período de 1892-1907, como “espiritualista” y 1908-1918 como “mitológico” (42). Pero, como se ha notado en otra parte, a partir de *Nazarín* (1895) se acusa el discurso mitológico galdosiano, que, por otra parte, caracteriza toda su producción. Sobre la presencia de la mitología en la obra de Galdós, pueden consultarse los siguientes estudios: Lieve Behiels, “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, y “El mito de la aventura de Galdós, en *Actas del IX Congreso de la Asociación de Internacional de Hispanistas; Berlín, 12-23 agosto, 1986*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, pp. 7-15; Catherine Jagoe, “Krausism and the Pygmalion Motif in Galdós *La familia de León Roch*”, *Romance Quarterly*, vol. 39, n<sup>o</sup> 1 (1992), pp. 41-52; Lou Charnon-Deutsch, “The Pygmalion Effect in the Fiction of Pérez Galdós” *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Linda M. Willem, Ed., Newark, Juan de la Cuesta, 1993, pp. 173-189; Ulrich Prill, *Wer Bist Du—Alle Mythen Zerrinnen; Benito Pérez Galdós als Mythoklast und Mythograph*, Bern, Peter Lang, 1999; y los siguientes estudios nuestros: *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992, “Galdós y la imaginación mitológica, la historia de Pigmalión”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas, 1993, pp. 311-324; “Nazarín, masculino, femenino; aspectos de la imaginación mitológica galdosiana,” *Revista Hispánica Moderna*, Año 50 (diciembre, 1997), pp. 290-298, “La sombra y otras sombras: del romanticismo fantástico al realismo mitológico en Galdós” en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Jaume Pont, ed., Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp.227-236, “La imaginación mitológica galdosiana y la tierra española; de Medusa a Deméter” en las *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 415-424.

<sup>9</sup> “It is interesting that realism as a serious dramatic form was extremely short lived. (...) Ibsen, Strindberg and Hauptman all explored the possibilities of realism, and because of their inability to accept the fallacy of a consistent base of reality, moved away from realism into a more subjective drama which based itself upon the concept of an equivocal and incomprehensible reality. Unable to contain the complexity of reality within the restrictions of realism, they dramatized the only reality they could formalize –the subjective workings of consciousness.”

<sup>10</sup> Tampoco para el Galdós más “realista” es ajena la valoración de la condición alusiva y, en fin, de la dificultad de ‘lectura’ de su arte; en carta a Clarín del 5 de mayo de 1885, el año antes de la aparición del primer tomo de *Fortunata y Jacinta*, le dice al autor de la recientemente publicada *La Regenta*: “[...] no me gusta que la moral de una obra sea de las que están al alcance de todas las retinas.” Publicada por Dionisio Gamallo Fierro en *La voz de Asturias*, 27 de agosto, 1978.

<sup>11</sup> Carmen Menéndez Onrubia opina que no sólo Galdós sino también Moroto se han ofuscado, y que están hablando de *Alceste*, y termina: “la mitología exceptuando alguna alusión irónica en la burda ignorancia de Demetrio, está ausente en *Bárbara*” (64). Sin embargo, lo que hemos visto indica que Galdós y Moroto

hablan de lo que dicen estar hablando, *Bárbara*, una de las obras más ricamente mitológicas del teatro galdosiano.

<sup>12</sup> Como estudiamos en nuestro libro *Galdós y la imaginación mitológica*, que publicará próximamente la editorial Cátedra (Madrid).