

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea in Lingue Moderne per la Comunicazione e la
Cooperazione Internazionale**

Tesi di Laurea Magistrale

**La escritura experimental de Galdós en
La incógnita (1889) y *Tristana* (1892)**

Relatore: Prof. Giovanni Cara

Laureando: Elisa Franchin

Matricola: 1056900

Anno Accademico 2015 / 2016

Índice

Resumen	pág. 3
I. Introducción	
Rasgos históricos	pág. 16
Rasgos biográficos	pág. 20
II. Simulacros y fetiches	
Historia del simulacro	pág. 27
El simulacro en la sociedad contemporánea	pág. 40
Fetichismo	pág. 45
III. Modernismo y Galdós	
El Realismo	pág. 53
El Modernismo	pág. 60
Temas novelescos y comunicación pública	pág. 69
IV. Análisis textual	
La incógnita	pág. 73
Tristana	pág. 112
Bibliografía	pág. 149
Apéndice iconográfico	pág. 153

La scrittura sperimentale di Galdós in *La incógnita* (1889) e *Tristana* (1892)

L'obiettivo di quest'elaborato consiste nell'osservare se e quanto le avanguardie letterarie e artistiche presenti in Europa e soprattutto in Spagna, a cavallo tra gli ultimi anni del 1800 e i primi anni del 1900, abbiano influito nell'opera del più importante scrittore spagnolo moderno: Benito Pérez Galdós (1843-1920). Dell'immensa opera galdosiana si sono presi in considerazione due romanzi, *La incógnita* (1889) e *Tristana* (1892); i due testi risultano di fondamentale importanza, poiché vengono pubblicati proprio in questa particolare fase storica di cambiamento, sia per quanto riguarda l'autore che la Spagna stessa. L'analisi testuale di queste due opere ha dunque messo in luce la sperimentazione e l'apporto delle avanguardie che hanno caratterizzato la scrittura di Galdós: ci si riferisce senza alcun dubbio al Realismo, al Naturalismo, al Modernismo e allo Spiritualismo, ma allo stesso tempo anche a due concetti strettamente legati all'arte modernista che si sono sviluppati proprio in questo periodo: il simulacro e il feticismo.

Per comprendere nel miglior modo possibile sia l'autore, e quindi la sua letteratura, sia il clima della Spagna di fine '800, è necessario descrivere prima di tutto, con pochi accenni, il periodo storico in cui vive lo scrittore, ovvero la storia contemporanea spagnola. Si tratta di una tappa molto difficile, in quanto caratterizzata da forti ribellioni e rivoluzioni, il cui inizio solitamente si identifica con il 1812, anno in cui si programma la prima Costituzione, la Pepa, che simboleggia per il Paese il primo tentativo liberale democratico, quantomeno fino al 1814, quando avviene la prima Restaurazione borbonica, che reinstituisce la monarchia assoluta. Un altro avvenimento importante accade nel 1833, quando comincia la *Guerra carlista*, in cui si scontrano, appunto, i carlisti - sostenitori di Carlos María Isidro - e gli isabelini, ovvero i seguaci della Regina Isabel II, che durerà fino al 1840. A partire dalla seconda metà del XIX secolo sono frequenti i moti rivoluzionari e le ribellioni dell'opposizione, formata da operai, socialisti – tra cui il medesimo Galdós - liberali e democratici, che

lottano per far cadere dal trono i borboni. Tra queste lotte, le più tristemente conosciute sono quella della *Noche de San Daniel* (10 aprile del 1865), quando vengono massacrati centinaia di studenti dell'università Centrale di Madrid, e la *Gloriosa* del 1868, quando una truppa di militari liberali condanna all'esilio la regina Isabel II e dà inizio al *Sexenio Democrático* fino al 1875, anno in cui avviene la seconda Restaurazione borbonica. Si tratta di avvenimenti che Galdós vive durante il periodo dei suoi studi universitari: per questo influiranno molto sia sulla sua persona che sull'opera. Galdós, dunque, insieme ai suoi connazionali socialisti e liberali, vede fallire qualsiasi tentativo di ribellione; comincia allora una forte crisi sociale e personale, che giunge all'apice nel 1898, con la conclusione delle guerre di indipendenza delle colonie americane. Nasce così quella che, successivamente, la critica ha definito Generación del 98, di cui farebbe parte, oltre ai maggiori letterati e intellettuali dell'epoca, lo stesso Galdós. Questi intellettuali sono accumulati dalla sempre più sentita sfiducia nella società, sconfitta di nuovo dal potere assolutista, per questo nelle loro opere trasmettono un marcato pessimismo e una forte critica sociale.

Dopo aver analizzato brevemente il contesto storico e le vicende biografiche più rilevanti dell'autore, incontriamo il primo vero macroargomento dell'elaborato, ovvero il simulacro. Si tratta di un concetto antichissimo, analizzato già da Platone in una delle sue opere più importanti, il *Sofista*. Con il termine simulacro si intendeva in origine l'immagine delle divinità, riposte nei luoghi di culto, mentre il significato odierno riguarda generalmente il fatto di possedere le sembianze, le caratteristiche fisiche di un oggetto o di una persona, ma non rappresentarla veramente; si potrebbe dire, dunque, che il simulacro altro non è che il riflesso, l'immagine fittizia di un'entità. L'obiettivo di questo capitolo è quello di analizzare la nozione di "simulacro" in un *excursus* storico e artistico, partendo dal primo, evidente esempio conosciuto di simulacro: il mito di Pigmalione, narrato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (8 d.C.). Lo scultore misogino Pigmalione, disgustato dalle donne, scolpisce una statua dalle sembianze femminili, della quale, una volta terminata la creazione, si innamora. Gli dei, magnanimi, decidono di concedere la vita alla statua, e così avviene: la statua Galatea prende vita. L'elemento di fondamentale importanza è il fatto che lo scultore non abbia rispettato la canonica sequenza

dell'opera artistica: infatti non vi è alcuna distinzione tra l'artista e l'acquirente dell'opera e, ancor più importante, Galatea è stata scolpita senza affidarsi ad alcun modello. Non risulta quindi essere copia di nessuna donna, bensì una creazione *ad hoc*, che non imita nessuno; per questo non si deve parlare di copia ma di simulacro. Successivamente si è analizzata l'evoluzione del simulacro e del mito pigmalionico, a partire dal Medioevo fino all'età contemporanea. Gli esempi più rilevanti sono, in ordine cronologico, il *Roman de la rose*, scritto tra il 1275 e il 1280 da Jean de Meun. Vi si ritrovano lo scultore cipriota e la sua perfetta creazione di avorio, sebbene presentino alcune differenze dal mito ovidiano: ad esempio, nell'epoca medievale, e successivamente in quella rinascimentale, la resurrezione della vergine dalla statua d'avorio non indica il concreto passaggio dalla materia alla carne, anzi, simbolicamente, dalla morte alla vita. Il secondo esempio lo si ritrova proprio nel Rinascimento, nel XVI secolo: si tratta di un quadro dell'olandese Maerten van Heemskerck (1498-1574) che raffigura un confronto tra una donna - Elena, la più bella tra le donne mortali, che causò la guerra di Troia - e una statua, ovvero un simulacro, di Afrodite, la più bella dea dell'Olimpo; le due figure si sovrappongono e si confondono nel momento in cui il pittore, affinché si rassomiglino il più possibile, elimina ogni qualsivoglia parvenza di movimento. Un altro esempio eclatante è datato 1586-1589, quando il teologo Roberto Bellarmino, attraverso le sue *Disputationes* porta una considerevole innovazione all'antica disputa tra iconoclastia e iconofilia. Infine, per quanto riguarda il Rinascimento, l'ultimo caso di simulacro analizzato è una *fabula* shakespeariana, *The Winter's tale*, in cui il poeta inglese descrive nuovamente una statua femminile, sebbene nel caso preso ad esame, la rivoluzione shakespeariana offra l'immagine del simulacro nel simulacro: la statua della regina, personaggio del racconto, non è una vera statua, bensì un personaggio che imita una statua, che a sua volta, ovviamente, è l'immagine simulacrale di un personaggio. Ciononostante, bisognerà attendere l'Illuminismo per trovarsi di fronte ad una vera e propria svolta: difatti, poichè il Secolo dei Lumi mira a dissipare i vecchi preconcetti, grazie alla Ragione, nelle opere pigmalioniche non viene più esaltata l'importanza della *pietas* divina, fondamentale per l'umanizzazione della statua, bensì l'intervento non risulta finalizzato se non per

ispirare l'artista. È dunque l'uomo a dar vita al simulacro per mezzo della sua opera, non più l'entità superiore. Gli esempi citati sono: il *Gruppo marmoreo* de Etienne-Maurice Falconet (1763), in cui il movimento è dato dalle mani di Galatea, e una tela di Louis Gagrenée, *Pigmalione* (1781), in cui per la prima volta la statua compie letteralmente un passo fuori dal suo piedistallo. Ora, nel secolo dei Lumi, la statua-simulacro è rappresentata come un'entità vera e propria, fatta di nervi, ossa e carne.

Successivamente, concludendo il percorso storico e artistico dell'arte e del simulacro, si è analizzato lo sviluppo il simulacro nella società contemporanea e in che misura si è evoluto e trasformato in relazione all'industria. Possiamo individuare la nascita del simulacro moderno nell'invenzione di due mezzi di comunicazione di massa: la fotografia, che ha creato una vera e propria rivoluzione anche in ambito artistico, dal momento in cui ha segnalato il primo meccanismo di riproducibilità tecnica dell'arte, e, successivamente, il cinema, considerato il simulacro per eccellenza, poichè più si avvicina alla rappresentazione della vita umana. In particolare, per quanto riguarda il cinema, è stato preso ad esame uno dei capolavori di Alfred Hitchcock: *Vertigo* (*La donna che visse due volte*). In questa pellicola, datata 1957, risultano evidenti due esempi di simulacro e del mito di Pigmalione: il primo avviene nel momento in cui la protagonista Judy/Madeleine si risveglia nel letto di Scottie come se stesse risorgendo – è palese il riferimento a Galatea – con accanto, appoggiata sulle candide lenzuola, la sua vestaglia rossa, come, seppur invertito, le coperte purpuree su cui Pigmalione, nel mito ovidiano, distende la vergine d'avorio una volta venuta alla vita. Il secondo esempio di simulacro, ancor più eloquente, riguarda l'atto di trasformare la protagonista Judy nella figura costruita di Madeleine, per opera del pigmalionico Scottie, facendo rassomigliare la protagonista ad una donna che, di fatto, egli non ha mai conosciuto; del resto, è la stessa trasformazione che compie lo stesso Hitchcock nei confronti dell'attrice hollywoodiana Kim Novak per adattarla al ruolo del personaggio Judy.

L'innovazione più importante che riguarda l'ambito artistico, comunque, avviene con la nascita dell'industria e la conseguente riproducibilità tecnica degli oggetti: a partire da questo momento qualsiasi oggetto non è più

particolare, unico, ma può essere tecnicamente riprodotto all'infinito, in serie indefinite di oggetti esattamente identici tra loro. Ora è l'arte stessa ad essere messa in discussione, perchè se un oggetto può essere riprodotto e ripresentato più volte, perde la sua aura: perde la sua quintessenza, la sua funzione, quel valore dato dall'*hic et nunc*, ovvero dal fatto di essere stato creato in un dato luogo e in un dato tempo. Ed è proprio sulla base di questi concetti che si sviluppa una nuova teoria artistica, su cui pone le basi l'Estetismo: la teoria dell'arte per l'arte, secondo cui l'universo artistico non avrebbe più alcuna funzione sociale, non esisterebbe se non come microcosmo vivo e indipendente.

È proprio in questo contesto economico e culturale di fine '800 che si sviluppa un altro concetto, strettamente collegato all'arte: il feticismo, inteso come, nel significato generale, un oggetto a cui si conferiscono sentimenti ed emozioni, sebbene si tratti, appunto, di un essere inanimato. Secondo la teoria psicoanalitica freudiana, il feticcio dovrebbe quindi simbolizzare una sostituzione, che fa riapparire il referente attraverso sembianze fittizie. Per quanto riguarda questo fenomeno si possono individuare tre classificazioni: la prima è rappresentata dal feticcio della memoria, simbolizzato senza alcun dubbio dalla fotografia, il cui obiettivo è quello di immortalare gli avvenimenti e le emozioni affinché durino quanto più a lungo possibile. La seconda è data dal feticcio magico, tipicamente utilizzato nel Romanticismo e nella letteratura del fantastico, in cui i meccanismi riguardano l'animazione dell'oggetto inanimato e l'inversione tra realtà e fantastico; il feticcio, dunque, non si presenta più come sostituto di una perfezione perduta per sempre, anzi è egli stesso il nucleo principale della narrazione: l'esempio più evidente è il ritratto che invecchia al posto di Dorian Gray. La terza categoria di feticci è rappresentata dalla funzione mitopoietica degli oggetti, risultato dell'unione tra il feticismo e la creazione artistica: l'oggetto, o anche un minuscolo dettaglio, hanno la capacità di concentrare la narrazione su di essi. Infine, l'ultima categoria di feticci che ho analizzato è quella sviluppatasi durante il Modernismo e il Postmodernismo, nel momento in cui non esiste più quella marcata differenza tra l'arte, considerata inutile, e l'economia: uniti il valore estetico, proprio dell'arte, e il valore funzionale, l'oggetto artistico è diventato merce di scambio. La conseguenza

diretta è che qualsiasi oggetto, seppur banale e di uso comune, può diventare opera d'arte, se entra a far parte dell'ambiente artistico. L'oggetto d'arte, dunque, non ha più valore intrinseco in quanto opera d'arte, bensì valore economico, portando a una valutazione direttamente proporzionale: se tutto è diventato merce di scambio, più un oggetto costa, più è considerato esteticamente bello, soprattutto in contrapposizione con gli oggetti borghesi, fabbricati in serie a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Con la riproduzione industriale, il feticcio non ha più alcun valore d'uso e non ha nemmeno più la sua autenticità, la sua aura; è diventato un simulacro, una falsa immagine di sé stesso.

Abbiamo successivamente analizzato le avanguardie artistiche e letterarie esistenti in Europa e in Spagna alla fine del '800, che influiscono, tra gli altri scrittori e intellettuali, sul medesimo Galdós. La prima corrente artistica presa in considerazione è il Realismo, che si sviluppa in Francia nella seconda metà del XIX secolo in sostituzione del Romanticismo, a cui il Realismo si contrappone perché mira a osservare e descrivere la società in maniera totalmente oggettiva, tralasciando qualsivoglia elemento sentimentale, tipico invece del pensiero romantico. Grazie alla scrittura di Galdós, dunque, la letteratura romantica spagnola si avvicina al Realismo europeo, in particolar modo a quello di Zola e Flaubert, tanto da considerare Galdós come il più importante scrittore realista del XIX secolo. Le prime opere realiste di Galdós sono gli *Episodios nacionales*, in cui lo scrittore canario descrive, accanto alla narrazione dei vari protagonisti degli *Episodios*, i maggiori riferimenti storici della Spagna contemporanea, a partire dalla *Guerra de Independencia* del 1808 fino ad arrivare alla seconda *Restauración* borbonica di Alfonso XII. In questa prima tappa è già evidente lo spirito nazionalista e socialista dello scrittore, e la critica alla società spagnola di questi anni, e alle classi sociali che la compongono, ma allo stesso tempo anche al potere monarchico. L'osservazione pessimistica della società e la forte critica sono dati infatti, oltre che dalle avanguardie, anche dai tragici avvenimenti che lo scrittore vive in prima persona, come i moti rivoluzionari, la *Noche de San Daniel* e la *Semana trágica* e che incideranno soprattutto nelle opere di fine secolo. Appartengono alla fase realista le prime *novelas contemporáneas* di Galdós: *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876),

Marianela (1878), *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882). In particolare, negli ultimi romanzi l'autore supera le caratteristiche proprie sia del Romanticismo che del Realismo, per creare una nuova, personale tecnica narrativa, che la critica ha definito "Realismo galdosiano" o "Realismo trascendido", basato sulla morale e sulla fede nel progresso e nell'educazione, ma anche, a livello sociale, sul confronto tra l'uomo e l'intera società. L'autore, dunque, non si limita più a descrivere obiettivamente la società, ma anche e soprattutto la relazione e il confronto tra gli uomini, avvicinandosi sempre più a una nuova avanguardia che sta prendendo piede in quegli anni, il Modernismo. Galdós, comunque, non si discosta completamente dalle correnti precedenti, ma fa proprie le caratteristiche di una variante del Realismo, il Naturalismo: come il pensiero realista, l'obiettivo del Naturalismo è quello di osservare e descrivere la società nella maniera più oggettiva possibile, ma si differenzia dal primo per l'influenza delle nuove teorie di fine secolo, basate sul progresso scientifico. Ci si riferisce alla teoria del Positivismo di Auguste Comte e al Materialismo di Marx e Engels; alle prime teorie sulla genetica postulate da Gregor Mendel; alla nascita della psicanalisi con Sigmund Freud, che nel 1895 pubblica *L'interpretazione dei sogni*; alle rivoluzionarie teorie sull'evoluzione degli esseri viventi, in netta contrapposizione con quanto creduto (e imposto) fino a quel momento, formulate da Jean-Baptiste Lamarck e in special modo da Charles Darwin, che nel 1859 pubblica *L'origine delle specie*. Gli ultimi anni del XIX secolo sono dunque caratterizzati da una febbrile fede nella scienza: è l'epoca delle scoperte scientifiche, degli studi medici, dell'*Encyclopedie*: ora gli scrittori, compreso Galdós, non si limitano più a descrivere ciò che vedono, ma spiegano le leggi e le ragioni scientifiche che causano determinati avvenimenti.

Il secondo movimento artistico preso in considerazione è il Modernismo, che si estende a cavallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, conosciuto con denominazioni distinte a seconda dei Paesi in cui si è diffuso, e incanalato in diversi filoni: Art Nouveau, Modern Style, Sezession, Liberty e Jugendstil. Lo stile modernista si sviluppa in Spagna soprattutto in architettura grazie ad Antoni Gaudí: si caratterizza per le forme e le linee sinuose ed armoniose, e si ispira molto alle tradizioni e alle culture straniere, soprattutto quella africana e quella giapponese; ad esempio, in questi anni nascono, infatti, due importanti

gallerie d'arte, la Maison de l'Art Nouveau a Parigi e la Liberty & Co a Londra, che vende oggetti orientali. Si impiegano, tanto per l'architettura che per la scultura, materiali nuovi, come il ferro, il vetro, il cristallo e addirittura i metalli preziosi. L'apogeo delle nuove tendenze avviene nelle Esposizioni Internazionali, in special modo a Parigi nel 1900, ed è proprio in questa occasione che si diffonde il Modernismo anche nella letteratura spagnola, grazie alle traduzioni di Zola, Dickens e Tolstoj. Ciononostante, è doveroso spiegare che questo nuovo pensiero modernista si fa largo con forza in tutta Europa come conseguenza intellettuale e sociale degli avvenimenti che hanno sconvolto l'intero continente nella seconda metà dell'800, come la Primavera dei Popoli del 1848 e la Comune di Parigi del 1870. Nel caso dei letterati spagnoli, hanno influito nel disagio e nella crisi di fine secolo anche le lotte e i continui fallimenti liberali contro la monarchia e, nel 1898, la guerra d'indipendenza delle colonie americane. La scrittura modernista si vede dunque carica di pessimismo e di soggettività, al contrario del pensiero realista, e gli autori, incluso Galdós, continuano a descrivere e a denunciare la società, ma soffermando la narrazione soprattutto sui luoghi e le persone miseri e poveri; il linguaggio e il registro saranno, di conseguenza, semplici, sobri, colloquiali. In qualsiasi caso, l'autore non è più onnisciente, ma diventa egli stesso un personaggio che cambia e si evolve assieme ai protagonisti da lui creati.

Nell'ultima parte dell'elaborato ho analizzato tutti i concetti e i fenomeni citati fino a questo momento (simulacro, feticismo, Realismo, Naturalismo e Modernismo) in due romanzi di Galdós: *La incógnita* (1889) e *Tristana* (1892). Secondo l'opinione della critica spagnola, le due opere appartengono a due distinte tappe letterarie dell'autore, rispettivamente modernista (secondo, per la verità, una lettura critica recente) e spiritualista: in effetti presentano varie differenze, sia dal punto di vista dello schema letterario usato che della maniera di scrivere, ma condividono l'intento di criticare la società e le distinte classi sociali. Ne *La incógnita*, la cui azione si svolge quasi esclusivamente nei ricchi salotti dell'alta borghesia di Madrid, l'intento dell'autore è quello di mostrare la vecchia aristocrazia, ricca e oziosa, che vive di rendita sulle spalle del proletariato e appoggia, per convenienza, la monarchia assoluta, che scongiura e vanifica qualsivoglia tentativo di modernizzazione e cultura, sempre più

urgenti nella Spagna di fine secolo. Per questo motivo l'autore si divide tra due personaggi, il protagonista Manolo Infante e il suo anonimo e quasi fittizio interlocutore epistolare, Equis. Manolo rappresenta la prima fase letteraria dell'autore, quella realista: infatti, più volte dichiara di voler indagare in maniera oggettiva e obiettiva riguardo i vari misteri del romanzo: Augusta ha un amante? Chi è? Chi ha ucciso Federico Viera? Come si spiega la trasformazione delle lettere in romanzo nella cassa d'aglio? Il fallimento di Manolo indica che il pensiero realista non è più sufficiente, nella Spagna di fine '800, per descrivere e risolvere i problemi sociali e culturali, causati da quella borghesia descritta nel romanzo; di conseguenza, la stessa letteratura realista non è più sufficiente, secondo Galdós e gli altri intellettuali del '98, per comunicare il proprio disagio e la propria sfiducia nel potere e negli antichi ideali. Manolo fallisce perché ossessionato a cercare la verità profonda negli avvenimenti e nelle persone, ma non potrà mai riuscirci, perché la verità assoluta, obiettiva e collettiva non esiste, la realtà è sempre soggetta agli avvenimenti personali di ciascuno; il protagonista non vede che la sua realtà, quella filtrata dal suo punto di vista e dai suoi sentimenti, per questo si perde in un labirinto di ipotesi e congetture, senza riuscire a riordinare e a comprendere gli indizi che ha a disposizione. Equis, invece, simboleggia la parte modernista dello scrittore, sensibile alla società moderna, che subentra nel momento in cui Infante non riesce a venire a capo di nessuno dei casi narrati, che rimangono, quindi, incognite. L'intervento di Equis viene descritto nell'ultima lettera, l'unica che egli scrive a Infante: racconta di aver messo le lettere in una cassa piena d'aglio e dopo tre giorni si sono trasformate nel romanzo *Realidad*, in cui ogni problema, ogni incognita arriva finalmente alla soluzione e ogni tassello trova il proprio posto, raggiungendo quindi la verità delle cose; questo perché, Equis lo dice chiaramente, la verità si compone da sola, senza l'aiuto di nessuno, tantomeno di chi, come Equis, non ha né gli strumenti né la conoscenza per farlo.

Per quanto riguarda il simulacro, si può notarne un esempio in una delle scene in cui il protagonista parla a Equis riguardo sua cugina, paragonandola a una bellissima e perfetta statua di marmo e riferendosi chiaramente al mito di Pigmalione. Il fenomeno del feticismo, invece, è molto sviluppato in quest'opera, più precisamente in tre case borghesi. La prima è quella di Carlos

Cisneros, lo zio del protagonista, che possiede varie collezioni di opere d'arte, soprattutto quadri, dell'epoca classica e rinascimentale, ma anche oggetti d'uso comune che ha trovato rovistando in qualche monastero. Ciononostante l'autore non descrive oggetti splendidi e preziosi, ma al contrario tele e cianfrusaglie arrugginite, scolorite e consumate dal tempo e dall'usura; è evidente quindi che il ricco borghese Cisneros si vanta delle sue collezioni non tanto per gli oggetti che ne fanno parte ma perchè, attribuendoli ad artisti celebri, ritiene che abbiano un valore in sé. Ritroviamo di nuovo il feticismo nato nell'era moderna per contrapporsi alla riproduzione industriale: un oggetto non risulta più bello esteticamente in quanto, appunto, bello, ma in base al suo prezzo. Proprio a causa delle opere d'arte, spesso discute con l'amico Cornelio Malibrán il quale, è evidente, si intende di arte molto più di Cisneros, e preferisce i preraffaeliti italiani, tanto da sembrare un critico d'arte, figura che si sviluppa nel XIX secolo con il feticismo artistico moderno, nelle spiegazioni e nelle precisazioni che fa sulle tele e sui pittori citati. Un'altra collezione di quadri e feticci è descritta in casa Orozco: in più di un'occasione Augusta disprezza esplicitamente gli oggetti classici posseduti da suo padre, giudicandoli noiosi nei temi trattati e disarmonici e sgradevoli nelle forme e nei colori. L'autore spiega dunque che la donna, sebbene non capisca quasi nulla di arte, rimane affascinata di fronte agli artisti moderni e contemporanei, mentre getterebbe via le opere di suo padre, se solo non valessero una fortuna – di nuovo, il valore feticista dell'arte. Incontriamo dunque una lunga descrizione sulla collezione di quadri presente a casa di Tomás e sua moglie, citando uno per uno i pittori naturalisti e realisti che i due preferiscono; inoltre, Galdós non manca di informare il lettore che Augusta possiede anche vari oggetti decorativi barocchi, molto preziosi: è possibile ritrovarvi un'altra differenza dalla concezione artistica di Cisneros, visto che il padre si circonda di oggetti banali e usurati, che prima di diventare opere d'arte erano semplici oggetti d'uso quotidiano, mentre il feticismo della figlia, composto di oggetti preziosi, è simile a quello tipico dell'Estetismo. Un altro personaggio a cui possiamo far riferimento per quanto riguarda il feticismo è Federico Viera: aristocratico caduto in rovina a causa di suo padre, non possiede nessun particolare oggetto o mobile preziosi, probabilmente venduti per pagare i debiti; l'unico feticcio rimastogli, come

simbolo di quel passato lussuoso, è il caminetto della camera da letto, che rimane costantemente acceso, come nelle abitazioni dell'alta borghesia. Infine, l'ultimo personaggio in relazione con il feticismo che abbiamo analizzato, ma non per questo di minore importanza, è la *Peri*, prostituta che unisce segretamente tutti i personaggi: il feticcio che riguarda questa donna, Leonor, è un tappeto fiammingo, di Rubens o Jordaens, che Cisneros le ha regalato perchè non dichiarasse che Federico Viera avesse perso, prima di morire, una grossa somma al gioco, cosicchè non scoppiasse uno scandalo. La *Peri*, dunque, scambia l'innocenza di Federico, suo amante e amico, per il tappeto.

Tristana, invece, la cui protagonista è pervasa, per tutta la durata della narrazione, di desiderio di libertà e di indipendenza, sembrerebbe a prima vista un primo tentativo, da parte di Galdós, di analizzare la questione della donna nella Spagna di fine '800 e di sostenere l'emancipazione femminile. Invece, molti critici sostengono che il femminismo rappresenti solamente un tema secondario, che mira ad arricchire la narrazione. Come accade ne *La incógnita*, infatti, l'obbiettivo dell'autore è quello di analizzare i problemi sociali del Paese e i nuovi movimenti letterari e di pensiero che circolano a fine secolo. Anzi, si potrebbe affermare che la critica alle classi sociali sia molto più evidente in *Tristana* che nell'opera precedente: il giudizio negativo dello scrittore riguarda innanzitutto il protagonista maschile, don Lope, e la classe sociale di cui è rappresentante: la vecchia aristocrazia decaduta, che vive ancora delle rendite della terra, rinnegando il lavoro e il progresso; a causa dei vecchi ideali della antica nobiltà, l'alta borghesia non riesce, e non vuole, evolversi e adattarsi alle necessità di quella Spagna che sta cambiando, sia politicamente ed economicamente, che socialmente e culturalmente. Come l'aristocrazia, appoggiata dalla monarchia, sta affossando sempre più il Paese – il cui simbolo di decadenza e di sfiducia sono, per Galdós, le due fasi di Restaurazione borbonica – come don Lope tiene prigioniera Tristana, la sua figliastra, amante e serva. A questo punto è evidente che Tristana, soprattutto dal momento in cui le viene amputata una gamba per una malattia, sia simbolo dell'intero Paese, azzoppato dalle questioni politiche e sociali interne, causata dall'alta borghesia e dalla monarchia assoluta, e si senta azzoppato anche di fronte al continente europeo, che si sta sviluppando sempre più grazie alla nuova economia

industriale. Cionostante, poiché il padre di Tristana, che non è riuscito a gestire il proprio piccolo capitale, muore a causa di gravi problemi finanziari, la critica di Galdós è orientata perfino alla classe borghese nascente, che non è ancora in grado, da sola, di sostenere l'intera economia. Risulta dunque evidentissimo l'intento modernista dell'autore, che non si limita a denunciare le classi sociali: il personaggio che fallisce più degli altri personaggi è senza dubbio Horacio, un pittore realista anacronistico, che persiste nel suo pensiero e nel suo lavoro realista nonostante in questi anni l'urgenza di modernizzazione si faccia sentire sempre di più; inoltre, tradisce la propria arte in vista di una vita agiata e di un matrimonio borghese. Non è dunque il fallimento dell'intera società, ma anche del Realismo di fronte al Modernismo, dell'insufficienza degli strumenti realisti e dell'incomunicabilità che ne consegue. Ritroviamo dunque lo stesso pessimismo modernista espresso ne *La incógnita*. Inoltre, un altro elemento comune ai due romanzi è la costante presenza dell'elemento naturalista, riguardante soprattutto l'ambito medico ed anatomico, ma anche le teorie scientifiche che stanno prendendo piede alla fine dell'800. L'esempio naturalista più evidente ne la *La incógnita* riguarda la descrizione che l'autore fa sull'autopsia del cadavere di Federico Viera, mentre in *Tristana* lo si ritrova senza dubbio nella scena in cui viene amputata la gamba della protagonista: in entrambi gli episodi l'autore descrive dettagliatamente le parti del corpo coinvolte e gli strumenti chirurgici utilizzati.

Oltre ad essere un importante esempio di letteratura modernista, *Tristana* è anche, probabilmente, l'opera di Galdós che maggiormente offre esempi di simulacro e di feticismo, descritti fin dall'inizio del romanzo: più volte, infatti, Tristana, nel suo aspetto, nell'abbigliamento, ma anche nel modo di rapportarsi, è paragonata ad una statua, soprattutto nella scena dell'operazione chirurgica; è evidente il riferimento al mito di Pigmalione, nonostante il processo simulacrale sia qui invertito: non è la statua plasmata dal suo creatore a diventare umana, bensì è la giovane a diventare, nelle mani di don Lope e di Horacio, una statua, una donna pietrificata, come se fosse morta, fino all'amputazione, in cui diventa un manichino, un oggetto. Inoltre, Tristana, si ripete più volte, rassomiglia ad una dama giapponese, ad una figurina di carta o di porcellana, soprammobili presenti nelle case borghesi di fine '800, perfino ad

una bambola. Sono tutti esempi di simulacro, poiché la donna presenta le forme, le fattezze della signora giapponese e della bambola, ma non lo è davvero, ma anche di feticci: la statua giapponese rappresenta l'interesse di fine secolo per la cultura orientale, soprattutto nipponica, in contrapposizione ai banali oggetti occidentali prodotti in serie; la figurina di carta e soprattutto la bambola, il feticcio per eccellenza, simboleggiano la prigionia di Tristana – similitudine che appare più volte – e il controllo e la volontà che don Lope esercita su di lei, fino a farla divenire un semplice oggetto, un feticcio, ma anche un simulacro. Inoltre, rappresenta un feticcio anche nel rapporto tra Horacio e don Lope, in quanto entrambi gli uomini desiderano Tristana in funzione del proprio rivale: in questo modo non è Tristana l'effettivo oggetto del desiderio, ma il fatto di possedere qualcosa che l'altra persona non può possedere. E sia Horacio che don Lope vogliono conquistare la giovane perché è l'ultimo trofeo di un don Giovanni in declino, e per questo la sua conquista più preziosa. In questo modo Tristana diventa come quei manichini, simulacri e feticci, che Saturna vede nello studio di Horacio, necessari per creare le sue tele realiste, assieme a vari oggetti come fiori e frutta e a molte vesti esotiche. In qualsiasi caso l'elemento realista per eccellenza, che mette in evidenza Horacio come rappresentante della prima parte della carriera letteraria dell'autore, è il fatto che non termina una delle sue prime tele, che riguarda l'espulsione dei *moriscos* nel 1609, poiché gli mancano i modelli; lo stesso Galdós, all'inizio della sua carriera, inizia un'opera il cui tema è il medesimo della pittura di Horacio, ma non riuscirà mai a terminarla.

I

Introducción

Rasgos históricos

La etapa contemporánea de la historia española suele remontar a la Guerra de Independencia de 1808, fecha en que España, aliada a Portugal y Reino Unido, se declaró en contra del Primer Imperio francés representado por Napoleón, el cual quería colocar en el trono español a su hermano José Bonaparte. Mientras las tropas napoleónicas avanzaban, las Cortes Generales, fieles a Fernando VII, hijo de Carlos IV, se refugiaron en Cádiz, donde en 1812 elaboraron la primera Constitución de España - la Pepa - en sustitución al Antiguo Régimen: esta se basaba en los principios de soberanía nacional, de derechos individuales y de libertad económica, y llegaría a ser el conjunto de ideales para los liberales durante la Restauración, en 1814, del reinado de Fernando VII y de la monarquía absoluta. El rey, de hecho, como aún no existía una verdadera clase burguesa - elemento fundamental y núcleo central de los movimientos liberales del siglo XIX - que pudiera contrastar su dominio, podía confiar en el clero, en la aristocracia y en la masa de campesinos. Eso hasta 1820, cuando una insurrección militar madrileña obligó al rey a reinstaurar la Constitución liberal por tres años solamente – el Trienio Liberal. Luego el sucesor de Fernando VII, Carlos María Isidro, no apoyando a su sobrina Isabel II, en 1833 dio origen a una guerra civil, la Primera Guerra Carlista, en la que pudo contar, entre sus partidarios, con los liberales moderados de Isabel (isabelinos) y que duró hasta 1840, afectando sobre todo al norte de España y a las montañas de Cataluña, Valencia y Navarra (Vilar 1978). Entre los motines revolucionarios de aquel período, el más conocido y cruento está representado por el de la Noche de San Daniel, el 10 de abril, cuando la Guardia Civil, unidad del ejército español, causó el masacre de muchos estudiantes de la Universidad Central de Madrid, pero también de obreros y representantes del

Partido Progresista y del Partido Demócrata, los cuales estaban apoyando al rector Juan Manuel Montalbán, que el Partido Moderado del general Narváez había destituido de su oficio porque uno de los profesores había criticado en un artículo a la reina Isabel II. El año antes, de hecho, el Gobierno había prohibido, por medio de una ley, la libertad de cátedra y en particular la circulación de tesis y opiniones krausistas.

En los mismos años se desarrollaron las ideas de independencia y libertad en las colonias americanas, en fuerte oposición con la ideología monárquica de la patria europea, y de esta manera empezó una crisis nacional definitiva en relación con el Imperio colonial durante las Guerras de Independencia (1810-1825). Pero también el País se vio protagonista de nuevas revoluciones, entre las cuales la más importante y tristemente conocida es la de 1868, es decir la Gloriosa, en que los militares liberales progresistas, encabezados por el general Juan Prim, declararon la fin de la monarquía isabelina y condenaron esta última al destierro.

Sin embargo hay que admitir que el reinado de Isabel llevó unos beneficios: en primer lugar logró imponerse una sociedad burguesa por medio de la venta de bienes eclesiásticos, gracias a los dos episodios de desamortización (en 1836 y en 1855). De toda manera, para que la nueva clase burguesa no se pusiera demasiado en contraposición con los valores y las leyes del Antiguo Régimen, el Moderatismo intentó crear un Partido liberal para adaptarse a las reglas y reformas del Nuevo Régimen. Luego nació una nueva clase de obreros y de trabajadores, gracias a la expansión agraria, debida tanto a la reforma agraria liberal como a la industria. Por lo que se refiere a la agricultura, se pasó del cultivo extensivo espontáneo, que no permitía más que rendimientos pobres, a la «intensificación y especialización de cultivos mediterráneos» (Vilar 1978, 96), y sobre todo a la agricultura de regadío. Todo eso permitió el aumento de la población y la exportación de los productos, e hizo que la Nación creciera y se enriqueciera aún más.

En el proceso industrial, en cambio, pese a que faltasen capitales para la industria pesada todavía, las ventajas fueron la mano de obra y las nuevas minas, que sí crearon un sistema productivo, pero que, como no se trataba de una expansión nacional, sino regional, aumentó «el contraste entre la masa del

País», que siguió «siendo agrícola, y algunas regiones industriales especializadas» (Vilar 1978, 101).

En el período que siguió a este acontecimiento, el Sexenio Democrático, se experimentaron dos ideologías políticas democráticas: el bienio monárquico de Amedeo I de Savoia y luego la Primera República, hasta, finalmente, la Restauración borbónica en diciembre 1875 con Alfonso XII, hijo de Isabel II, que venció sin problemas a la oposición, compuesta por socialistas, liberales, anárquicos y republicanos. En todo caso, Bahamonde Magro nos explica que, aunque pueda parecer paradójico, fue la misma nobleza la que facilitó la subida al poder del Gobierno liberal: de hecho, a pesar de que no emprendió ningún tipo de iniciativa industrial hasta 1880,

la nobleza no había hecho suyos los presupuestos teóricos del liberalismo, pero sí percibía que su sistema de reproducción económica entraba en colisión con su cosmovisión mental, social y política. [...] Optó por conservar y recomponer su entramado económico en la dirección liberal (García Delgado 1991, 23).

Es decir que durante la primera mitad del siglo XIX la clase noble fue la que siguió manteniendo el predominio económico, mientras que en el momento en que subió la clase burguesa, esta causó la decadencia casi total de la primera.

En 1885, a la muerte del rey, el Gobierno, bajo el Pacto del Pardo, decidió alternar dos tipologías de gobierno: el Partido Conservador (carlista) de Antonio Cánovas del Castillo y el democrático-liberal (republicano) encabezado por el ministro Mateo Sagasta - que instituiría el sufragio universal masculino en 1890 -, las dos fuerzas políticas que representaban la mayoría del País. Por consiguiente esta doble estructura se habría basado en un Partido unificado, nacional y en la elaboración de una reforma económica y administrativa. Pero

un gran número de grupos político-sociales no hizo que debilitar el poder cada vez más, y, a su vez, no logró resolver la crisis. Unos años después, con el desastre del '98 (la Guerra hispano-estadounidense de 1898): el País perdió sus últimas colonias - Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam - que pasaron bajo la soberanía de los Estados Unidos. Esta derrota, junto a los problemas de tipo político-social, hizo daños incluso al ámbito económico, dado que privó al

mercado industrial las últimas posibilidades de exportación. De ahí el proteccionismo. (AA. VV. 1991, 9744-9745)

Este momento de crisis definitiva dio origen también a la Generación del 98, por así seguir llamándola, aunque el marbete resulte hoy insuficiente y la definición crítica discutible: un grupo de escritores, poetas y ensayistas que presentaban como común denominador el hecho de que todos ellos hubieran sido afectados por la crisis social, política y moral del País. Formaban parte del grupo algunos entre los personajes literarios más célebres de la época, como Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Ramón María de Valle-Inclán, "Azorín", Galdós, que crearon algunas revistas importantes como *Don Quijote*, *Germinal*, *Vida nueva* y *Revista nueva*. Las características ideológicas y literarias de la Generación del 98 eran en primer lugar el carácter profundamente pesimista y crítico; luego el rechazo de los modelos clásicos y la creación de nuevas formas literarias, como la *nivola* (Unamuno) y la novela impresionista ("Azorín"), y también el rechazo de aquel estilo detallado propio del Realismo, prefiriendo paisajes y pueblos miserables y abandonados, la lengua de la calle y de los pobres - vemos por ejemplo en *Misericordia* de Galdós - y la narración subjetiva, propia del Modernismo. Además se habían inspirado a la corriente irracionalista europea, a la que pertenecen Schopenhauer y Nietzsche, y a las tesis regeneracionistas, reflexionando sobre las causas de la decadencia española. Se trató de un doble engaño ideológico y social, puesto que vieron fracasar dos formas políticas y sus ideales: la búsqueda de confianza y reforma durante la revolución y, luego, la progresiva desconfianza en el sistema político causada por la Restauración (Shaw 1985).

En 1902, al empezar del reinado de Alfonso XIII, las tensiones se agravaron, puesto que el rey ya se había alejado del partido liberal para apoyar enteramente a la aristocracia conservadora, causando así violentas acciones anárquicas. La situación más peligrosa se encontró en la región catalana, a causa del anarquismo obrero y de la ideología intelectual y burguesa. De hecho, como la población se veía sometida a graves desequilibrios sociales, en particular modo debidos al proletariado, en este área ya después de 1868 se había formado un verdadero movimiento obrero organizado en asociaciones,

sobre todo en la provincia de Barcelona, la más industrializada porque allí se había desarrollado la industria textil gracias a su posición geográfica. Se puede colocar la fin de la Restauración en 1917, cuando terminó también el reinado de Alfonso XIII: en ese momento empezó una grave crisis social y política, pero también económica - debida a la Primera Guerra Mundial - que desencadenaría las bases de la trágica Guerra civil de 1936.

Al final, durante su etapa contemporánea más que un movimiento ideológico caracterizó España: el primero está representado por el krausismo, que ya hemos mencionado hablando de Galdós: se trata de una corriente filosófica alemana que se desarrolló en España entre 1855 y 1865 y de la que, por sus principios sobre la fe en la educación, tomarán inspiración los liberales de la Primera República y luego los de la Generación del 98. Luego se vivió el movimiento de los intelectuales entre 1860 y 1880; formaban parte un grupo de personas en crisis moral (entre las cuales Emilia Pardo Bazán) que pretendían entender y comprender la verdad, la identidad del País, el alma de su patria. Finalmente, el mismo krausismo se convirtió, después de 1880, en un verdadero proceso de educación y de fe en el progreso, dando origen a la Institución Libre de Enseñanza y poniendo la atención en las disciplinas científicas. Hasta ese momento, la situación presente en las universidades españolas ya no era más que el espejo de aquel fracaso social más complejo y amplio en que había caído la sociedad y que fue obstáculo al liberalismo burgués (García Delgado 1991).

Rasgos biográficos

Benito Pérez Galdós nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1843, hijo de María de los Dolores Josefa Galdós y Medina (1800-1887), descendiente de un componente de la Inquisición, y del coronel Sebastián Pérez y Macías (1784-1871), que había luchado en Las Palmas contra los franceses en la Guerra de la Independencia de 1808 en el batallón de granaderos canarios, donde era capellán su hermano Domingo. Este acontecimiento probablemente influye unos años después en el interés de Benito hacia la historia española, dado que el escritor, el más joven de diez hijos, en ese medio familiar adquiere la admiración y el respeto para la Iglesia y el ejército. A los trece años empieza

sus estudios y su formación intelectual, aprendiendo las lenguas, la historia, la música, las ciencias y el dibujo, y desde joven aprende a redactar perfectamente y a criticar los textos literarios, y empieza a colaborar con la prensa local escribiendo ensayos y poesías satíricas y publicando dibujos caricaturescos. El autor nos presenta a propósito un pequeño autorretrato en *El doctor Centeno*, refiriéndose a Alejandro Miquis y afirmando que desde la infancia se distingue por su precocidad, puesto que a los seis años ya sabe escribir en prosa y a los siete en verso, y conoce las obras maestras de Balzac, Hugo, Calderón, Cervantes y Quevedo, que ya aparecen en los textos galdosianos juveniles (Casalduero 1974). En *Doña perfecta*, hablando del personaje de Pepe Rey, ofrece otra imagen de sí mismo, informando al lector que este joven de treinta y cuatro años es de complexión fuerte y hercúlea, muy arrogante, para nada hablador y con un profundo sentido moral. En 1861 escribe su primera obra teatral, *Quien mal hace, bien no espere*, un drama de un acto, en verso, sobre la muerte y el amor.

Sale de Las Palmas hacia España y visita Cádiz, Sevilla y Córdoba y al final, en 1862, se traslada a Madrid y se inscribe en la universidad de Derecho de la capital: una ciudad isabelina, atractiva, de vida fácil, que suscita en el escritor una primera impresión de vida libre y desaprensiva, sobre todo en las décadas de 1860 y 1870, cuando gracias al ministro Gómez de la Serna se logra incorporar de nuevo España al continente, después de que el reinado de Felipe II hubo segregado y alejado el país del resto de Europa, prohibiendo de estudiar en el extranjero. En la segunda mitad de este siglo, entonces, sin duda Galdós encuentra en Madrid una renovación ideológica e intelectual.

Los años madrileños resultan decisivos para la formación de Galdós gracias a la vida extrauniversitaria: no sigue los cursos con regularidad y pasea por Madrid, haciendo vida de café; de hecho abandona los estudios en favor de su carrera literaria y en este primer período frecuenta asiduamente el Ateneo y se acerca a la filosofía krausista, que aparecerá en sus primeras obras. En 1865 empieza a escribir como redactor en los periódicos *La Nación* y *El Debate* y en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*. «Las colaboraciones semanales en *La Nación*», afirma Carmen Bravo-Villasante

tienen un enorme interés para conocer la prehistoria del novelista. En muchos de estos artículos está el germen de sus futuras novelas, y el plan de la comedia humana española, así como el estudio más completo de la sociedad madrileña (1988, 33).

Galdós muestra un enorme interés filológico, que se puede encontrar en sus apuntes *Voces y frases usuales en Canarias*, donde recoge 436 enunciados y términos específicos de su isla. Por lo que se refiere a la terminología y al léxico, el escritor representa un elemento importantísimo, gracias al tiempo que pasa en la calle observando a la gente que está alrededor y buscando detalles para sus novelas. De hecho en su obra literaria podemos encontrar todo tipo de lenguaje: del médico, de las prostitutas, del militar, del abogado, del comerciante, del político (Bravo-Villasante 1988).

Los acontecimientos ligados a los años universitarios suscitan una importante crisis emotiva en Galdós, puesto que se convierte en testigo de los movimientos revolucionarios civiles, como los tumultos de la Noche de San Daniel el 10 de abril de 1865, en los cuales las autoridades sometieron violentamente a los estudiantes, o la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil en 1866, cuando fusilaron algunos amigos suyos. Estos hechos, como él mismo declara en sus *Memorias*, representan un golpe emotivo e influirán considerablemente en sus obras y su espíritu de natura revolucionaria: individualmente siente la necesidad de romper con el pasado, con la historia, para crear un nuevo País.

En 1867 hace su primer viaje al extranjero, a París, en visita de la Exposición universal, donde conoce el Romanticismo europeo y los textos de Balzac y de Dickens, y empieza a traducir al escritor inglés. En este período el Romanticismo exige como forma expresiva el verso y como género privilegiado el drama, y el autor canario, por supuesto, intenta seguir el ejemplo de esta corriente literaria. En el mismo año, entonces, escribe su primera novela, *La fontana de oro*, donde expresa aquel espíritu revolucionario y entusiasta con el que acogerá la revolución el año después: se trata de una obra que no va a reformar un género literario, sino a crearlo. Empieza así la novela moderna en

España. En los años siguientes trabaja para el periódico *Las Cortes* y la *Revista de España*.

En 1886 empieza la carrera política de Benito Pérez Galdós, cuando llega a ser diputado por Guayama, en Puerto Rico; aunque nunca visitará su circunscripción, su presencia en las Cortes le permite analizar la política y la sociedad como argumentos novelescos. En 1889 desea la elección como miembro de la Real Academia Española, pero en su lugar se elige Francisco Commelerán; logrará ingresar su cargo en 1897.

Durante esta década sigue escribiendo artículos periodísticos, sobre todo de crónica: nos referimos sin duda al famoso crimen de Fuencarral, que tiene lugar en 1888 y que, a causa de la curiosidad morbosa de la sociedad, tiene vivo el interés de toda la capital. Galdós estudia este delito desde el punto de vista tanto psicológico como socio-fisiológico: preside a todos los procesos, observa a todas las personas implicadas, magistrados y acusados, presenta numerosos retratos de Higinia Balaguer, presunta autora del delito. Además, visita a los enjuiciados y anota muchos otros detalles que serán esenciales para su trabajo literario: todos estos elementos, de hecho, se reflejarán en *La incógnita* y luego en *Realidad*.

Diez años después vive en primera persona el desastre de 1898, a causa del cual agudiza su tendencia al activismo, y exalta como ideal el espíritu del pueblo canario, necesario como solución al pesimismo y a los problemas de la España actual. Como el mismo Galdós afirma en su *El caballero encantado*:

el pesimismo que la España caduca nos predica para prepararnos a un deshonoroso morir, ha generalizado una idea falsa. La catástrofe del 98 sugiere a muchos la idea de un inmenso bajón de la raza y de su energía. (cit. en Bravo-Villasante 1988, 161).

En 1907 se declara republicano y en 1910 preside la Conjunción Republicano-Socialista como Presidente del Comité Ejecutivo y entra activamente en política, creyendo que la unión entre republicanos y socialistas representa la fuerza para renovar el País. Pero hay que declarar que Galdós no es un revolucionario, sino un burgués liberal socialista que defiende el

orden y la ciencia, el progreso y la modernidad, criticando abiertamente la política contemporánea y proclamando la necesidad de una renovación social y política para el País, con la intención de llevar una quimérica y utópica armonía entre la burguesía y el proletariado, de manera que tanto los ricos como los pobres puedan encontrar igualdad y justicia. Sin embargo, sus ideales se oponen a la clase social a la que pertenece, que va haciéndose cada vez más materialista, estéril y opresora. Ama al pueblo, pero piensa, junto a su época, que hay que educarlo: es el error que comete la generación de 1868: «no era el pueblo educado el que tenía que hacer la revolución, sino que había que hacer la revolución para educar al pueblo» (Casalduero 1974, 24).

Analicemos brevemente también la vida privada del autor y su relación con la religión. Por lo que se refiere a la vida sentimental, Galdós nunca se casará, ya que el matrimonio le parece una carga innecesaria; solamente tiene unas relaciones, algunas de las cuales luego aparecerán en sus obras. La más célebre es la con su colega Emilia Pardo Bazán, con la que el escritor canario tiene un epistolario romántico que luego se encuentra en *Tristana*. La historia de amor de los dos termina también a causa de la infidelidad de Emilia, y ella misma la describirá en su novela *Insolación*, presente al lado de *La incógnita* en las librerías el mismo año, en 1889. También en *La incógnita* es posible identificar a Galdós con el personaje de Orozco y a Emilia con la infiel Augusta. Luego tiene una relación con la actriz Concha Ruth Morell y, al final, hacia el año 1900 con Lorenza Cobián, de la cual nace una hija natural, María, en 1891. A propósito de la religión, en cambio, Galdós, pese a ser ateo, admira y exalta la fe pura, verdaderamente cristiana, no contaminada por la Iglesia: se entiende en la última obra estrenada, *Santa Juana de Castilla*, donde la presunta hereje Juana, que en verdad no lo es, aunque no sea practicante de la doctrina cristiana, ama y protege a los pobres y a los humildes.

En sus últimos años, reconocido por todos gracias a su valor literario y sus creaciones, el escritor vive en una situación precaria, la misma de sus años juveniles: puesto que su trabajo no le ha producido ni la tranquilidad espiritual ni el bienestar económico, se ve obligado a vivir de sus novelas y tiene que alternar el trabajo de escritor al de editor. Esto hasta el año 1904, cuando llega a un acuerdo con la Casa Editorial Hernando. Los textos que le llevan más

éxito son los *Episodios nacionales*, gracias a su novedad esquemática, mientras que la novela más célebre, *Fortunata y Jacinta*, al principio no se vende: de hecho entre las dos primeras ediciones transcurren 29 años.

En la última década va perdiendo la vista a causa de una catarata, hasta el año 1913 cuando se queda totalmente ciego, y dicta los últimos *Episodios* a su secretario Pablo Nougués. Irónicamente, el ciego es un personaje frecuente de la obra galdosiana - pensemos, entre todos, en el personaje de Almudena en *Misericordia* - y siempre tiene una función simbólica. El escritor, sin embargo, logra mantener secreta su enfermedad por mucho tiempo, avergonzado de someterse a la naturaleza de la vida. En 1919 se construye una escultura en su honor por su importancia en el panorama literario español. Muere en su casa de la calle Hilarión Eslava en Madrid el 4 de enero de 1920.

Por lo que se refiere a la inmensa obra galdosiana, se suele clasificar las novelas en las del período realista, luego los *Episodios nacionales*, las novelas naturalistas y las espiritualistas. Pertenecen a la primera época *La fontana de oro* (1870), *La sombra* (1870), *El audaz* (1871), *Doña perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877), *La familia de León Roch* (1878) y *Marianela* (1878). Las novelas naturalistas están representadas por *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Celín*, *Tropiquillos y Theros* (1887), *Miau* (1888), *La incógnita* (1889), *Torquemada en la hoguera* (1889) y *Realidad* (1889). Luego, se refieren a la tercera tipología las novelas *Ángel Guerra* (1890-1891), *Tristana* (1892), *La loca de la casa* (1892), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894), *Torquemada y San Pedro* (1895), *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1897) y *Cassandra* (1905). Al final, los *Episodios nacionales* (1873-1912), se componen por cuarenta y seis episodios en cinco series de diez novelas cada una y narran la historia española del siglo XIX.

Además, hay que añadir otra tipología de obra galdosiana, que José F. Montesinos llama la de «la locura crematística» (Caudet 1992, 26), en el sentido de que los personajes presentan una locura quijotesca y tienen la misión de desvelar los falsos valores sociales y de sustituirlos por valores auténticos. Encontramos entonces dos tipos de locura que se refiere al dinero,

tema muy presente en la literatura galdosiana: una negativa, material, que mira a la riqueza, y otra positiva que mira a los ideales y a la salvación del alma. Pertenecen a esta tipología las novelas *Lo prohibido*, *Tormento*, *La de la Bringas* y *El doctor Centeno*. En particular, en esta última es evidente el paralelismo entre el personaje de Alejandro Miquis y el mismo Galdós: por ejemplo los dos están influidos por Balzac, Hugo, Schiller, Zola y sobre todo Cervantes. Además el escritor, tomando inspiración del *Don Quijote*, establece una relación entre el siglo XVI y su época y analiza las diferencias y la decadencia sociales de ambos períodos.

Al final, no debemos olvidar la producción teatral de Galdós. En su juventud el escritor conoce la vocación teatral, y a esta época corresponden *Quien mal hace no espere*, *La expulsión de los moriscos*, *El hombre fuerte* y *Un joven de provecho*. Así como en los *Episodios nacionales* se condena la guerra, el tema fundamental del teatro galdosiano está representado por la energía perseverante, la voluntad, el más alto ejemplo moralizador, fuerza que lleva al ser humano a comprender a sí mismo. En *Tristana*, por ejemplo, la voluntad se expresa como voluntad vencida. Tenemos que explicar que, aunque desde 1868 se dedique a escribir novelas, Galdós nunca abandona el teatro, que se convierte en un elemento importante de su técnica narrativa, creando una unión entre poesía y teatro y produciendo, como consecuencia, novelas teatrales y obras de teatro con forma narrativa. Se trata, sin embargo, de una creación híbrida que ya Espronceda había utilizado en *El diablo mundo* en 1841 (Bravo-Villasante 1988, 147). Por medio de esta técnica narrativa, en 1889 Galdós escribe *Realidad*, versión dialogada de *La Incógnita*, mientras que algunas partes de otros textos se presentan en forma de diálogos teatrales. Por medio de *Realidad* empieza una prolífica producción teatral que terminará en 1918, donde encontramos no solo adaptaciones de novelas anteriores y *Episodios nacionales*, sino también obras inéditas, como *La de San Quintín*, *Alma y vida*, *Mariucha*, *Celia en los infiernos*, *Electra* y *Amor y ciencia*.

II

Simulacros y fetiches

Historia del simulacro

El término “simulacro” tiene origen en la forma latina *simulacrum,a* con el significado de “estatua”, “imagen”, refiriéndose, al menos en la antigüedad, a las representaciones de las divinidades presentes en los templos y en los lugares de culto. En el sentido general, esta palabra tiene el significado de representación icónica de algo debido a su forma, es decir según la imagen física, exterior de algo, pero que no tiene correspondencia en la realidad. Se trata, entonces, de una ficticia imitación de la realidad.

La primera distinción que hay que analizar se encuentra en el *Sofista* de Platón (Stoichita 2006, 9), según el cual existen dos diferentes maneras de representar las imágenes: el arte de la copia (*eikastiké*), que actúa basándose en la ley de la *mimesis*, y el arte del simulacro (*phantastiké*), olvidado hasta la época moderna. Luego, por lo que se refiere a las imágenes religiosas, se ponen en contraposición dos movimientos político-religiosos desarrollados al principio de la era moderna, en la primera mitad del siglo XVI, y que han causado una fuerte dicotomía entre el Catolicismo y las otras religiones monoteístas: la iconoclasia y la iconofilia. El problema fundamental de esta división es la relación entre la imagen, el falso, y su respectivo referente original. La primera corriente se basa en particular en la ideología extremista de la Reforma protestante, la cual establece que el referente original, Dios, es algo diferente respecto a su prefiguración, falsa e impura, y por eso hay que negar y rechazar cualquier representación de las divinidades. Para que pueda quedarse pura y perfecta la idea divina, a esta copia blasfema los iconoclastas ponen en contraposición el concepto de visión: concepción profética, característica extraordinaria propia de pocas personas, las que se alejan de una analogía entre la divinidad y el mundo humano. Según los iconófilos, en

cambio, existe una correlación entre el referente sacro y su representación: de hecho no consideran el ídolo como una simple copia, sino como una evocación, por eso apoyan el uso y la adoración de los retratos sacros y localizan en la noción del icono la unión entre el mundo sensible y el divino, pero también el mismo elemento original (Perniola 1983, 115-117).

No obstante estas ideologías y discusiones, el simulacro no es ni visión ni icono: no tiene ningún elemento en común con el arquetipo, con el original, ofrece la imagen de algo que no existe, y por eso tanto los iconoclastas como los iconófilos niegan este concepto, porque el simulacro quiere dar vida a una realidad absoluta; es solamente en la época moderna cuando se reflexiona sobre la concepción positiva de esta palabra. Es decir, el simulacro es la «immagine senza identità» (Perniola 1983, 128): no tiene ninguna relación de equivalencia con algo exterior, real, pero tampoco nos presenta una originalidad propia.

Se ha intentado por muchos siglos dar una definición y una explicación al concepto de simulacro, y los filósofos han buscado también la relación que este puede tener con los hechos y los objetos reales, cotidianos. Victor Stoichita, por ejemplo, cuyas opiniones se desarrollan en el texto *L'effetto Pigmalione*, se opone a las ideas platónicas y afirma que el simulacro tiene su origen en un verdadero mito, el de Pigmalión, cuya historia está narrada en las *Metamorfosis* de Ovidio. Este episodio figura como ejemplo de resurrección y esperanza entre las trágicas y funestas leyendas de Orfeo y Eurídice, precedido por la narración de las impuras Propétidas, mujeres chipriotas obligadas a prostituirse por haber negado la divinidad de Afrodita, y por eso convertidas en piedra por castigo y despreciadas por Pigmalión (Oller Guzmán 2013). Ya se puede entender, entonces, que la creación del escultor chipriota es un modelo de virginidad, pureza y honestidad frente a su misoginia, y ejemplo de sustitución de las otras pecaminosas mujeres.

El mito narra la historia de un escultor misógino que crea una estatua femenina de marfil y se enamora de su obra, a la que los dioses, magnánimos, conceden la vida. He querido especificar la materia de la estatua porque se trata de un elemento muy importante, aunque Ovidio no lo explique, puesto que este material no permite crear una obra de grandes dimensiones, sino

pequeñas: la transformación divina, entonces, no solo da vida a una virgen, sino también convierte el simulacro en dimensiones humanas. Las primeras reacciones del chipriota frente al simulacro son el asombro y la búsqueda de una prueba de vida por medio del tocar, en primer lugar con caricias y luego besando y abrazando la estatua/mujer. Después de la *mimesis* - la efectiva realización de la virgen que parece viva - y del *eros* - el beso con el que ella se pone visiblemente roja - encontramos la *pietas* divina, hecho fundamental para que la estatua viva. El elemento más importante del mito pigmaliónico, sin embargo, es el hecho de que se rompe la secuencia canónica de los cuatro elementos: artista, comprador, modelo, obra; ya no se logra distinguir el artista del comprador y, aún más evidente, la virgen de marfil no tiene ningún modelo, se trata de una creación *ad hoc*: puesto que el escultor desprecia a todas las mujeres, realiza según su imaginación una obra perfecta, que no imita nada y a nadie, tiene un alma y un cuerpo pero no obstante eso es un fantasma, es decir, un simulacro.

Después del mito ovidiano encontramos otras explicaciones del concepto de “simulacro”, por ejemplo en las opiniones de Lucrecio, según el cual es un elemento que existe y que está presente como si fuera una membrana entre el cuerpo y el alma, hasta el siglo XX con los filósofos Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, que afirman respectivamente que el simulacro no copia los objetos sino existe - como decía el poeta latino - y que, por lo contrario, solo tiene la función de crear un efecto de semejanza con los hechos reales, revolucionando de esta manera la teoría de la *mimesis* (Stoichita 2006, 9). En particular Baudrillard explica muy bien el concepto de simulación en 1981: en primer lugar hace una distinción entre los verbos “disimular”, según el cual alguien finge no tener algo, y “simular”, que, en cambio, implica el hecho de que se finja tener lo que no se tiene. Nos presenta también el carácter funerario propio de las imágenes, de las divinas también, a partir de las cuales los jesuitas – y la Iglesia en general – fundamentan las ideas políticas y las actitudes sociales. De esta manera todo el sistema se muestra como simulacro, en el sentido de que ya no se intercambia con lo real, sino cambia dentro de sí mismo dando origen a aquel proceso cíclico que es la simulación, que se diferencia del sistema de representación por algunos elementos: la segunda establece un principio de

equivalencia entre los signos/referentes/objetos y la realidad, mientras que la simulación se basa en una concepción utópica del principio de equivalencia y en la negación total del valor referencial del signo.

Podemos localizar entonces cuatro diferentes etapas: al principio la imagen simplemente refleja lo real en que está presente; luego deforma esta realidad; en tercer lugar desaparece la realidad que le está alrededor y, al final, desaparece cualquier relación entre los referentes reales y la imagen, que se ha convertido en simulacro (Baudrillard 1981, 17).

Pese a muchas teorías filosóficas, en las culturas románicas no se encuentra ninguna correspondencia literaria concreta con el mito de Pígalión hasta el siglo XIII (ilustración 2), cuando, entre 1275 y 1280, Jean de Meun escribe *Le roman de la rose*, que se diferencia de la narración ovidiana por unas características: no se exalta la importancia de la estatua, sino la capacidad del escultor; además, los elementos eróticos ovidianos están ausentes en la obra medieval, probablemente censurados, y por eso la reacción frente a la transformación ya no se desarrolla en el tocar, sino en la mirada. Aparece por fin una nueva escena, en que los protagonistas son la música y unos instrumentos musicales: el escultor, entonces, se convierte en músico y luego también en mago, y por medio de sus poderes y de los de la música, colabora en la resurrección de la estatua: especifico aquí, para concluir la comparación con el *Roman de la rose*, que utilizo voluntariamente el término “resurrección” porque la concepción literaria y filosófica medieval del mito pigmaliónico ya no se encuentra en el pasaje del marfil - el hueso - al cuerpo vivo - de carne - sino en la dicotomía vida/muerte, es decir en el pasaje del cuerpo muerto al cuerpo resucitado.

Sin embargo es durante el siglo de oro, y especialmente en el Barroco, cuando se ostentan las características del simulacro: por ejemplo, durante el Renacimiento estos constructos se desarrollan gracias a los jesuitas, que en sus textos utilizan muchas imágenes junto a lemas o dichos. Como ya había anticipado, además, en la misma época renacentista el arte pone en evidencia no solo la belleza de la obra, sino también y sobre todo la ilusión de la vida, y se encuentran otras referencias al concepto de “simulacro” en general y unas

analogías con el mito ovidiano en particular, gracias a la presencia en el trasfondo de cuatro elementos en las obras artísticas y literarias.

El primer ejemplo se puede localizar en unos cuadros del siglo XVI, sobre todo en los de Maerten van Heemskerck, que se refieren al célebre rapto de Elena que, según la leyenda homérica, causó la guerra entre los troyanos y los griegos (Stoichita 2006). En particular el pintor muestra una correspondencia y una comparación entre la mujer griega y Afrodita en el momento en que en uno de los dibujos aparece una estatua de la diosa en bronce teniendo una manzana en su mano, símbolo de la competición de belleza que dio origen a la guerra de Troya: la estatua se convierte de esta manera en simulacro de Afrodita, la más hermosa entre las diosas, mientras que Elena es la más hermosa entre las mujeres. Pero entre Elena y Afrodita, la mujer y la estatua, está presente una diferencia fundamental: la primera es viva, la segunda es inanimada y no puede moverse; por eso el pintor decide eliminar totalmente el movimiento tanto de la estatua - transportada en los brazos - como de la mujer en carne y hueso - a caballo. Se encuentra por consiguiente una inversión entre natura y arte, objeto animado e inanimado, entre vida y muerte (simulacro), típica de la corriente manierista.

El segundo ejemplo de concepto renacentista de “simulacro” está representado por Giorgio Vasari, que en 1550 escribe *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti* (Stoichita 2006, 69), en que describe también el caso del aprendiz de Jacopo Sansovino, Pippo del Fabbro, que después de haber adoptado unas poses para la realización de un Baco, se vuelve loco y empieza a comportarse como el dios pagano, hasta morir. De hecho, Sansovino explica que quiere realizar una obra que parezca viva como su aprendiz, por eso necesita retratar a Pippo, es decir necesita de un modelo *en vivo*; de esta manera Pippo es destinado a convertirse en Baco y a morir: la vida de la obra implica la muerte del modelo.

Además en los años 1586-1589 el teólogo Roberto Bellarmino explica en su *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis hereticos* sus opiniones respecto al icono: se opone tanto al hecho de dar la misma importancia al original y a la imagen, como a la idea de que la imagen no es un objeto de culto. Por el contrario, apoya la consideración positiva de

esta, que no depende entonces del prototipo, sino que es autónoma y auténtica. De esta manera Bellarmino rompe aquel paralelismo directo en que se basa la iconofilia, pero al mismo tiempo se aleja también de la tesis iconoclasta.

Al final, por lo que se refiere a la concepción barroca del simulacro, podemos nombrar el cuento *The Winter's tale* de Shakespeare (1610), en que se muestra otra vez la dicotomía vida/muerte, la muerte - modelo - que se somete al arte - obra - y la importancia de la música, características presentes en el *Roman de la rose*, pero que presentan unas modificaciones: por primera vez se utiliza la técnica de la representación dentro de la misma representación: la estatua de la reina Hermione no es una verdadera estatua, sino un personaje que imita una estatua, que a su vez imita a un personaje. Es el mismo que va a pasar, más de tres siglos después, en *Vertigo*, una de las películas más importantes de Hitchcock.

Analizemos ahora la concepción del mito pigmaliónico en el siglo XVIII: en esta época se encuentra la mayor expansión del mito de la estatua que se anima y, por consiguiente, del texto ovidiano. Eso podría resultarnos casi paradójico, puesto que la Ilustración, que se desarrolla en Europa en este período, tiene como finalidad disipar las tinieblas de la humanidad mediante las luces de la razón, y por consiguiente disipar también los mitos y las antiguas creencias en favor del intelecto. Se puede entonces entender el gran éxito del cuento de las *Metamorfosis* porque el Siglo de las Luces quiere poner en discusión la tradición bíblica de la creación divina del hombre: si el artista logra darle vida a una estatua, es como si se sustituyera a Dios. Se trata de una metáfora nueva y potente de la habilidad que se junta con la capacidad del hombre, ambas puestas en evidencias por los recientes descubrimientos científicos, la *Encyclopédie* y la difusión del conocimiento.

Por lo que se refiere a la escultura, en cambio, a partir de este momento la divinidad, en paralelo con las nuevas tendencias ideológicas, ya no tiene la función de dar vida al simulacro, sino solamente de inspirar al artista, de manera que sea el hombre el que transforma la estatua. Además hay que señalar que en esta nueva etapa de producción artística se experimentan originales técnicas de representación, más marcadas que las de los siglos

anteriores, que sirven para indicar el pasaje del objeto inanimado al cuerpo animado: se empieza a utilizar el paso, elemento típico de la danza, que permite a la estatua superar el límite impuesto por el pedestal y cruzar claramente el umbral de la muerte hacia la vida, y ofrece por eso una prueba de vida más tangible respecto al tocar, presente en el mito clásico. Podemos tomar como ejemplo el cuadro de Louis Lagrenée, *Pigmalione* (1781) (ilustración 4), en que, después de la animación, el pintor no pone en evidencia la acción de la creación de marfil, sino la reacción de la estatua, que inclina su cabeza y mueve los brazos en dirección de Pigmalión, y al final hace un paso. A partir de este momento la virgen nos aparece como un simulacro sensible, en el sentido de que percibe y comprende lo que está alrededor de ella; es una estatua nerviosa, hecha de carne y nervios. Es el conjunto de sus energías vitales y de los componentes anatómicos lo que permite el movimiento, el paso, y el tocar, que en el mundo clásico y medieval era la prueba de vida mientras que ahora es la conciencia de que existe. No olvidemos que es el siglo de la razón: el elemento emblemático del cuerpo es el cerebro, el sistema nervioso, que debe unir y garantizar el funcionamiento de cuerpo y alma. Esto reemplaza con fuerza la teoría de los cuatro humores adoptada hasta el siglo XVII.

Tenemos que nombrar también un importante ejemplo de escultura que caracteriza esta época: el *Gruppo marmoreo raffigurante Pigmalione ai piedi della sua statua, nell'attimo stesso della sua animazione* de Etienne-Maurice Falconet (1763) (ilustración 3). En esta representación la creación de mármol está sobre dos basamentos, uno circular y otro rectangular, antes de encontrar el pedestal, que engloba el grupo en su totalidad. El emisario del mundo divino es el amorcillo, que anima la estatua por medio de su aliento; él nace de una nube, de donde viene a la vida la estatua también. Falconet, sin embargo, no nos presenta el paso: como el vestido de Pigmalión impide los movimientos, los pies de la estatua se quedan fijos en el pedestal. De esta manera el artista tiene que utilizar otros estratagemas para animar a Galatea, el nombre de la estatua según algunas variantes del mito, puesto que no puede aprovechar de los matices cromáticos de la pintura para crear las materias y los encarnados: las protagonistas ahora son las manos, que se mueven, gracias al trabajo del chipriota pero también a la fundamental acción del amorcillo (Stoichita 2006).

Poco más de un siglo después encontramos, al final, una verdadera revolución en el ámbito artístico, gracias a la reproducción técnica de las obras. Aunque, en el sentido general, todas las creaciones siempre hayan tenido la posibilidad de ser reproducidas, la técnica industrial permite la reproducibilidad teóricamente *ad infinitum*. Walter Benjamin muestra que la serie productiva cambia todos los antiguos elementos que rodean alrededor del signo, desde la función de la producción, de la fábrica y del hombre que trabaja en la misma, hasta la del mismo objeto y la relación entre el objeto y la persona que luego lo compra. Como el arte, también padece la producción infinita en serie, todo puede hacerse arte, incluso arte bello: en una palabra, puede ser objeto de estética (Benjamin 2000). Se encuentran estos cambios en el mundo del arte en general pero sobre todo en la fotografía antes y en el cine después, aunque, se va a descubrir en la segunda mitad del siglo XX, hoy toda la creación industrial forma parte de la producción en serie.

Con la invención de la fotografía al final del siglo XIX cambia totalmente la percepción de la producción artística: la acción manual del hombre ya no tiene importancia puesto que no debe ni pintar ni trabajar la materia, sino que todo el trabajo se desarrolla con la vista, que mira a reproducir la imagen de manera más fiel respecto a las técnicas precedentes. Sobre todo, la reproducción técnica permite recrear todas las tipologías del arte, hasta hacerse una técnica artística ella misma; por consiguiente la obra privada, única, propia y ligada a su creador, gracias a este nuevo medio de comunicación se convierte en objeto público, en algo que todos pueden ver y conocer. Nos referimos, en este caso, a las sesiones de realización de la escultura en relación con la fotografía. Podemos señalar como ejemplo las diferentes imágenes del escultor Louis Bonnard, en su estudio con la modelo y la estatua posando frente a la máquina fotográfica en 1887. El artista y la modelo están detrás de la mesa de trabajo, y la estatua, Ónfale, se presenta imponente sobre la mesa, gracias a la perspectiva del fotógrafo, aunque es en realidad más pequeña que la modelo en carne y hueso. El elemento fundamental de la imagen, sin embargo, es la relación de doble comparación entre la estatua de arcilla y las antiguas esculturas clásicas en primer lugar y, más importante, la con la modelo viva que está junto a ella: tenemos la impresión de que sea la mujer la que imita la

estatua, aunque sabemos que pasa lo contrario. La presencia simultánea de obra e modelo, por mucho que nos resulte rara, pone constantemente en comparación y en diálogo carne, arcilla, vida y no-vida, hasta la última fotografía, en que solamente aparece Ónfale: es el momento culminante, el triunfo del arte sobre la naturaleza humana. La obra es eterna, el artista y la modelo no, y en el estudio, finalmente, se queda solo un fantasma, un simulacro.

Tenemos que señalar, sin embargo, una discrepancia, un problema fundamental que la reproducción, aunque perfecta, no logra solucionar: puesto que cualquier obra, como dicho antes, es única, si se reproduce pierde su autenticidad, su especialidad, es decir, su aura. Ya no tiene la magia, la importancia que le pertenece por lo que se refiere a su tradición, en el sentido de que su función se caracteriza en el tiempo y en el lugar donde nace. Sin autenticidad, ya no es testigo de su época. Pero la tradición y el contexto cultural cambian, y por consiguiente puede cambiar también el valor, la quintaesencia del objeto artístico. Hasta ahora el arte siempre se ha caracterizado por dos valores fundamentalmente: el religioso, más antiguo, que representa el aspecto sagrado y mira a ocultar la obra, y el de la exposición. Después de la xilografía, de la impresión y de la litografía, la máquina fotográfica representa la primera verdadera revolución, que causa al arte un fuerte e irreversible momento de crisis en su verdadero sentido, o sea de cambio y puesta en discusión. En el mundo del arte la imagen rechaza cualquier elemento exterior con el fin de que sea ella misma el único referente original, de valor universal. El simulacro, en cambio, rechaza a su vez tanto los arquetipos reales exteriores, como la posibilidad de considerar la misma imagen como prototipo. Se encuentra por eso cada vez más una relación inversamente proporcional entre los dos valores, hasta la época de la reproducción y en especial de la fotografía, donde el valor expositivo se sustituye totalmente al cultural. La simulación está entonces ligada a las diferentes técnicas de reproducción de la imagen a partir de la prensa, llevando a una nueva teología, la del arte por el arte, que niega al arte cualquier función social. Es el asunto principal del Estetismo, la corriente de la segunda mitad del siglo XIX que presupone el arte como representación viva e independiente de

sí mismo, que no tiene ninguna referencia con el contexto histórico al que pertenece. De hecho, si desaparece el valor de autenticidad del arte, cambia su función, que se convierte en función política durante, por ejemplo, el Fascismo; pero se modifica también la relación entre arte y público, puesto que la pintura y la escultura no logran enseñar las obras a todos al mismo tiempo, mientras que la fotografía antes, el cine y la televisión después, permiten hacerlo (Benjamin 2000).

Para concluir este *excursus* sobre la historia del simulacro y del mito pigmaliónico, es útil hacer alguna referencia a estos conceptos en otro medio de comunicación, mencionado antes, más reciente y estructurado que la fotografía: el cine. Sin embargo, algunos al principio no consideraron el cine un verdadero medio artístico, porque, como afirma el escritor Franz Werfel, es una estéril copia del mundo que no logra expresarse con naturalidad (Benjamin 2000, 31). En contraposición con lo que pasa en la representación teatral, en que el actor actúa en primera persona, en el cine la persona recita frente a una máquina, y su interpretación tiene un carácter genérico porque no puede relacionarse con el público. Por lo tanto el actor cinematográfico no presenta el aura y, al mismo tiempo, el cine no tiene valor cultural, sino solamente de distracción. Este medio, sin embargo, se le considera el simulacro por excelencia, por antonomasia. Pero, analizando la cuestión, el cine, desde su invención, ha intentado cada vez más, y con resultados sorprendentes, acercarse a lo real, aunque esto pueda parecer trivial e insignificante. Al mismo tiempo, junto a este utópico intento, y casi como si fuera una consecuencia de eso, el cine encuentra un paralelismo absoluto también y sobre todo con sí mismo: no hace que imitar a sí mismo y a repetir sus antiguas ilusiones y mitos. La razón de este proceso es la búsqueda de realidad y coherencia históricas, y en este sentido, el cine y antes de él la fotografía han logrado fijar el contexto histórico en formas visibles, objetivas; desafortunadamente, de la misma manera, han destruido el aura de la historia, no creando más que fantasmas, simulacros. Baudrillard nos ofrece una sencilla explicación de este proceso que puede parecer paradójico: «le cinéma est fasciné par lui-même comme objet perdu tout comme il (et nous) sommes fascinés par le réel comme référentiel en perdition» (1981, 75). Es decir que si una vez había una relación viva, de

comparación, entre el medio cinematográfico y lo imaginario, hoy en día esta correspondencia entre el cine y la realidad se ha hecho negativa, de oposición, como resultado de una pérdida de originalidad por parte de los dos. Es el concepto de hiperrealidad, que se analizará en el próximo capítulo.

Uno de los directores de cine del siglo XX que más nos ha presentado el concepto de simulacro es Alfred Hitchcock, en particular en dos películas: *Il delitto perfetto*, de 1954 y, sobre todo, *Vertigo (La donna che visse due volte)*, de 1957.

Vamos a analizar la primera. La historia es muy sencilla: Tony se casa por interés con Margot (Grace Kelly), una mujer muy elegante y rica, y cuando descubre que ella tiene un amante, decide chantajear a un viejo compañero de escuela con algunas informaciones comprometedoras y le promete mil esterlinas para que mate a su esposa. Se construye una coartada irreprochable y parece, de verdad, un crimen perfecto. Cuando Tony vuelve a su casa y descubre que su mujer no es muerta y, encima, ha logrado defenderse y matar al homicida, aprovecha de la ocasión y contamina las pruebas de la escena del crimen para que resulte que Margot haya matado a un hombre de manera voluntaria. Es evidente la incesante evolución, en negativo, del personaje de Margot, transformado por Tony según su voluntad, que se convierte en director de cine de la vida de su mujer. Domina la vida - mejor, la muerte - de su mujer y como el compañero Lesgate no logra matarla, organiza una farsa para que ella aparezca culpable. En esta película el concepto de simulacro se localiza en el personaje de Margot: al principio es una mujer habladora que lleva ropas muy elegantes y chillones, y se mueve bastante, aunque todas las acciones se desarrollan dentro de la casa. A partir de la noche en que tratan de asesinarla, en cambio, cambia totalmente: se pone ropas más castas y de cuello alto y colores oscuros, casi no se mueve y solamente habla en el momento en que secunda a su marido durante el diálogo con la policía. Se puede observar unas imágenes de la mujer, como pequeños retratos, durante el proceso, cuando es condenada a muerte por haber matado al hombre: en este momento se pone muda, hasta desaparecer, excepto en el final. En las últimas escenas vuelve a su casa e Hitchcock nos presenta un fantasma: lleva un casto y viejo manto marrón y se queda inmóvil, casi sin hablar y con una expresión catatónica,

mientras el inspector descubre la verdad y logra salvarla de la ejecución. Tenemos que señalar otro pequeño simulacro que nos presenta el director: en una fotografía colgada en la pared hay un retrato, entre los personajes de la película, del mismo Hitchcock; la misma escena se encuentra en *Niebla*, el libro de Miguel de Unamuno de 1914, en que se describe el retrato del autor colgado en su estudio. Es la obra artística, lo eterno, lo que sobrevive al artista, al autor, al director de cine.

En cambio, el cuento pigmaliónico es aún más evidente en *Vertigo*. El protagonista es Scottie (James Stewart) un ex policía que sufre vértigo y sigue a Madeleine (Kim Novak), la mujer de un amigo porque, según él, es loca. El amigo Elster, sin embargo, quiere matar a su mujer y engaña a Scottie, que entre tanto se enamora de Madeleine, pagando a una vendedora (Judy, *alias* Kim Novak) para que recite la parte de su mujer (Madeleine) y encima la de la ficticia abuela de ella, Carlotta Valdez, que se había matado cien años antes, en 1857. Se trata entonces de un director de cine (Hitchcock), que modela a una actriz (Kim Novak), que recita la parte de un personaje (Judy), que pretende ser Madeleine, que asume el rol de una mujer muerta (Carlotta); es decir, es la historia de un simulacro, que forma parte de otro simulacro, que está a su vez dentro de otro simulacro, hasta el simulacro principal creado *ad hoc* para la actriz hollywoodiana. Es un verdadero vértigo de simulacros, simbolizado por el *chignon* de la protagonista. La primera imagen que el director del cine nos ofrece de Madeleine está en un restaurante, donde la actriz camina lentamente, hasta pararse en primer plano, para mostrarse de perfil: es la representación de un camafeo, conocido en particular como imagen de memoria, de efigie de muerte. Luego Scottie observa a Madeleine/Judy en el momento en que está sentada de hombros en el museo (cuadro 1) mirando al retrato de su abuela, y del cuadro copia un ramo de flores, el *chignon* en el pelo y, aunque no se podrá ver que al final, el medallón rojo. Se trata de momentos importantes, es una imagen fija, inmóvil (el cuadro y Madeleine frente a él), dentro de una móvil, de acción (la película): es una clara contraposición entre la vida y la muerte, y se puede también suponer la suerte de Madeleine/Judy, que ya se ha convertido en simulacro y se ha puesto entre dos umbrales: el de los vivos, la puerta, y, eterno, el de la muerte-no vida, el

retrato. La tercera importante escena se desarrolla en la casa de Scottie, que salva a la mujer después de que se había arrojado en la bahía de San Francisco. Kim Novak/Judy/Madeleine se levanta confusa, como si estuviera resucitando: se repite la imagen de la creación pigmaliónica de la estatua, y el contraste cromático de la ropa roja en la manta blanca es el mismo, aunque inverso, del mito ovidiano, puesto que Stoichita nos informa que «Pigmalione distende la vergine d'avorio sulle coperte purpuree» (Stoichita 2006, 30), y es el mismo también que vamos a encontrar más adelante hablando de la amputación de Tristana en el homónimo texto galdosiano. De repente, una escena dramática: Judy/Madeleine finge arrojarse de una torre, sabiendo que Scottie no la habría seguida por su fobia, pero la mujer de Elster muere de verdad, es la que realmente cae de la torre. Por lo tanto desaparecen Madeleine y Carlotta, y Judy vuelve a su vida y a su verdadero trabajo, hasta el momento en que Scottie la ve y piensa que podría parecerse a su amada, aunque tenga un aspecto diferente de ella, un poco vulgar; parece una copia imperfecta de Madeleine, aunque sabemos que en realidad va a pasar lo contrario, porque Madeleine es la creación *ad hoc*, el simulacro, y Judy la original. Scottie/James Stewart, pero Elster también, se convierten en directores de cine y se sustituyen a Hitchcock. Empieza así la transformación de Judy en Madeleine por mano del protagonista, en primer lugar en una tienda de ropas, donde el protagonista busca de manera obsesiva el *tailleur* gris, mientras las modelos, de las cuales no se ve que el cuerpo, desfilan como maniqués, superponiéndose al simulacro Judy frente a la ventana de la tienda. Luego los dos van a una tienda de zapatos, donde la alusión fetichista - la misma que encontraremos en *Tristana* - pone en evidencia el hecho de que no sea Judy lo que Scottie quiere, sino el aspecto exterior - que se modela en el salón de belleza - y los elementos que llevaba Madeleine, la ficticia Madeleine. La escena culminante llega casi al final, en la habitación de hotel donde vive Judy: sale del baño poniéndose el *tailleur* gris, con el pelo rubio y el *chignon*. La luz verde de un neón acoge esta imagen funeraria que lentamente camina hacia Scottie (cuadro 2). La transformación de Judy, mejor, del cuerpo de Judy, es completa: ahora es Madeleine, es un fantasma, un verdadero simulacro - inversión del mito ovidiano -, una estatua plasmada por su creador Scottie que,

como un sorprendido Pigmalión, la toca, la abraza, la besa, en busca de una prueba de vida. Él piensa haber creado a una nueva Madeleine y descubre la verdad solo al final cuando ve a Judy llevando el medallón de Carlotta. La arrastra entonces hacia la torre, donde se asiste al trágico final: como si fuera una broma de la suerte, Judy cae y muere, como su destino había decidido al principio de su engaño. Encontramos por consiguiente una inversión de roles del modelo y del simulacro: para que venza y viva el simulacro, el modelo tiene que morir.

El simulacro en la sociedad contemporánea

Jean Baudrillard, en *Lo scambio simbolico e la morte* (1976, 61), declara que existen tres tipologías de simulacros, nacidos después del Renacimiento, junto a las diferentes leyes del valor: la falsificación, presente en la época clásica que va desde el Renacimiento hasta la revolución industrial y se refiere a la ley natural; la producción, típica del período industrial y que se relaciona respectivamente con la ley mercantil; al final, la simulación, que domina la sociedad actual y se refiere a la ley estructural del valor. Cada clasificación de valor se ve absorbida por la que pertenece al orden superior de simulacros, y cada una de estas etapas encierra la antecedente como referencia de simulación.

El primer conjunto de simulacros que se va a encontrar, la falsificación, nace con la desaparición del régimen feudal por mano de la burguesía y, por consiguiente, con una nueva y abierta expansión de los signos y de los símbolos, los cuales, hasta ahora, no eran arbitrarios sino impuestos por la sociedad, y tenían valor de prohibición y una extensión muy limitada y controlada. La falsificación, entonces, representa el pasaje de los signos y de los valores de un nivel social a otro y todavía no es necesario para indicar la inviolable comunicación entre dos personas, sino que empieza a referirse a un mundo libre, amplio y compartido, de referentes, los cuales reproducen unos significados parecidos al original, al natural. Se puede entender que el signo moderno nace de un simulacro de tipo natural y, vamos a especificar, la cuestión de lo metafísico, de lo natural, de la diferencia entre realidad y apariencia, caracterizará toda la época burguesa a partir del período

renacentista. Según Baudrillard el simulacro y el falso tienen su origen en el Barroco, por medio, por ejemplo, de las nuevas e imponentes máquinas teatrales - pensemos en los corrales - y del estuco, que imitando las formas y los materiales, e incluyéndolos en un nuevo, único elemento, permite crear cualquier cosa. El utilizo del estuco, de las primeras máquinas, aún no se puede entender como ejemplo de la producción industrial, capitalista, puesto que solamente trabaja sobre las formas, pero ya a partir de este momento es testigo, por medio de la falsificación, de un esquema social en que está presente un sistema organizado de control, y, en particular, del concepto moderno de poder que quieren establecer los jesuitas en la época del barroco: una sociedad y un poder que puedan sobrevivir a la muerte por medio de un artefacto, de un simulacro.

El segundo conjunto de simulacros viene a la luz durante la revolución industrial y en particular con la producción en serie, como explica Benjamin en *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (2000, 20-23): ahora se presenta la posibilidad de producir y encontrar dos (y más) objetos perfectamente iguales entre ellos. De hecho, como afirma el filósofo francés, la misma definición de la palabra "real" es «aquello de lo cual es posible dar una reproducción equivalente» (1976, 87). Ya no se trata de una relación entre algo original y su falsificación, sino de una equivalencia y, por consiguiente, de indiferenciación: de hecho, solamente el acto de desaparecer por parte del elemento y del valor original permite la fabricación en serie. En este tipo de producción, mejor, de reproducción industrial, todos los objetos se convierten en simulacros que no pueden diferenciarse los unos de los otros, ni más ni menos que los hombres obreros que trabajan en las fábricas y que los crean, presentados en muchas escenas de *Metropolis*, de Fritz Lang (1927).

Concluyendo, podemos decir que, gracias a la técnica de producción industrial, se pueden crear objetos/signos iguales entre ellos, en series infinitas. Estamos frente a un hecho de fundamental importancia, puesto que, como declara Baudrillard,

Benjamin, el primero, tomó la técnica no como "fuerza productiva" - como afirmaba, en cambio, Marx - sino como médium, como forma y principio de toda

una nueva generación del sentido. El solo hecho de que cualquier cosa pueda ser simplemente reproducida, tal cual, en un ejemplar doble, es ya una revolución (1979, 67).

En resumidas cuentas, el mensaje no está ni en el objeto ni en la fuerza de trabajo aclamada por Karl Marx, sino en el acto de la misma producción. Sin embargo esta etapa de simulacros de segundo nivel es de corta duración, dado que de repente a la producción en serie se sustituye la en modelos, cambiando el origen y la finalidad de los objetos, en el sentido de que se empieza a reflexionar sobre los signos a partir del concepto de la misma reproductibilidad industrial. De hecho

los grandes simulacros construidos por el hombre pasan de un universo de leyes naturales a un universo de fuerzas y de tensiones de fuerzas, hoy a un universo de estructuras y de oposiciones binarias. (Baudrillard 1976, 68).

Estamos ahora frente a los simulacros de tercer orden, la simulación, en que no es importante la serie industrial, sino la modulación, la cual no analiza las equivalencias entre los signos, sino las diferencias. Es el siglo del indeterminismo, del código y de la digitalización, en que todo lo que está alrededor, cualquier imagen, objeto o mensaje, pierde su función original para convertirse en test, en algo que obliga a escoger. De ahí que, si bien por los simulacros de segundo orden lo más importante es la producción, en esta etapa el mensaje, el signo efectivo está representado por las fases que el medio de comunicación emplea para llegar a la población. Es la época en que al principio de realidad se sustituye el de simulación, y en que han desaparecido las funciones y la ideología a la ventaja de los modelos. La era del tercer orden de simulacros empieza con la creación artificial de los referentes dentro del sistema de signos, con una «substitution au réel des signes du réel» (Baudrillard 1981, 11).

La consecuencia más evidente es que lo real llega a ser cada vez más una alegoría de muerte, pero también, al mismo tiempo, se funde con su aniquilación, creando lo real con lo real y, de esta manera, el fetichismo de un

signo, que ya no es algo que tiene función de representación, sino, por el contrario, de negación. No nos referimos a las nociones de doble, de espejo, de elementos referenciales, sino a una sociedad, a una generación creada por medio de modelos de realidad que no tienen ni origen ni referencias sensibles. Encontramos entonces el concepto de hiperrealidad, que Jean Baudrillard explica en *Simulacres et simulation* (1981). Los elementos de tercer orden no tienen ni contenidos ni finalidades propias y no se pueden controlar por medio de un sistema que se refiere solo a lo racional y a lo real. Por eso en nuestra época es imposible volver a encontrar un orden que pueda referirse a lo real. De ahí aquella particular histeria que caracteriza el siglo XX, en que la misma producción industrial es hiperreal, porque aparentemente tiene las características de la producción industrial tradicional pero solo es una ficticia semejanza de esa. De hecho, el concepto de hiperrealidad de la simulación se traduce como la alucinante semejanza de lo real con sí mismo.

Estas nociones de negación y de aniquilación ya estaban presentes en la etapa realista y sobre todo en la surrealista, pero ahora, por medio del hiperreal, se muestra la «alucinante semejanza de lo real consigo mismo» (Baudrillard 1976, 85), el hecho de que lo real ya no es solamente lo que puede ser reproducido, sino sobre todo lo que siempre está reproducido. Es decir que para entender de verdad un signo, hay que repetir lo real: es lo que pasa por ejemplo en el pop-art si nos referimos a los célebres dibujos de Andy Warhol en que se ven las réplicas del rostro de Marilyn Monroe, símbolos de muerte tanto de la actriz, como de la misma función representativa del signo. Por mucho que la corriente surrealista imaginaba que solo algunos aspectos podían volverse surrealistas, hoy todos los hechos cotidianos y reales, políticos, sociales y económicos se convierten en simulacros hiperrealistas. Hoy es la misma realidad el núcleo de la era hiperrealista. Podemos tomar como ejemplo de simulacros de nuestra época el mundo de Disneyland: un modelo perfecto en que se concatenan diferentes fantasmas e ilusiones, simulacros de varios tipos. Este mundo de juegos es importante porque representa, en su microcosmo, la exaltación de todos los Estados Unidos, con sus valores y sus ideales. Por esta razón la creación de Walt Disney se ofrece como objeto imaginario para ponerse en contraposición con América y hacer que la gente crea que todo lo

demás, el continente, es real; de ahí que América se ponga en el mundo de lo hiperreal y de la simulación, y Disneyland se convierta en simulacro de tercer orden.

Además merece una explicación la relación que existe entre el sistema de simulación y los *mass media*. El simulacro, de hecho, entendido como elemento artificial sin referencia real y que tampoco puede dar vida a algo original, se realiza y se desarrolla más en los medios contemporáneos: estos logran ofrecer una imagen más completa y compleja respecto a la que viene de la realidad, pero que, no obstante eso, no tiene ninguna característica real u original. Hoy vivimos en una época en que todas las modalidades expresivas forman parte del mundo de la publicidad, puesto que es inmediata y superficial. La información, llevada por los medios con el fin de crear la comunicación, rige todo el sistema social, representa el alfa y el omega de la época moderna y su propia credibilidad. No obstante eso, hoy se encuentra una brecha peligrosa entre el mundo de la información y el del sentido: los dos presentan una vinculación inversamente proporcional, según la cual al aumentar de la primera - la información - se reduce el segundo - el sentido. Para argumentar esta hipótesis Baudrillard introduce tres razones (1981, 119-120). Según la primera no existe ningún tipo de conexión entre información y sentido y en este caso el acto informativo es simplemente un instrumento tecnológico que no tiene finalidades respecto al significado. La segunda afirma, en cambio, que por lo contrario la información produce un elemento de significado, pero estos casos de unión resultan poco frecuentes en comparación con los en que se ve una fuerte pérdida de sentido, y se encuentran en la ideología de la palabra libre. Al final, según la tercera tesis, existe de verdad una correlación entre los elementos, en el sentido de que los dos se destruyen entre ellos.

El problema es que es natural pensar que es la información la que produce el significado, sin embargo pasa todo lo contrario y esta aniquila la comunicación cada vez más, volviéndose simulacro del acto comunicativo. Es un mero proceso de simulación que conocimos muy bien. Es el mundo del hiperrealidad que destruye lo real y que MacLuhan resume en la oración «medium is message» (Baudrillard 1981, 124): el medio de comunicación absorbe las informaciones y los sentidos, los cuales desaparecen, pero él

mismo desaparece, y un modelo da vida en su lugar a la información, al medio y a lo real al mismo tiempo. De la misma manera esto no significa solamente la fin del contenido, sino la fin del medio también, tanto en su significado primero como en su forma: ya no existe el antiguo medio de comunicación cuya función era la mediación entre dos elementos reales. Se trata de una trágica implosión: el medio ha absorbido todo lo que representaba, incluso sí mismo.

En el ámbito de la publicidad podemos identificar una nueva dicotomía moderna hacia la iconoclastia y la iconofilia. La primera se basa sobre una visión profética futurista (como la antigua) de la sociedad futura, que parece revolucionaria en contraposición con la actual: los nuevos iconoclastas rechazan la sociedad de la publicidad, del *business*, buscando la verdad, la realidad que solo se puede encontrar en la revolución de los ideales y en el proletariado. Se absorbe la imagen original en una imagen surrealista. Los iconófilos son por lo contrario los realistas y los hiperrealistas de los medios de comunicación, los que quieren una verdadera conexión entre la información dada por los medios y su contenido y la abolición de la manipulación de las informaciones. Estos legítimos deseos llevan, sin embargo, a una imagen que parece real y realista, pero que al mismo tiempo está manipulada y artificial, creada *ad hoc*: es una imagen hiperrealista que refleja a su vez una hiperrealidad, subordinada a la imagen. No obstante estas diferencias, se puede notar que mientras que las dos corrientes estaban en oposición por lo que se referiría a la religión, hoy entre iconoclastas e iconófilos existe un común denominador en la búsqueda de un original, de una relación entre la copia y el referente. Pero ningún medio de comunicación puede reproducir algo original (Perniola 1983).

Fetichismo

Para concluir esta primera parte, que se refiere al simulacro, querría sintéticamente bosquejar el problema del fetichismo, un fenómeno que, como el simulacro, existe desde muchos siglos, sobretudo en el ámbito antropológico y artístico, pero que se ha desarrollado cada vez más a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la producción industrial y del mercado del arte, cuando las mercancías y los objetos en general empezaron a

moverse y expandirse de manera masiva; es decir cuando la sociedad se convirtió en aquella acumulación de capital de la cual Karl Marx habla en *Das Kapital* (1867).

Aunque el fenómeno del fetichismo presente varias referencias antiguas - pensemos por ejemplos en la original y detallada descripción que Apollonio Rodio nos ofrece, en sus *Argonautiche*, sobre el escudo de Aquiles, presentado como un objeto atractivo y maravilloso, casi dorado, un abrigo precioso y resplandeciente, símbolo de la oposición entre el mundo humano y el divino, pero también entre amor y guerra - este término tiene un origen reciente y se pone como núcleo fundamental de la modernidad, en aquella época en que se desarrollan las tesis ilustradas, positivistas, psicoanalíticas y marxistas. Nace de hecho durante la colonización africana en el siglo XVIII por mano de los portugueses, que por medio de la palabra *fetiche* (en latín *facticium*) querían mostrar el carácter de ficción de la cultura aborígena, puesto que los autóctonos veneraban objetos como las piedras. Se trata de una primera perspectiva, seguramente negativa, de tipo antropológico, que, uniéndose a las otras dos teorías - la psicoanalítica de Freud y la económica de Marx - permite entender el fetichismo en sus diferentes formas y etapas. Estos tres enfoques, sin duda muy lejanos entre ellos en el sentido teórico aunque al fin y al cabo a menudo estructurados en la misma realidad social, localizan en la noción de falsedad su común denominador: el fetiche es algo que se ama, se venera, pero que no se debería amar si no como simple medio; es la sustitución simbólica de algo, de un equilibrio, de una paz primordial que se ha perdido y que nunca se volverá a encontrar. El fetiche, entonces, no es más que una falsificación, una copia ficticia de este antiguo sentimiento, causada también por la individualidad, la soledad, el aislamiento del hombre moderno. Al mismo tiempo representa una relación inversa entre lo real y lo imaginario, lo animado y lo inanimado, una excesiva atracción hacia los objetos, los hechos inanimados, que se alejan de sus usos cotidianos y se ven cargados de valores, sentimientos, símbolos y emociones.

La característica más importante del objeto-fetiche es su fuerte ligazón con la creación artística, puesto que logra crear mundos alternativos, función típicamente propia del arte y de la literatura. Además, como estos, el fetichismo

se basa en la mirada y en la imaginación, puesto que en la sociedad contemporánea el objeto tiene una función primaria en lo visual, como la publicidad o la moda, y no pone el enfoque en la totalidad del objeto, más bien en el detalle: «lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo un intero macrocosmo di passioni e narrazioni» (Fusillo 2012, 9). El fetiche por excelencia sería en la actualidad: de hecho, el ámbito en que el detalle, el fragmento fetichista juega un papel fundamental, es el cine, que trabaja y modifica su realidad por medio de cortes, creando sobretodo películas que no hayan un verdadero final, que se puedan modificar, que logren dar vida a otras nuevas creaciones.

Massimo Fusillo en *Feticci* (2012) analiza diferentes tipologías de fetichismo. La primera está representada por el fetiche de la memoria, que se basa en la unión/oposición entre presencia y ausencia: es el objeto-fetiche el que, por medio de una sinécdoque, permite al recuerdo sobrevivir y permite también una sustitución simbólica que pueda aliviar el dolor por la pérdida; de ahí aquella función de liberación y de tranquilidad que pertenece al arte. Este es el tipo de fetiche que más sintetiza la tendencia de la persona a transferir y fijar los sentimientos en el inanimado. El objeto-fetiche de memoria por excelencia es la fotografía, puesto que las fotos ponen claramente en evidencia el deseo irrealizable de parar el tiempo, de capturar por toda la eternidad todos los fragmentos de la vida, tanto social como individual, de modo que no se pierdan y no vayan olvidándose. Uno de los primeros ejemplos de fetiche de memoria se encuentra en *Die Wahlverwandtschaften* (*Le affinità elettive*), la obra maestra de Goethe de 1809, en la que el escritor alemán analiza, en un período marcado por las guerras napoleónicas, la relación entre animado e inanimado, moderno y antiguo. Es importante, refiriéndose a eso, la metáfora de la química, ciencia típicamente moderna puesto que se basa en la separación de los elementos, en contraposición con la idea de unión hombre-mundo propia de la antigüedad. Encontramos además un evidente fetiche sexual en la descripción que hacen dos personajes sobre Carlotta, los cuales aluden al pie de la joven: el mismo detalle anatómico y fetiche sexual que hemos mencionado hablando de *Vertigo*, y el mismo que vamos a encontrar en *Tristana*. Luego Goethe nos ofrece un fetiche de memoria en el momento en

que describe un vaso en que están grabadas las letras E y O, iniciales del nombre del protagonista pero también de su amada, con la que vive un amor turbulento. Este objeto-fetiché, por medio del cual Eduard cumple un ritual todos los días, aparece muchas veces hasta el final, cuando el hombre descubre que ya no se trata del vaso original sino de otro, un reemplazo, dado que el primer se había roto. Estamos entonces frente a un doble fetiché, la sustitución de una sustitución, y en este momento de doble falsedad desaparece el aura de serenidad y, de repente, Eduard se da cuenta de que es un amor imposible. Otros evidentes ejemplos de fetiché de memoria se localizan en el símbolo del Estetismo, *À rebours* (Joris-Karl Huysmans, 1884), en que el protagonista Des Esseintes, un excéntrico francés, recluido antihéroe y esteta, odia a la burguesía y al utilitarismo del siglo XIX y trata de retirarse en un mundo artístico creado por él mismo. No está presente ninguna particular acción detrás de esta trama sencilla: toda la narración se concentra en la descripción de los objetos, todos esos fetiches, por ejemplo el astrolabio, que le suscita una «memoria involuntaria» de tipo proustiano, o el grillo que encierra en una jaula de plata, emblema de su niñez opresora (Fusillo 2012). Frente a la total clausura del personaje, rechazando cualquier tipo de comunicación humana, los únicos momentos de cambio se producen por medio de su obsesión por el mundo inanimado y las experiencias sensoriales que dichos momentos suscitan. En este caso, en esta corriente, entonces, la relación fetiché-memoria es el emblema de un viaje mental, un conjunto de ritos que sirven para llegar a una perfección estética absoluta, utópica, en que los sentimientos también pertenecen al mundo inanimado. Hay que añadir, sin embargo, que el fenómeno fetichista que caracteriza el Esteticismo, entonces, se funda al mismo tiempo sobre la oposición entre la función afectiva de los fetiches y la exaltación de estos, objetos preciosos, como fuentes de belleza autónoma, que no tiene nada que ver – o desearía no tener nada que ver, por imposible que sea – con los sentimientos y el recuerdo.

El objeto mágico constituye en cambio el segundo orden de fetiches. Pertenecen a estos el mecanismo de animación del hecho inanimado y la inversión entre imaginario y real: de esta manera el objeto ya no representa la ficticia sustitución y el recuerdo de algo, sino el signo de primaria importancia,

núcleo de una pasión que introduce un elemento fundamental de locura en la realidad. Es lo que pasa normalmente en la literatura del Fantástico - que tiene origen en el Romanticismo y en el gótico del siglo XVIII - en que la unión/contraposición entre real y fantástico gira a menudo alrededor de un «oggetto mediatore» (Fusillo 2012, 78), testigo de los acontecimientos y centro de la narración. Por lo que se refiere al fetichismo mágico pensemos sin duda al mito de Pígalión, del cual ya hemos hablado, pero el siglo XIX nos ofrece otros importantes ejemplos. El más evidente y célebre es *The picture of Dorian Gray*, la obra maestra de Oscar Wilde (1890): en general, de hecho, el retrato, junto a la fotografía y a la estatua, representa el mágico doble de una persona. En el caso particular lo que permite que el animado se sobreponga al inanimado es una pintura, que se modifica según la vejez y las experiencias del protagonista, mientras que él se queda joven y hermoso. Es el objeto-fetichismo misterioso y mágico por antonomasia, que Freud analiza con la palabra *unheimliche*: el retrato que duplica al personaje y le da la juventud eterna. Además Dorian Gray llega a su completa corrupción a causa del texto de Huysmans, y encierra el objeto malo y corrupto en una habitación en que están los recuerdos de su inocente niñez, que se convierten en fetiches de memoria.

El tercer tipo de fetiches está representado por el concepto mitopoiético de los objetos, dado por la unión entre fetichismo y creación artística, es decir que el signo tiene la capacidad de dar vida a la narración: un detalle, incluso el más pequeño, puede evocar y agrupar todo un mundo en su microcosmo. Pero esta no es una novedad: ya se ha analizado la capacidad del arte y de la literatura de crear mundos alternativos a partir del fragmento más irrelevante. El escritor que más simboliza esta etapa es Gustave Flaubert, que en su *Madame Bovary* (1856) pone siempre en un pedestal los detalles, cargados de valores simbólicos, por medio de todos los cinco sentidos, cruzando muchas veces perspectiva subjetiva y objetiva. Es el caso de la cigarrera en seda verde, que Emma coge con repetición y en que proyecta sus fantasías y obsesiones por medio de la vista, del contacto físico y del olfato. Flaubert es un escritor fundamental por lo que se refiere no solamente al tema del fetichismo sino también al período histórico: elimina enteramente las antiguas jerarquías y diferencias entre descripción y narración, personas y objetos. Su manera de escribir es

coherente con la nueva sociedad moderna, con la metrópoli, la *ville tentaculaire* de Émile Zola: como va hacer Huysmans unos años después, revolucionando totalmente la narración realista hasta experimentar las nuevas corrientes, servirá de inspiración durante el Naturalismo y, luego, el Modernismo, que volveremos a encontrar y analizar en el capítulo sobre la narrativa galdosiana.

Al final, Mario Perniola nos presenta otra tipología de fetiches, la que se desarrolla en el Postmodernismo, precedida por las tesis marxistas sobre el fetichismo de las mercancías y extendida gracias a la exhibición de los objetos en los escaparates - que se modifican hasta convertirse en obras de arte visuales, suscitando efectos de maravilloso, movimiento - y a las exposiciones universales. Vamos a examinar la cuestión.

Hasta los años Cincuenta el mundo artístico se funda sobre la oposición entre el arte puro y el diseño industrial - la disciplina que se ocupa de la creación y del desarrollo de los productos industriales -, y de esta manera entre lo inútil y lo útil, la unicidad y la reproducción en serie, entre los valores de autonomía y de heteronomía respectivamente. Es decir que hasta ese momento había una clara diferenciación entre arte y economía y, en particular, se clasificaba el arte como algo inútil y negativo, lejano del mundo comercial y del trabajo. El objetivo del diseño industrial, en cambio, era el de crear una unión entre el valor estético y el de utilización, de la función del objeto. Se basaba entonces en la dicotomía valor de uso/valor de cambio. El emblema de esta crisis del arte se encuentra en el Pop-art: a partir de este momento cualquier imagen u objeto de la cotidianidad, que pertenezca a la fotografía, a la publicidad, a las historietas, al cuerpo humano, a la casa, a la arquitectura u otros, se puede considerar elemento artístico a todos los efectos, si se mueve desde su mundo común y real hacia el ambiente artístico. Mientras que antes de este período las obras nacían precisamente como signos artísticos, ahora puede ser que ya no tengan origen en el arte sino en la economía. El factor más importante es el hecho de que el arte se haya convertido en objeto de mercancías, como afirma Mario Perniola, «La Pop Art trasforma l'inutile in denaro: essa mette fine alla possibilità di un valore artistico autonomo» (1983, 138).

Hay que señalar que esta revolución contemporánea no ha minimizado ni tampoco causado daños al arte, más bien se han incrementado aún más su desarrollo y su valor comercial, y por consiguiente el precio de las obras, con la creación de nuevas galerías y la importancia del crítico de arte, que va a ponerse al lado del artista. Nacen entonces los fetiches, que se pueden entender sobre todo gracias a la noción freudiana de la *escisión del yo*. En el sentido general, en economía, con la palabra “fetichismo” se entiende, en el ámbito artístico, el hecho de que el referente ya no tenga, como dicho antes, valor intrínseco, sino económico: como cualquier cosa tiene valor de cambio, así es bonito lo que cuesta mucho dinero. Según Freud, en cambio, en la cabeza humana hay dos actitudes mentales opuestas entre ellas, que se refieren a los objetos por medio de dos concepciones diferentes: la identificación del mundo referencial pero también, al mismo tiempo, la negación de ese. El psicoanalista austríaco pone luego en relación este concepto con otro: el rechazo, un mecanismo psicológico de defensa que por un lado rechaza el arte como algo inútil y negativo, y por otro lado piensa que este es necesario en el sentido económico. Mueren entonces todos los valores, las reglas, las leyes artísticas clásicas y la antigua relación entre valor de uso y valor de cambio; desaparece también el mismo valor de autonomía del arte, que a partir de este momento forma parte de aquella sociedad y economía capitalista a la que antes se oponía. Pero si el fetiche artístico tiene como finalidad la de convertir lo útil en inútil, el diseño semiótico, al revés, que se opone al diseño industrial por el hecho de que este quiere crear una relación entre la estética y la función del referente, mientras que el primero tiene como objetivo el de mostrar más bien el conjunto de mensajes que pertenecen al signo, pretende convertir el objeto inútil en algo que tenga utilidad; de esta manera se crea y trabaja sobre la necesidad mental de comprar la mercancía, sin importar cuál uso se va a hacer.

La consecuencia más evidente de esta revolución es el hecho de que el objeto fabricado ya no tenga la identidad y la identificación que lo caracterizaba por su valor de uso: ahora es solamente una imagen, un elemento ficticio, un simulacro que forma parte de los signos sociales de la reproducción industrial, cuya necesidad es creada e impuesta por la publicidad. Esta, sin embargo, no

se funda en el producto, más bien en el cliente, en la imagen narcisista del sujeto, cuya necesidad mental de comprar no se refiere al objeto, sino a la imagen de sí mismo propuesta por el medio publicitario. De ahí que en el momento en que todo parece una necesidad y no se logra distinguir lo útil de lo inútil, ya no exista ninguna relación entre el cliente y el objeto e incluso la persona, tanto como el producto, pierda su identidad, volviéndose insuficiente y despiadado.

III

Modernismo y Galdós

El Realismo

En la segunda mitad del siglo XIX empieza a difundirse por todo el continente una vanguardia estética que determina la fin de la corriente romántica y que pretende, en sus obras - no solamente literarias, sino también (y sobre todo) artísticas y filosóficas - una descripción exacta, una reproducción fiel y completa de la época, del ambiente social que se quiere mostrar. Para hacer eso los artistas deben recoger testimonios y detalles sobre la sociedad y las personas y, si necesario, documentarse por medio de textos científicos: Flaubert, por ejemplo, para poder describir la muerte por envenenamiento de *Madame Bovary*, consulta libros médicos. Por lo que se refiere a la literatura, los novelistas ahora intentan describir los problemas sociales con objetividad, y dan origen a la novela burguesa, utilizando un estilo sobrio y sencillo y una multitud de registros y lenguajes, adecuados a las diferentes tipologías de personajes, que pertenecen a todas las clases sociales. Se prefiere describir a individuos reales y comunes más que a los raros y particulares, típicos del Romanticismo. Además se rechazan tanto los sentimientos exaltados por el Romanticismo, basándose en los elementos históricos, como la literatura fantástica.

Cuando Galdós empieza a escribir sus primeras obras, a finales de 1860, todavía no se ha difundido en España el nuevo fenómeno literario, la novela realista, que ya se había desarrollado en Europa por medio de las obras de Stendhal, Flaubert, Balzac y Dickens. No obstante, gracias al escritor canario y a otros novelistas como Leopoldo Alas "Clarín", Valdés y Emilia Pardo Bazán, «la novela realista española consiguió, aunque con medio siglo de retraso, estar a la altura de la escrita en el resto de Europa» (Caudet 1992, 4).

Ya desde sus primeras novelas, Galdós empieza a fijar la técnica novelesca que luego se encontrará en su novela serial, los *Episodios nacionales*. Se trata de una verdadera crónica del siglo XIX, en la que se hace una relación entre la vida y la cotidianidad de los españoles y los hechos históricos que marcaron el País, desde la Guerra de la Independencia (1808-1814) hasta la Restauración de la monarquía con Alfonso XII. Los *Episodios* presentan una estructura muy particular: Galdós introduce el acontecimiento histórico en la narración, y valiéndose de este mecanismo quiere analizar la sociedad pasada para poner en evidencia los males de la sociedad presente, es decir el radicalismo absolutista y la intolerancia religiosa, para ver «en luminosa perspectiva el alma, el cuerpo y humores de una nación». (Caudet 1992, 83). Se aleja de la monarquía y se acerca al Socialismo porque ve que la primera solo quiere la esclavitud moral y material de España.

Con los *Episodios* se difunde la novela histórica realista - estamos ya lejos de la novela romántica - cuya intención es la de mostrar los hechos históricos, mejor, la Historia de España. Estas colecciones de textos no resultan importantes tanto por los acontecimientos que cuentan, como por la clara interpretación del futuro del País, es decir que Galdós no quiere exaltar la historia, sino más bien la realidad; es por ese motivo que los *Episodios nacionales* se definen en primer lugar novelas realistas, y luego históricas. De ahí se entiende que sí, en cada serie está presente un protagonista, que tiene la función de hilo conductor de la narración (por supuesto se trata de una novela); no obstante, el protagonista principal, sobreentendido, el héroe galdosiano, es el pueblo, personaje colectivo, con que los individuos se identifican, incluso el autor - se opone de hecho a los héroes románticos, considerados superiores y extraordinarios - mientras que el de la mayoría de las sucesivas novelas contemporáneas será el heredero.

La objetividad galdosiana, debida a la fórmula realista, impone una triste visión del mundo, sobre todo en las últimas series, a causa de los hechos que el mismo novelista vive en primera persona, como los motines revolucionarios, la Noche de San Daniel y la Semana trágica. Quiere entonces mostrar la historia de su manera, ofrecer una comprensión de la realidad contemporánea según su punto de vista (Gullón 1966).

Galdós, por medio de su obra, transforma la novela española de su época, alejándose de la corriente romántica y acercándose al Realismo, intuyendo que va formándose un arte nuevo basado en la observación; de hecho se le considera uno de los representantes del Realismo más importantes del siglo XIX. Por ejemplo, podemos encontrar un elemento estrictamente realista en el momento en que la única obra que Galdós no logra terminar es *La expulsión de los moriscos*, sin duda referida a los decretos de expulsión de 1492 y de 1609, puesto que no tiene ningún modelo para representarla: hecho que se reflejará en *Tristana*, en la *débâcle* artística de Horacio que nunca llegará a poner en obra su idea a propósito del mismo tema.

En la primera serie de los *Episodios*, en particular, es evidente el concepto de patria y la creciente importancia de la nueva clase media que va haciéndose poderosa y que tiene en sus manos el futuro del País; personajes y hechos son narrados a través de la vida de un joven pobre: Gabriel Araceli. La esperanza del escritor canario, basado en la fe nacionalista, se funda en el hecho de que esta clase social, vencedora en la Guerra de la Independencia, tenga que romper la unión con el antiguo poder monárquico y revolucionar la suerte de España.

Los *Episodios*, sin embargo, presentan algún anacronismo, dado que se escriben casi treinta años después de lo ocurrido: se refleja entonces el punto de vista actual del escritor, incluso el horror y la indignación por la época contemporánea:

para Galdós la historia del último cuarto del siglo XIX es la antesala de todas las calamidades del momento presente que padece la nación. Una política equivocada, de bajas miras, de recillas intestinas, de vuelo rastrero nos ha conducido a la postración. (Bravo-Villasante 1988, 168)

En estas “novelas de tesis” los personajes tienen una función alegórica, simbólica y moralizadora, y los ideales galdosianos están representados por jóvenes que pertenecen a la clase media, que tiene una educación científica y liberal. Conviene mencionar en este sentido un fragmento de las teorías

novelescas que Galdós explica en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870):

[...] pero la clase media, la más olvidada de nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo hay en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literaria de nuestro tiempo es dar forma a todo esto. (cit. en Caudet 1992, 9)

Sin embargo el ideal burgués fracasa a causa de una estéril imitación de los defectos de la nobleza, empobrecida y en decadencia: un verdadero vivir *esnob*. Pensemos en *Doña perfecta*, compuesta en el periodo realista, que por medio de los ambientes y de los personajes ofrece una interpretación simbólica de la sociedad, y en que se explica el problema más grave, según el novelista, de la sociedad española: la hipocresía y el fanatismo. La lucha del pueblo de Orbajosa contra el ingeniero progresista Pepe Rey representa la clase social en la que el autor espera, en cuanto fuente de libertad y comprensión, la lucha popular contra el gobierno y el poder, la intolerancia y la violenta soberbia. De ahí la novela de tesis: se puede entonces definir a Galdós un historiador novelista y por este motivo sus obras son conocidas con el nombre de “novelas contemporáneas”. La novela es, en suma, una invitación al autoanálisis y a la reflexión. Sin embargo el escritor, aunque se dé cuenta del gran malestar social del siglo XIX, no ve la cuestión social como un problema moral, sino político, debido a los hechos históricos de 1868 y de 1898 y a las consecuencias de la industria en desarrollo, dividida entre la acumulación de capital y el desempleo de los obreros: declara que se logrará encontrar una solución concreta solamente en el siglo XX.

Benito Pérez Galdós es el novelista que nos muestra la cotidianidad del hombre que vive en la sociedad de su tiempo, en aquel mundo que debe modificar, como también Ortega y Gasset aseverará unos años después, y continúa sosteniendo que el gran modelo de la narrativa novelesca moderna es la clase media, porque es

la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, 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. (cit. en Carmen Bravo-Villasante 1988, 39-40)

Es la clase social revolucionaria que se opone a la de Orozco y Augusta en *La incógnita*, de Doña Paca en *Misericordia* y de Don Lope en *Tristana*, una clase hipócrita, ociosa y en decadencia, y el novelista tiene que poner en evidencia y reflexionar sobre los problemas y las oposiciones sociales. Como afirma Francisco Caudet, «el novelista, convertido en una especie de médico, auscultaba el cuerpo enfermo de la sociedad y luego aventuraba la medicina para combatir sus males» (1992, 20) y, según el novelista canario, la única solución, la única medicina a los problemas sociales es la educación.

Pertenecen a esta primera etapa narrativa realista también otras novelas de tesis, como *Gloria* (1876) y *Marianela* (1878). Nela, protagonista de *Marianela*, es una huérfana fea y muy pobre, víctima de las precarias condiciones de vida del proletariado al que pertenece. El héroe de la novela, entonces, se convierte en una muchacha pobre, en vez de los burgueses de los textos precedentes. Por lo tanto Galdós introduce por la primera vez el elemento social que caracterizará su narrativa naturalista posterior, es decir la crítica a la clase media, pero sigue proclamando la necesidad quijotesca de creer en nuevos ideales. En estas dos novelas se encuentran elementos de la corriente precedente idealista-romántica que, rechazando la realidad referencial, se pone en contraposición con el realismo. A partir de las novelas siguientes, *La desheredada* y *El amigo Manso*, de las cuales vamos a hablar más adelante, abandona el movimiento idealista, puesto que el hecho de modificar la realidad fenoménica - creyendo de mejorarla - por medio de la fantasía está en fuerte contraposición con la mentalidad razonadora de Galdós, que justamente se basa solo en datos concretos. Es evidente entonces la técnica naturalista de observación de lo real, prefiriendo en especial modo los ambientes miserables y peores.

En *El amigo manso* en particular, supera tanto el Idealismo-romanticismo como el Realismo, llegando a una tercera, personal técnica narrativa, en que se mezclan lo real y lo fantástico. Según los análisis de Gullón (1966, 75-76) forma parte del movimiento naturalista, como posee las características estéticas, pero también pertenece a lo que la crítica ha definido “realismo galdosiano”. Se puede entender esta novela particular basándose en tres planos: en cuanto a la moralidad, la solución galdosiana a la esclavitud ideológica y a la intolerancia es la educación: eso, según la fe progresista del escritor, permitiría la convivencia entre los varios estratos sociales; luego a nivel narrativo la trama es sencilla, las acciones y el ritmo se presentan lentos; al final, el plano social ofrece una comparación entre el protagonista y la sociedad entera.

Este último tema es fundamental y se repite a menudo en las novelas galdosianas, como por ejemplo en la protagonista de *La desheredada*, en el momento en que la mujer se ve víctima tanto de sí misma como del ambiente en que está. El novelista canario, de hecho, cree que es la sociedad la que condiciona al hombre, puesto que la considera un elemento vivo, un conjunto de personas y de acciones diferentes, tanto que en su *Discurso de ingreso en la Academia Española* declara que la sociedad es “materia novelable”, gracias a la multitud de datos y acontecimientos que ofrece, como la disgregación de los antiguos estratos sociales y la formación de nuevas clases.

Por lo que se refiere a la primera fase narrativa, es fundamental explicar que Galdós supera la concepción realista tradicional, porque no observa y describe simplemente lo que le rodea - como hacen en cambio los otros novelistas de esa corriente - sino que trata de entender el significado profundo de las cosas, de los acontecimientos: el mensaje es importante tan como los acontecimientos que pasan. Como su manera de escribir supera el movimiento entonces vigente, se habla de “realismo galdosiano”, mejor, de “realismo trascendido”. Es una ideología propia de los escritores que, como Galdós, no ponen el enfoque en los hechos, sino más bien en las relaciones entre los hombres, y por eso mejor describen el mundo contemporáneo. El uso de los detalles hace que las novelas, las circunstancias, los ambientes narrados parezcan auténticos y, en este sentido, reales, y la minuciosidad de los particulares es lo que permite la perfección de sus obras. Como explica Gullón, de hecho,

Galdós, gracias a su imaginación trascendente, describió la vida española del siglo pasado con tan fidelidad y precisión que bajo el dibujo anecdótico trasparece la filigrana de la realidad permanente, y tras la silueta del hombre decimonónico, la imagen del hombre eterno. (1966, 134)

Se define entonces realista en cuanto crea una realidad, pero se trata de una realidad simbólica, autónoma, eterna. Pero también el hombre galdosiano es eterno y universal, porque se sitúa en un tiempo y en un espacio particular, y este aura propia de los personajes es la única manera posible para entender las relaciones entre ellos. Incluso, la única posibilidad, según Galdós, para comprender la sociedad contemporánea, es la continua comparación entre el pasado - la historia, los datos concretos - y el presente que el escritor está viviendo - sus recuerdos, su actitud para la observación. Y su capacidad de describir la vida, la sociedad de manera fiel, sincera, la historia como algo vivo, es lo que le permite formar parte de los naturalistas.

Conviene destacar, de hecho, que a partir de 1880, año en que Émile Zola publica *Le roman expérimental*, empieza a difundirse una nueva corriente artística, sobre todo literaria, en primer lugar en Francia y luego en casi todo el continente, adaptándose a las diferentes literaturas presentes. Se trata del Naturalismo, que podríamos indicar como una evolución del movimiento realista: de hecho, los dos presentan el objetivo común de mostrar y describir la sociedad y la realidad objetiva, pero se diferencian por algunos elementos. En el Naturalismo influyen unas teorías en particular: el Positivismo de Auguste Comte, filosofía que exalta el progreso científico y lo real, material y concreto, subordinado a la experiencia sensorial; el Materialismo histórico de Karl Marx y Engels, que llama la atención sobre las condiciones económicas y sociales de la población; el utilitarismo postulado por Jeremy Bentham, que supone la utilidad de la acción moral, es decir, se entiende con la palabra "útil" lo que lleva la felicidad a más personas posibles; la teoría de la herencia genética de Gregor Mendel. Sin embargo, lo que influyen por la mayor parte en el Naturalismo es la psicoanálisis, nacida en 1895 con la publicación de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud - Dostoevskij introduce en

Europa la novela psicológica - y sobre todo el Evolucionismo de Jean-Baptiste Lamarck y las teorías que Charles Darwin describe en su *Origen de las especies* (1859): la clasificación empírica de los objetos y de los seres vivos que el biólogo y naturalista inglés supone, junto a las célebres nociones de “adaptación al medio” y “selección natural”, lleva a una verdadera revolución, contra la ideología iluminista de la época y la teoría creacionista. A partir de este momento el hombre, que hasta el siglo anterior se había puesto en el centro del universo, ahora se da cuenta de que no es más que la evolución casual de algo que habría podido no evolucionarse.

Otro elemento de contraposición entre la nueva corriente y la realista es que esta mira a describir una clase social muy definida, la burguesía, mientras que el Naturalismo pretende reflejar los estratos sociales más pobres y miserables, poniendo el enfoque en temas difíciles, como el alcoholismo - pensemos en *Les Rougon-Macquart* - y la prostitución, tratando de explicar el origen de los problemas sociales y llegando a una crítica social y a un pesimismo profundo. Según los naturalistas, de hecho, es imposible escapar de sus propias condiciones de vida, del propio entorno social, pese a lo que se haga para mejorar. Además, en este periodo de conocimiento y nuevos temas se difunden también los tratados y los conocimientos científicos, sobre todo médicos. Se podría resumir el concepto de “Naturalismo”, entonces, afirmando que se trata de una descripción realista a la que los novelistas añaden los documentos y las explicaciones científicas: es decir, no se limitan a describir con objetividad lo que pasa, sino describen las razones que llevan a determinados acontecimientos, explican las leyes que rigen la vida humana. En España existen tres variantes de Naturalismo: el krausista, liberal-socialista al que pertenecen Galdós y Clarín, el llamado Naturalismo conservador de Emilia Pardo Bazán y el conocido como “Naturalismo radical”, extremista, de los escritores de *Germinal*, como Eduardo López Bago.

El Modernismo

Con el término “Modernismo” se identifica una corriente artística que se desarrolla durante la *fin de siècle* (o *belle époque*), entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, conocida con varias denominaciones

según los Países en que se difunde: Art Nouveau, Modern Style, Sezession, Liberty, Jugendstil (cfr. en la ilustración 5 el primer número de la revista Jugend, el 30 de mayo de 1896). Pese a los diferentes nombres y variaciones geográficas, la intención es la de crear un arte nuevo, moderno, que cause una ruptura con los estilos vigentes. Las características principales del movimiento modernista son en primer lugar la búsqueda de naturaleza, prefiriendo - en la pintura - elementos de origen natural como los vegetales, pero que posean formas redondeadas, luego el uso de la asimetría y de la línea curva, suave, armoniosa; se trata además de estilizar las formas y los objetos y de usar elementos exóticos, inspirándose en las culturas extranjeras, como las africanas y la japonesa: pensemos en la descripción que hace Huysmans en su *À rebours* refiriéndose a las piedras preciosas, fijadas en el caparazón de la tortuga, como si fuera un ejemplo de *ikebana*, la composición floral japonesa (Jiménez 1999).

El apogeo de esta nueva tendencia narrativa se vive durante la Exposición Internacional de París de 1900, en que los objetos que más llaman la atención son el conjunto de obras artísticas y muebles o tapices, expuestos por la Maison de l'Art Nouveau, una importante galería de arte de París, parecida a la de Londres Liberty & Co, instituida en 1875 por Arthur Lasenby Liberty, que vende objetos y tejidos orientales. Otro importante episodio para la difusión modernista será en 1902, en ocasión de la Primera Exposición Internacional del Arte decorativo moderno, en Turín, donde las obras llegarán de toda Europa.

Esta corriente se desarrolla sobre todo en la arquitectura, la pintura y la escultura, pero también en las artes menores decorativas, el mobiliario, el arte gráfico, y cualquier tipo de objetos o lugares cotidianos, como las estaciones de metro. En la escultura se empieza a utilizar una multitud de materiales, a partir de los clásicos, como el mármol, el marfil y el bronce, hasta los metales preciosos, o la cerámica y el vidrio para las obras pequeñas; además, el tema fundamental es la figura femenina. En cuanto a la pintura, en cambio, se busca la pureza de la línea y los elementos orgánicos, en particular vegetales, como dicho antes, como flores y hojas de forma curvilínea; nombramos como ejemplos de pintores modernistas a Santiago Rusiñol y a Ramón Casas. Al final, por lo que se refiere a la arquitectura, quizás el ámbito artístico que más

se ve afectado por el Modernismo, explicamos que se trata de un movimiento decorativo, muy caro y por eso burgués, que se caracteriza por formas redondeadas y armoniosas y por el empleo de nuevos materiales como el hierro y el cristal, al fin de crear soluciones originales: un célebre ejemplo de arquitectura en que están presentes esos materiales es el Chrysler Building en New York (1928-1930; véase un particular en la ilustración 6). Hay que añadir, sin embargo, que la arquitectura modernista española se establece sobre todo en Barcelona, el centro más activo y dinámico de la época, gracias también al célebre Antoni Gaudí, el máximo exponente del Modernismo catalán, cuyas obras son conocidas en todo el mundo e incluso Patrimonio de la Humanidad; recordamos sin duda *Sagrada Família*, icono del País (1883, ilustración 7), *Casa Batlló* (1904-1907, ilustración 8) y *Parco Güell* (1900-1914, ilustración 9).

Este periodo no resulta fértil solo para los ámbitos artísticos, sino también para la literatura española, en especial modo gracias a la Exposición Internacional de París de 1900: de hecho es en ese momento cuando el País también vive la influencia artística, puesto que «el arte español de la crisis de fin de siglo hubiera sido impensable sin el fuerte impacto del conocimiento y convivencia con los extranjeros» (Mainer 1983, 58). Gracias a las traducciones de maestros europeos como Zola, Dickens, Tolstoj - Unamuno por ejemplo traduce *Resurrección* de este último - la corriente modernista llega a España.

Las novedades literarias que nacen al final del siglo XIX, más precisamente entre 1890 y 1914, son las consecuencias intelectuales y culturales de aquella grande ruptura que afecta el continente en la segunda mitad del siglo. Se trata de una derrota común a todos los Países europeos, y cuya causa se suele identificar con la llamada Primavera de los Pueblos de 1848, que da origen a la nueva ideología antirromántica que encontramos en *Les fleurs du mal* de Baudelaire y en la obra de Flaubert, y luego con la represión de la Comuna de París de 1870 y el nacimiento del Capitalismo imperialista. Todo eso lleva a una diferente función del arte, cuya finalidad es ahora la de evasión y, a veces, de revolución. De ahí se desarrolla el Naturalismo literario, que revela la falsedad y la fragmentación de la sociedad, del mundo burgués y capitalista.

En cuanto a esta nueva corriente, con respecto al ámbito español podemos citar como ejemplos los artículos que Rubén Darío escribe para el periódico de

Buenos Aires *La Nación* en 1900, en que muestra de manera irónica la total pérdida de valores en el siglo XIX; nombramos además *El mayorazgo de Labraz* (1901) de Pío Baroja, que presenta características propiamente modernistas, como la división de la obra en cinco capítulos, cada uno introducido por un eslogan; encontramos luego *Camino de perfección* (Pío Baroja) y *La voluntad* (Azorín), ambas de 1902, año clave para la historia del País pero también para las nuevas tendencias novelísticas, compuestas por el Simbolismo, la introspección y los elementos autobiográficos, protagonistas del trauma social de los escritores; de ahí se han llamado “autobiografías generacionales”, bajo un movimiento naturalista en que está presente el Simbolismo también. Al final, hay que señalar otro importante autor, Miguel de Unamuno, en cuya novela *Amor y pedagogía* (1902) son evidentes las novedades (Naturalismo, Simbolismo, Espiritualismo) y la expansión de la pequeña burguesía radical. Se descubren entonces todos los elementos de aquella fractura que permite la renovación artística al final del siglo.

Incluso Galdós, como ya hemos anticipado, después de su viaje a París descubre la escritura de Zola y la nueva literatura. En particular, entre los escritores europeos se acerca más a Balzac, Dostoevskij y Dickens: al primero debe la intuición de la presencia de los mismos personajes en varias obras, como hizo el novelista francés antes de él en la *Comédie humaine* (1831-1850): el personaje entonces, en sus diferentes apariencias, a veces como protagonista del libro y a veces como figura subalterna, logra mostrar de esta manera su propio mundo, sus acciones, emociones, que cambian según las circunstancias sociales y ambientales. Es el caso de Alejandro Miquis (*El doctor Centeno*), Isidora Rufete (*La desheredada*), la Peri (*La incógnita*), los cuales, analizados bajo diferentes perspectivas y situaciones, parecen casi humanizados, como si fueran personas que se ven en momentos de la vida cotidiana. Además, los dos ofrecen muchas reflexiones morales, como el poder del dinero o la crítica hacia la sociedad desde el punto de vista moral. Aun siendo moralistas no creen en la política, puesto que, según ellos, no hace que corromper: pensemos por ejemplo en Cisneros, burgués conservador de *La incógnita*, que declara creer en las revoluciones, pero sigue enriqueciéndose, incluso por medio de la corrupción política. Con Dickens, Pérez Galdós

comparte la fascinación y la curiosidad morbosa - propia de la entera sociedad - por el crimen, en el presente caso el de la calle de Fuencarral: sabemos de hecho que sigue con pasión los procesos judiciales, ignorando sus tareas políticas. Luego Dostoevskij influye en la narrativa del escritor canario por el análisis de los personajes desde varios puntos de vista.

En cuanto a las influencias narrativas, al final, aunque no se trate de referencias contemporáneas, debemos señalar la obra maestra cervantina, por lo que se refiere al estilo, a la manera de escribir y a las características de algunos personajes, como Isidora, que se vuelve loca como don Quijote, y su tío, cuyo nombre es Santiago Quijano Quijada. Se suele decir, por eso, que Galdós es el heredero español de Cervantes (Gullón 1966).

Con la publicación de *La desheredada* (1881) y de *El amigo Manso* (1882) Galdós llega a la madurez artística y empieza para él la etapa de las novelas contemporáneas. Se da origen así a una nueva concepción narrativa, es decir, una nueva manera de novelar, según la cual ya no se debe utilizar la función moralizadora de la novela de tesis, sino presentar la realidad como una pluralidad de significaciones que el lector tiene que analizar e interpretar. *La desheredada* en particular, en que se ve por primera vez la animalización de la persona, típico ejemplo naturalista, abre el ciclo de las novelas contemporáneas con el tema de la prostitución, difundido en España junto al naturalismo europeo gracias a *Nanà*, novela de Zola que pertenece a *Les Rougon-Macquart*; la única diferencia se da por el humorismo, la simpatía, la misericordia de los personajes galdosianos heredados del humorismo cervantino, que se oponen a los prototipos naturalistas franceses.

El autor canario dedica la primera novela de esta nueva etapa – y esto es importante pues es evidente el optimismo naturalista galdosiano – a los maestros de escuela, que él, convencido de la eficacia de la educación, como acabo de mencionar, considera verdaderos médicos de los males sociales: principio ideológico fundamental, este, de la generación de 98, según la cual la sociedad sería mejor si existieran escuelas, sanatorios, buenas condiciones económicas y de trabajo y, sobre todo un rico ambiente ideológico. Toda esta predicación de armonía, convivencia y tolerancia, llevarán algunos años

después, a una de las creaciones espiritualistas galdosianas más célebres: *Misericordia*.

Es evidente también la evolución de los personajes ya en *El amigo Manso*, dado que al principio el protagonista declara no existir, pero al final estamos frente a su realidad; se ven emerger los sujetos de una nebulosa, poco a poco, y casi aparece un ser humano que cada día cambia y se enriquece de características. Estamos ya lejos de los personajes fijos e inmutables de la literatura precedente. Además aumentan los detalles, cuya función es la de situar el personaje en la narración de manera real, creíble, y aparece por primera vez el tema típicamente modernista del personaje que está frente al autor, que ya hemos mencionado de manera sencilla en el capítulo sobre el simulacro, refiriéndonos a Unamuno.

Estos temas, típicos de la Edad de Plata, son una metáfora de aquella sociedad mala y corrupta en que el escritor vive, como la precariedad de la clase social a la que pertenece, y de esta manera reflejan sus sentimientos de pena y alienación, del malestar existencial.

El escritor naturalista, de hecho, tiene que compararse con el mundo nuevo de *fin du siècle*, la novedad que, por haber salido él mismo del mundo realista, nota muy bien, pero que no logra expresar: se siente ajeno a esta corriente, acercándose más al espiritualismo, y su única misión es la de crear un puente entre el naturalismo y el impresionismo de la generación del 98. Sus últimos años de vida, por consiguiente, reflejan una lucha constante en el intento de expresar a sí mismo.

Hay que destacar un poco sobre la técnica narrativa galdosiana, puesto que se trata de algo particular, extraordinario. Ya hemos afirmado que el novelista canario toma inspiración de los maestros europeos, en especial Flaubert y Zola, pero no comparte su manera de escribir, en particular la de Flaubert. De hecho nunca se preocupa de la perfección de su estilo y de su forma literaria, es decir la preocupación estilística propia de los novelistas, más bien parece interesado en la representación intensa y pura de los problemas morales, aunque pueda resultar vulgar. Quiere, en suma, presentar el Naturalismo en todas sus formas, por medio de lenguajes y ambientes - véase, entre todos, *Misericordia* - y descripciones impresionantes, como la pierna amputada de

Tristana. En este sentido se puede entender que Galdós es, citando a Gullón, «ante todo, artista, creador de un mundo propio donde se halla reflejado el circundante» (1966, 235). Es decir, pretende superar la corriente realista y sus instrumentos y formas, pero quiere seguir ateniéndose a la realidad de los fenómenos, dando a la novela un aura de trascendencia: quiere entonces mostrar la realidad tanto en su apariencia como en su objetividad, para que se pueda entenderla desde todos los puntos de vista y en todas sus matices. Para hacer eso utiliza un lenguaje sencillo, conversacional, impregnado de tonos, conectores y léxico de la lengua hablada, también para expresar los conceptos complejos, y se distingue de los otros escritores por esta capacidad de expresar conceptos profundos y difíciles de manera clara y simple, rechazando las perífrasis artificiosas.

El estilo también supone un vasto número de técnicas según las distintas situaciones y clases sociales descritas: pensemos en el esquema de registro bajo, compuesto de frases simples y estilos directos, conversacionales entre Benina y Almudena, frente a la prosa compleja e indirecta de Manolo Infante y Cisneros, hombres políticos, lenguaje que el mismo autor aprende durante su mandato parlamentario. El hecho es que el personaje de Galdós no es un individuo que actúe y cambie según su voluntad, ni siquiera según la del autor: es la sociedad la que forma a las personas, que no se presentan entonces como marioneta en las manos del maestro, sino que Galdós se hace observador, en fuerte oposición con los románticos por la obsesiva necesidad de ofrecer una fiel descripción. Es evidente entre las dos corrientes el cambio de estilo también: al principio solemne y prolijo, se ha hecho sobrio y sencillo.

Introduce también el monólogo, cuya relación con el diálogo se va a analizar en el próximo capítulo, hablando de *La incógnita* y *Realidad*. Aquí mencionamos una tipología particular de monólogo - nacido con Flaubert y Zola - por medio del que se sustituye las opiniones y las reflexiones del autor con afirmaciones del personaje mismo. La variante galdosiana, sin embargo, supone que no se trata de un monólogo tradicional, sino que el escritor parece quedarse dentro de su personaje, como si fuera el mismo personaje el que habla. De ahí el monólogo interior, y Galdós nos ofrece un ejemplo de este en *La de Bringas*, en el momento en que la protagonista Rosalía, insomne, forma

una cadena de asociaciones entre sus preocupaciones presentes y sus recuerdos pasados: este monólogo explica el carácter de Rosalía y anticipa sus conductas posteriores (Gullón 1966).

Al final, querría llamar la atención sobre una tipología de elementos que Galdós utiliza mucho durante su etapa modernista: es el mundo de lo maravilloso, de lo sobrenatural, del sueño, algo que se opone con fuerza a la corriente realista tradicional. Es un universo particular que no se puede entender a partir de la simple razón, del estudio y de la observación objetiva de los hechos, pero que a menudo se encuentra en su novelística; y gracias a sus capacidades y a sus conocimientos, Galdós es el escritor que mejor puede poner en relación el hombre de su época con el género fantástico, aunque a menudo tente ofrecer - en vano - una explicación racional a estos acontecimientos. De hecho, la actitud del novelista, lógica, propia del Realismo, no permite comprender determinados fenómenos, pero al mismo tiempo, el estudio de sueños y alucinaciones, elementos fantásticos, y la influencia de los hechos irracionales sobre la vida dan a las obras un aura de densidad y trascendencia que nunca se había vivido en las novelas realistas.

Lo que más nos interesa es el elemento sobrenatural que veremos al final de *La incógnita*, pero vamos a explicar brevemente el fenómeno en sus formas. En primer lugar hay que admitir que se trata de una técnica ya utilizada por Balzac, en que Galdós se ha inspirado, pero presenta importantes diferencias: como el escritor español recurre a esta en plena actividad realista, los acontecimientos maravillosos e inexplicables se funden con la realidad, resultan más difíciles de localizar que los del maestro francés, explícitos. Luego, Galdós quiere presentar estos elementos extraños como si fueran reales y dar la percepción de que la realidad no es real, no se puede separar del todo lo real y lo fantástico: el uno existe y funciona gracias al otro, no existe aquella realidad objetiva, absoluta y colectiva que su ideología socialista le sugiere, siempre hay algún rasgo de subjetividad, debida a la vida de cada persona.

El primer carácter extraordinario que vamos a encontrar es el sueño: en primer lugar tenemos que subrayar que el acto de soñar se diferencia del de la concepción romántica, en que reinaban sentimientos y emociones, pero

tampoco requiere una separación de la vida, sino permite «entrar en ella [la vida] por otra puerta, a través de cámaras sombrías» (Gullón 1966, 177). Por medio de este pasaje particular, se llega a iluminaciones esenciales, es decir que por medio de los sueños el autor puede decir sin problemas ni vergüenza lo que normalmente no logra expresar a través de la narración tradicional. El lector, a su vez, acepta este intermediario con tolerancia, dado que tanto lo real como lo irracional componen la novela, que sin uno de las dos partes no tendría significado; si el sobrenatural apareciera de otra manera o en otro contexto, resultaría inverosímil y para nada creíble. Un ejemplo evidente se puede buscar en las palabras de Benina, protagonista pobre de *Misericordia*, que afirma que

[...] suceden a veces cosas muy fenómenos, y que andan por aire los que llaman espíritus o, verbigracia, las ánimas, mirando lo que hacemos y oyéndonos lo que hablamos. Y otra: los que uno sueña, ¿qué es? Pues cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste [...] (cit. en Gullón 1966, 178)

Como ya habíamos anticipado hablando del Naturalismo, el novelista canario se acerca a la psicología, difundida gracias a Freud, y adapta esta ciencia a sus novelas, sobre todo por lo que se refiere a las alucinaciones, otro fenómeno frecuente en la narrativa galdosiana que puede resultar irracional, aunque no es, y materia de estudio de la psicoanálisis. Según el novelista, por medio de la alucinación, que ahora se ha convertido en hecho científico, los fantasmas adquieren cuerpo, los sueños ocultados se convierten en creaciones vivas y dinámicas, opuestas a la lógica, fracasando los límites de la realidad. Uno de los ejemplos de alucinación por excelencia, en la obra de Galdós, pertenece sin duda a la novela que analizamos de manera profunda en breve: *La incógnita*, en la escena en que el protagonista se da cuenta de que su amada es infiel a su marido. Es una idea que se impone con fuerza, como un rayo, mientras se está durmiendo, y de pronto convierte en realidad absoluta lo que antes no era más que una suposición:

Desperté de súbito, cual si me clavarán un aguijón. Desperté con una idea que había brotado en mi mente como el fulminante que estalla. La idea era ésta: «Augusta no es honrada; Augusta tiene un amante». ¡Ay!, lo sentí bajo mi cráneo, no como pensado, sino como sugerido, casi, casi escuchado. Me aluciné hasta el punto de creer que alguien estaba allí, y de sentir el calor de una cara junto a la mía. [...] No puedes juzgarlo, porque no has experimentado como yo el choque inenarrable del rayo celeste, el horadar el hueso en que se encuentra nuestra mente. La recepción de la verdad no puede confundirse con la emisión de una idea propia. Desconoces el lúcido entusiasmo que el fenómeno produce, la fe tenaz que enciende en nuestra alma. Puedo asegurarte que mi convencimiento fue tal, que la evidencia y la comprobación no lo habrían producido mayor. (Galdós 2004, 256-257)

Por supuesto, el sospecho se hace convicción, y la convicción se convierte en verdad: Augusta tiene un amante, y a partir de este momento el protagonista ya no se pregunta si ella es infiel, sino quién es su amante. Esta es de hecho una de las incógnitas de la novela, las cuales vamos a ver de manera profunda y específica en las páginas siguientes.

Temas novelescos y comunicación pública

Junto a los temas, en esta etapa histórico-literaria cambia la difusión de los medios de escritura también: se desarrolla el periódico, debido a la expansión que había vivido la prensa durante la Restauración, y nace entonces lo que la crítica luego ha llamado “prensa independiente”, en la cual las más importantes son *La correspondencia de España* y *El imparcial*. Muchos personajes ilustres como Emilia Pardo Bazán, el mismo Galdós y “Clarín” colaboran constantemente con la prensa, en especial con *Los lunes* de *El imparcial*, célebre conjunto de folletines literarios de la época. Junto a los dos periódicos principales nacen también unas revistas radicales, como *Germinal*, *Vida Nueva* y *Alma Española*, y otras culturales, como *Nuestro tiempo* y *La España moderna* (para la cual escribe Galdós también). Lo más importante del periodismo, sin embargo, es que lleva una imagen nueva al escritor, que a partir de este momento se aleja de su torre de marfil, propia de los intelectuales, para acercarse más a la vida social y política; pese a la

popularidad que el escritor-periodista ahora tiene, se trata de un trabajo en vano, puesto que tiene conciencia de que no puede convencer una sociedad fija, estéril según sus opiniones y tesis. «El escritor, en suma, se ha transformado en *intelectual* y hasta su actitud bohemia se colorea de política y supone una toma de posición frente a la sociedad contemporánea» (Mainer 1983, 66). Además, debido a una disminución de los gastos, empieza a difundirse la novela corta, a la periodicidad semanal y a la amplia y rápida distribución, en un momento en que la narración novelística naturalista tradicional parece sufrir un periodo de crisis. Esa no se distingue de la verdadera novela solamente por la brevedad, sino también y sobre todo por el hecho de que describa a los personajes en un momento particular de su vida. El mismo Galdós - como Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Emilia Pardo Bazán - escribe una novela corta en 1889, *Torquemada en la hoguera*.

Los textos de esta fase presentan una nueva técnica narrativa, como los fragmentos temporales que muestran la vida parcial de los personajes y que Zola llamaba *tranches de vie*: así el conjunto cronológico de las novelas permite obtener la historia completa de la España política, social y económica del siglo XIX. La denuncia social en estas es evidente. Una de las técnicas de experimentación formal que en general más se utiliza en esta fase literaria es el folletín, por medio del cual se destaca de la estructura esquemática de las novelas de tesis y que sirve para introducir dinamismo e interés en la narración. Galdós ironiza sobre los escritores de folletines pero se identifica con ellos, como Cervantes se identificaba con los de libros de caballería aunque los criticase. Además, tomando inspiración de la *Comédie humaine* de Balzac, crea personajes que se van repitiendo en las diferentes obras, y hace suyos los tópicos típicos de la narrativa experimental naturalista, como la *bête humaine*, el caso clínico, la lucha por la vida, el alcoholismo, las malas compañías, el cárcel, el hospital. Dice el escritor en sus *Memorias*:

a muchos imponía miedo el tal naturalismo, creyéndolo portador de todas las fealdades sociales y humanas, [pero] fuera de esto, el llamado naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. (Bravo-Villasante 1988, 105-106)

Los personajes novelescos de esta etapa siguen presentando una función simbólica moralizadora, pero no se trata del eterno conflicto entre el bien y el mal, sino que el escritor, influido por el naturalismo de Emile Zola, explica las acciones de los personajes analizando las causas históricas y biológicas que caracterizan sus vidas. Por ejemplo, la protagonista de *La desheredada*, Isidora, símbolo de España, tiene una locura parecida a la del País, porque las dos son prostitutas, la primera simbólica representación de los males políticos y sociales.

La consecuencia del problema social y la presunta solución espiritualista están representadas por la creación de nuevos personajes extraordinarios. Con *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), por ejemplo, que se desarrolla entre la constitución de 1869 y la Restauración borbónica de 1875, se encuentran mujeres y hombres caritativos que miran a resolver los problemas sociales. En este texto persiste la técnica narrativa de unir acontecimientos históricos y personales, y persiste también la función simbólica de los personajes y de las situaciones; incluso, Galdós sigue presentando los elementos de las obras de la primera época. Sin embargo, en esta nueva fase literaria el novelista abandona la esperanza que había puesto en la clase media, explicando que los burgueses solo miran al bienestar económico. Frente a una sociedad decadente, nos ofrece una sociedad regenerada por el trabajo; de hecho, esta obra nos permite reflexionar sobre los contrastes entre la vida de ricos y pobres. Fortunata, muchacha muy pobre, se enamora de Juanito, señorito ocioso, el cual, símbolo de la burguesía, después de haber conseguido lo que necesitaba, abandona a Fortunata, es decir al pueblo, a su suerte. Luego se casa con Jacinta, que, como la clase a la que los dos pertenecen, es estéril y no tiene futuro ni perspectivas políticas. De hecho, en la misma novela

A la izquierda de la entrada [de la pollería] vio el Delfín [Juanito] cajones llenos de huevos, acopio de aquel comercio. La voracidad del hombre no tiene límites y sacrifica a su apetito no sólo las presentes, sino las futuras generaciones gallináceas (cit.en Caudet 1992, 48).

Fortunata, al igual que el proletariado, es como las gallinas: tiene que ser sacrificada. Fortunata da a la luz a un hijo natural de Juanito, que la abandona otra vez en el momento en que se restaura la monarquía con Alfonso XII. La protagonista, la cual casi muere durante el segundo parto, le trae al niño a Jacinta, comprendiendo, como el pueblo del siglo XIX, que tiene que alejarse de la burguesía y afirmarse como sujeto. Esta es la única manera para salir de la condición que la sociedad le ha impuesto: la salvación solamente se produce en el plano individual y solo para los marginados, cuya violencia lleva a la liberación social y personal. Esta obra, influenciada por la novela rusa de Dostoevskij, representa una reflexión sobre el espiritualismo del hombre, la misma corriente espiritual que va desarrollándose en Europa. En este periodo, durante el cual escribe hasta tres novelas cada año, a Galdós le preocupa mucho la cuestión social, que expresa de esta manera en el artículo periodístico *La cuestión social*:

El gran problema social que, según todos los síntomas, va a ser la gran batalla del siglo próximo, se anuncia en las postrimerías del actual, con chispazos, a cuya claridad se alcanza a ver la gravedad que entraña. (cit. en Goldman 1975)

Incluso en la novela *Tormento* de 1884, donde se muestra el mundo de las finanzas y de los deshonestos especuladores, el escritor explica su idea:

Yo me inspiro en la realidad. ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano... Aquéllos trabajan, éstos gastan. (cit. en Caudet 1992, 36).

De hecho, al final de siglo XII, Galdós entiende que ya no se debe esperar nada de la burguesía, dado que había obtenido el bienestar solamente gracias a la complicidad de la nobleza y de la Iglesia.

IV

Análisis textual

La incógnita

Para poder entender esta famosa novela de Galdós escrita en 1889, tenemos que explicar brevemente el contexto en que esa va desarrollándose. En 1897, en vista de su ingreso en la Real Academia Española, durante su célebre discurso Galdós pone en evidencia una profunda crisis de la sociedad, como ya sabemos, pero también de su misma literatura, y observa y vive en primera persona aquella ruptura de la sociedad contemporánea que mira a destruir el sistema de las antiguas estructuras sociales y de los valores ideológicos tradicionales. El escritor canario debe admitir entonces que la novela realista de su primera etapa literaria ya no existe, mejor, no puede existir: de hecho, «si ésta [la novela realista] solía atenerse a una clara tipología social y a unos ideales compartidos [...] ahora se ve enfrentada con la pérdida de sus propios fundamentos» (Geisler, Povedano 1996, 59); por eso, este fracaso afecta de manera dramática la visión del mundo por parte del escritor. A partir de estos últimos años, entonces, Galdós se ve casi obligado a cambiar la forma y los temas de su literatura - la cual sigue representando la misma realidad y sociedad de todas maneras -, y nace entonces un “nuevo” Realismo, cuyo papel es explicar y expresar ese periodo difícil bajo todos sus niveles y problemas.

Dentro de este contexto se puede entonces poner y entender *La incógnita*, novela epistolar que forma parte de un grupo de tres obras, unidas entre ellas pero diferentes, al que pertenecen también la novela dialogada *Realidad: novela en cinco jornadas* (1889) y la representación teatral de esta, *Realidad: drama en cinco actos y en prosa* (1892). *La incógnita*, a pesar de que ha sido publicada en 1889, muestra ya el principio de esta crisis, de la etapa literaria modernista, en el momento en que Galdós escribe para protestar contra el

régimen político durante los motines de 1868, en que murieron los revolucionarios, entre los cuales muchos amigos socialistas del escritor. Como advierte el narrador, no se trata de una novela de acción, sino psicológica:

si como representación de hechos positivos pudiera tener algún interés para los conocedores de las personas que andan en el ajo, como obra de arte resultaría deslucido, por carecer de invención, de intriga y de todos los demás perendengues que las obras de entretenimiento requieren. (Galdós 2004, 262)

En esta obra es evidente el interés de Galdós en mostrar su evolución narrativa hacia «nuevas formas de indagar la realidad más profunda» (Caudet 1992, 84-85): a partir de este momento la novela realista se adentra en la psicología.

El asunto de la novela es sencillo: el protagonista es Manolo Infante, un burgués que se traslada de la pequeña ciudad de Orbajosa hacia Madrid a causa de su mandato parlamentario. En la capital va muchas veces a casa de su tío Cisneros, un miembro muy rico de la alta burguesía, y se enamora de su prima, Augusta, mujer de Orozco. Aquí, Infante, en vez de trabajar y dedicarse a su empleo político, no hace más que investigar sobre el posible amante de Augusta y sobre dos crímenes que llaman la atención de toda la sociedad: el de la calle del Baño y el delito de Federico Viera, el efectivo amante de su prima. Desde su «cuarto del Hotel de Roma» (Galdós 2004, 247) escribe todo lo que ve y que descubre a Equis, el destinatario de su cartas y su confesor - «Te cuento todos los fenómenos que se van sucediendo en mi alma porque eres mi confesor y nada debo ocultarte» (245) - pero que no se va a conocer, tampoco durante la narración. Sin embargo, pese a la búsqueda de datos, Infante no logra descubrir la verdad sobre los casos, que se quedarán, por eso, incógnitas. Mientras Galdós escribe *La incógnita*, toda la sociedad se apasiona al verdadero delito de la calle de Fuencarral, perpetrado el 1 de julio de 1888, que, como ya sabemos, impresiona al autor, que se inspira a este trágico acontecimiento para describir en su novela un delito ficticio, el de la calle del Baño, que afecta a toda la sociedad a causa de una curiosidad colectiva: «durante varias noches se trató del crimen misterioso de la calle del Baño, y

excuso decirte que prevaleció con gran lujo de fundamentos lógicos, la popular especie de que influencias altísimas aseguraron la impunidad de los asesinos» (222-223), las personas y los periódicos «no se ocupan de otra cosa» (268) y todos, bajo su curiosidad, tratan de adivinar la solución. «Es la conversación de moda en todos los círculos de Madrid» (268), aun fomentada por Cisneros, para que su prima no se vea implicada en un escándalo por infidelidad. Pero, después de todo, «¿Qué sería de los Casinos si no hubiese en ellos timba y murmuración?» (239)

De esto se deriva la gran enfermedad, amigo Equis, o sea la antipatía invencible de la raza a las reputaciones. No gusta de ellas porque tienden a crear unidades y aquí la unidad es como una planta maldita, que todos pisoteamos para que no prospere. (215)

Con estas palabras entonces, Galdós quiere mostrar uno de los principales problemas sociales, concepto que luego va a profundizar Unamuno (Gullón 1966, 142). Esto es importante, dado el hecho de que Galdós quiere, por supuesto, enfocar el problema literario desde el punto de vista sociológico, y esto es justo lo que identifica y focaliza *La incógnita*. Describiendo la alta burguesía madrileña, de hecho, caracterizada por grandes riquezas, ambientes y círculos de la alta sociedad, rechazo del trabajo y falta de valores, Galdós muestra que la sociedad de su tiempo, la de la Restauración, es la que causa la desintegración social, aquel «parálisis de sus ideales» (Geisler, Povedano 1996, 61) que lleva a la nueva etapa, tanto histórica como política, cultural, artística. Se podría así afirmar que esta obra representa, y presenta, aquel conjunto de acontecimientos e ideologías que, al final del siglo XIX, llevarán a la modernidad en todo el continente. En particular, los críticos literarios Eberhard Geisler y Francisco Povedano (1996) identifican, entre las variaciones, cuatro conceptos que en la nueva fase van modificándose: la verdad, el significante, el sujeto y el arte - de este último voy a hablar, por lo que se refiere a *La incógnita*, al final del capítulo, dedicando a ese importante argumento un largo espacio. En cuanto a la verdad, hay que decir que en el sentido general esta antigua noción, cuya finalidad era la de identificar entre el

bien moral y la mentira, ya se aleja del pensamiento idealista y se acerca al Estetismo, donde el concepto más importante, la verdad, es la belleza, hasta llegar a su apogeo en el Decadentismo de Gabriele D'Annunzio. En la novela galdosiana, en cambio, se encuentra esta falta de verdad en la figura de Cisneros, que rechaza y condena su época: «estúpido eclecticismo de estos tiempos vulgares, burgueses, insignificantes» (172), el presente, en que no existe la vieja moral, típica del Renacimiento, que se caracterizaba por un individualismo héroeico, frente a la sociedad moderna, democrática, liberal:

Esta movilidad, este vértigo encierra un gran principio educativo, y la nación va sacando de la confusión el orden, y de lo negativo la afirmación, y de los disparates la verdad. Yo, que siento en mí este prurito de la raza, me alegro cuando soplan aires de crisis [...] (172)

Además, el mismo protagonista encuentra dificultades para poner en práctica la verdad, puesto que se da cuenta de que su proyecto literario, que debería ser optimista, realista, que debería, es decir, mostrar la verdad, se enfrenta con la falta de certidumbres. Si al principio promete describir de manera objetiva la sociedad madrileña que ha conocido, luego admite que no logra hacerlo. Por lo que se refiere al signo, noción ligada a la de verdad, la crítica afirma que incluso este vive, en la modernidad, una crisis, puesto que «a la idea de una verdad absoluta anterior a todos los fenómenos corresponde un concepto de un significado anterior a los signos.» (Geisler, Povedano 1996, 65) y al final del siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX, se entiende que el significado no es el origen de los signos, sino su consecuencia. Eso está presente también en la novela que estamos analizando, obra policíaca - mejor, una de las primeras novelas de este género en España -: dado que el protagonista investiga sobre la muerte de Viera, busca los signos, unas pistas que puedan ayudarlo. Sin embargo se trata de signos insuficientes y, al menos para Infante, ilegibles, puesto que no logra hacer frente a los casos. El problema es que es la misma realidad, la verdad la que se convierte en signos ficticios, en incertidumbre; y en una escena Manolo confiesa su crisis:

tengo mañanas, y si quieres, tardes o noches, en que siento verdadera ansia de leer mucho o instruirme, y agrandar todo lo posible la esfera de mis conocimientos. Pues se pone el sol, o sale el sol, y ya me tienes pensando que la mayor de las locuras es enviarse con los libros, y el más molesto de los empachos la erudición. Se me ocurre que la única ciencia digna del alma humana es vivir, amar, relacionarse, observar los hechos, hojear y repasar el gran libro de la existencia. Lo demás es perder el tiempo, tarea de catedráticos que tienen por oficio retribuido extractar el saber anterior para dárselo en tomas digeribles a la niñez. (203-204)

Es el momento, tanto para el personaje como para el autor, en que el Realismo y el Naturalismo, simbolizados por el hecho de «leer mucho o instruirme», el conocimiento escolástico, se enfrenta con la vida intelectual, contemplativa, el «libro de la existencia», es decir el Modernismo. Para Galdós es este segundo elemento, la vida dinámica, lo importante, y el saber se ve puesto en segundo plano: esto, sin embargo, causa la turbación en el protagonista, que cree en la teoría de un significado profundo absoluto, origen de todas las representaciones, y no se da cuenta de que vive en un mundo, en una época constituida por una multitud de signos ficticios. Al final, con respecto al término “sujeto” nos referimos a los elementos de subjetividad que Infante utiliza de forma inconsciente, aunque desee mostrar solamente la verdad de manera objetiva; sin embargo, vamos a hablar de esto, de manera profunda, más adelante.

El primer rasgo anómalo que se encuentra en *La incógnita* es la forma epistolar de la novela, puesto que era, sí, un género importante y difundido en el siglo XVIII, pero que al final de 1800 se considera antiguo. A primera vista podría parecer que Galdós respeta la estructura de este medio de comunicación, compuesto por dos interlocutores; sin embargo nos damos cuenta de que se trata de un monólogo epistolar, un diálogo en que no se oye más que la voz de un solo interlocutor, el protagonista Manolo Infante, que escribe muchas cartas a otra persona, Equis, cuyas respuestas y actividades epistolares se encuentran solamente en las palabras de Infante:

Modera tu impaciencia, voluntarioso y desocupado Equis. ¿Deseas saber pronto lo que pienso de mi prima? (Galdós 2004, 165); Sin duda te ríes al leerme, como yo me río al escribirte (159); Vamos, decídate pronto, porque si insistes [...] (207); La opinión que en tu carta me indicas respecto a mi prima no me parece ajustada a la verdad. [...] quiero quitarte de la cabeza esos juicios malévolos (226); [...] me inclino a seguir tu consejo satánico (226); Me dices una cosa que me lanza más al disparadero. Dices que llame y me responderán. [...] Y vamos a las informaciones que tantas veces me has pedido acerca del pobre Federico Viera (227); Recuerdo haberte oído decir... (230); Ahí tienes los informes que de tu amigo querías tener y que me has pedido tantas veces. (237); ¡Qué pesado estás con tu exigencia de que te cuente algo de mi campaña [...] (237); Dices que vas a dar mis cartas para el folletín de *El Impulsor Orbajosense* (254); Ya pareció la respuesta [...] Quieres saber mi opinión respecto a Orozco (271); en una de tus cartas me dijiste que... (322)

Por eso no hay un verdadero diálogo. Además, en la figura de Infante se descubren muchos rasgos autobiográficos, el primer de los cuales es el hecho de que se traslade a Madrid de las Canarias, e Infante se mueve hacia la capital de la provincia; otros: «[...] la vida, con mi posición independiente y el cargo de diputado (obtenido de momio y por mi linda cara), es para mí como una racha favorable, que ojalá no se queda corta.» (154) Eso es de hecho el caso del autor, que en 1886 es elegido diputado por Guayama, en Puerto Rico. Otros son: «Recuerdas que yendo los dos una tarde de París a Enghien, nos encontramos a un señor [...] visitando algún tiempo después el *Salón* [...]» (192), y célebre es el viaje de Galdós a la Exposición Internacional de París. En cuanto a su vida son importantes otras referencias, por ejemplo: «Es que en efecto estoy bastante excitado, y me excito más escribiéndote estas cosas en vez de ponerme a estudiar el discursito que pronunciaré dentro de dos días» (196), y «No fui a Gobernación, donde me llamaba un asunto de muchísimo interés [...] ¡Figúrate tú qué me importará...» (258), hablando de su pasión por las investigaciones, en vez de dedicarse a su trabajo - sabemos que Galdós ha desatendido muchos viajes y tareas de trabajo para seguir los procesos de Fuencarral: «Te advierto que ando muy distraído de mis deberes parlamentarios» (232).

Equis, el destinatario de las letras, es la primera, grande incógnita de la novela: al principio no se sabe nada de él, luego, durante la narración, se descubre, por supuesto gracias a las informaciones de Manolo, la vida de este personaje y su relación de semejanza y diferencia con Infante. Por ejemplo, Equis conoce muy bien el ambiente burgués de Manolo - se entiende entonces que él también pertenece a esta rica clase social - y a sus familiares y amigos, puesto que había vivido en la capital:

[...] esta pícara Corte, cuya confusión y bullicio tanto te agradan, como buen *gato* madrileño (153); No vuelvas más a este Madrid [...] (187); Conoces a Orozco, por ese trato superficial que se entabla en la calle o en los centros de reunión. (216); En el mismo levanta el gallo Jacinto Villalonga, a quien conoces quizás mejor que yo [...] (217); Menos asiduo, pero también constante, es tu amigo Federico Viera, de cuya amenidad, gracias y recursos para la conversación te digo porque le conoces muy bien. (220); Allí tengo porción de amigos que también lo son tuyos, los muchachos de Minas con quienes viví en Orbajosa, y otros de Caminos, gente toda de muy bien trato. (240)

Sabemos también que Equis vive en Orbajosa - ciudad conocida gracias a otra novela galdosiana, *Doña perfecta* (1876) - donde ha vivido el protagonista antes de moverse hacia la capital: «Hemos cambiado nuestros papeles, como trocamos nuestra residencia. Yo perdí de vista a la gran Orbajosa, muy a gusto mío, para venirme acá, y tú abandonas tu patria intelectual para confinarte en lo que fue mi destierro durante cinco años» (154) a causa de sus tareas políticas, y por eso, por «vivir en Orbajosa debo llamar [a Equis] *harto de ajos.*» (256) y que está allí a causa del destierro, aunque no se sabe si se trata de un escape voluntario u obligado: «Ya que por tus pecados, de los cuales más vale no hablar, te ves recluido en la estrechez carcelaria de ese lugar, donde todas las murrias del alma humana tienen su asiento» (153), y también: «[...] voy a referirte algunas particularidades tuyas para que, desde ese escondite donde estás, la conozcas y la veas tan claramente como la veo y la conozco yo.» (210). Se puede ver eso en muchas ocasiones dentro de la novela, pues poco a poco Infante nos da informaciones sobre él, hasta descubrir, al final, que es la figura complementar a Infante. Se entiende entonces, esto es fundamental, que

los dos interlocutores son las dos caras, las dos etapas interiores del mismo Galdós.

Algunas situaciones nos permiten entender que Manolo representa la fase realista del autor, con respecto a su ideología: «Dichoso el que logra emanciparse de esta esclavitud de las ideas» (188) y «en esta carta, no hago más que relatar hechos» (267) para dedicarse solamente a lo real, pero también al hecho de que busque y recabe informaciones de sus investigaciones de manera objetiva, como Galdós, que durante su empleo como periodista se apasiona de manera obsesiva a los crímenes y a los respectivos procesos, en particular al de la calle de Fuencarral; de hecho, como afirma Infante:

Observo lealmente, rectifico cuando hay que rectificar, quito o pongo lo que me manda quitar y poner la realidad, descubriéndose por grados, y persigo la verdad objetiva, sacrificándole la subjetiva, que suele ser un falso ídolo fabricado por nuestro pensamiento para adorarse en efigie. (Galdós 2004, 226)

Y además:

Ni poseo el arte de vestir con galas pintorescas la desnudez de la realidad, ni mi conciencia y mi estéril ingenio, ambos en perfecto acuerdo, me han de permitir inventar nada para entretenerte con graciosos embustes. (155)

La narración entonces puede parecer objetiva, no impersonal, «pues el narrador es personaje en la novela e interviene en la acción» (Gullón 1966, 275), y estamos lejos del narrador omnisciente del Romanticismo. Galdós deja que el lector se haga investigador él mismo, escuche y sopesa las distintas versiones de los varios personajes y llegue a su propia tesis, tratando de buscar una solución a las incógnitas: ¿Quién es Equis? ¿Quién es el amante de Augusta? ¿Quién ha matado a Federico Viera? ¿Cómo se explica la transformación irracional de las cartas en una novela? El narrador, como el lector y los personajes, es un espectador de su obra, y sus tesis e hipótesis cambian según la evolución de los acontecimientos, por eso se deja influir por

su misma narración. Por otra parte, como se modifica la historia, de la misma manera varían los personajes, puesto que son flexibles, indecisos, en continua evolución como los seres humanos. En suma, en lugar del único punto de vista del narrador, se ofrece la visión multiforme de los personajes, y dado que ni el lector, ni los protagonistas de la obra llegan a una solución final, tampoco el autor no llegará a descubrir nada. Pese a esta *impasse* el esquema epistolar, aunque antiguo, ofrece una ventaja, la de presentar los hechos en orden casual y fragmentario, basándose solamente en lo que los personajes saben y cuentan: es la memoria y la interpretación del lector lo que permite unirlos y comprenderlos.

Si el protagonista representa la cara realista, Equis, por el contrario, pone en evidencia la etapa modernista de Galdós, el que suele «penetrar en lo recóndito del alma humana» (270): se ve descrito por Infante como un célebre escritor «También le hablé de ti [a Cisneros], y te conoce por tus obras, mejor dicho, por la fama de tus obras, pues declara con ingenuidad un tanto vergonzosa que no las ha leído» (157), dado que el tío Cisneros, burgués, conservador, está apasionado por la literatura y el arte clásico, despreciando el moderno. Además, como el autor, el anónimo interlocutor ama el teatro, tanto que Infante le declara: «Te referiré en dos palabras el diálogo aquel [con Viera] que bien merecería lo escribieras tú, porque, francamente, fue dramático hasta no más.» (260), y se dedica también a las narraciones particulares, a los hechos irracionales, al sobrenatural: «¿No recibiste alguna vez ese soplo sobrenatural, revelación que por la claridad con que se te hace no puedes tener por obra de tu propio espíritu, sino por aviso de *alguien* superior y externo?» (256), y también: «Llama a esto, si quieres, fenómeno cerebral; pero confíeseme que la idea que produjo no es una idea mía, sino partícula del saber total» (257). En otras circunstancias: «Hay novedades, amigo Equis, pero grandes novedades. Trátase de un caso extranísimo, que por su calidad y trascendencia merece tu examen» (256), refiriéndose a la improvisa convicción que «Augusta no es honrada» (256). Al final, es evidente la ideología propia del fin de siglo: «Y pensarás también: «mujer hermosa, pero sin instrucción.» Ya tenemos en campaña el problema educativo» (167). En suma, la figura de Equis, con su vida y sus intereses, representa el conjunto de pasiones de las

cuales Galdós se aleja para dedicarse al estudio de la sociedad de su época; sin embargo, de repente se da cuenta de que necesita volver a la fantasía, a lo ilógico en el momento en que entiende que los instrumentos realistas no resultan suficientes para comprender de verdad la sociedad y las personas: es decir, la escritura requiere tanto el estudio de la realidad como el de lo irracional, de la trascendencia.

Tenemos que destacar, sin embargo, que como no está presente una objetividad absoluta por mano de Infante, no hay verdaderas descripciones realistas; el mismo protagonista, de hecho, admite a menudo que lo que descubre y cuenta no tiene origen que en su mente, en sus ideas, ofreciendo muchos ejemplos de subjetividad, opuestos a sus deseos realistas, ya desde el primer capítulo, la primera carta de introducción que Infante envía a Orbajosa, donde vive Equis: «[...] en cuanto a los sucesos, que de fijo serán comunes y nada sorprendentes, el único interés que han de tener para ti es el que resulte de mi manera personal de verlos y juzgarlos» (155). Otros ejemplos de narración subjetiva, y por eso incompleta, se puede buscar en sus opiniones con respecto a sus familiares, que describe a Equis: «Este juicio del carácter de don Carlos [Cisneros] es fruto de mi observación en el poco tiempo que llevamos de conocimiento.» (178), o también hablando de Augusta:

deduzco que [...] ahora he dado en la tecla de que Augusta no es ni con mucho el arquetipo de perfecciones que imaginé (185); [y continúa] ¿Me fundo acaso en algo terminante y afirmativo? No; es una idea, un presentimiento, una corazonada. (187)

Es, de hecho, un proceso mental inconsciente que da origen a una iluminación abrupta, una revelación; es un fenómeno particular propio del Modernismo y que se refiere a la relación entre el artista y el mundo inanimado, es decir, rezando las palabras de Fusillo, «la discrasia fra il linguaggio e le cose, e l'impossibilità per l'artista di cogliere la loro essenza nascosta, se non attraverso lampi rari e improvvisi (le celebri epifanie)» (2012, 142) De esta manera se entiende que la pasión fetichista por los objetos de los escritores modernistas, va más allá del ámbito estético e implica el «dato gnoseológico»

(Fusillo 2012, 142), y el escritor reflexiona así sobre la relación entre si mismo, el mundo inanimado que le está alrededor, y el lenguaje para expresar los conceptos. Es algo que se puede comprender solamente yendo para atrás, como el investigador, que busca todas las pistas para resolver el misterio, como hace el mismo Infante. Se trata del trabajo del *detective*, que empieza a desarrollarse al final del siglo XIX y que pertenece al ámbito científico, al conocimiento, es decir, al Naturalismo.

Esto es evidente también en esta novela, en el momento en que Manolo actúa como investigador, por ejemplo por lo que se refiere a la cuestión de infidelidad: «Pero yo digo que estos enigmas podrá no descifrarlos un investigador que se auxilia de la razón y la paciencia, pero un enamorado los descifra siempre. Yo lo haré sin que nadie me ayude, yo solo.» (266) y «Mi sumaria está tan embrollada como la del hecho de la calle del Baño, y a cada hora veo una pista nueva [...] yo, que actúe de juez y tengo todos los hilos en la mano, no averiguo nada» (269-270), y además: «no tienes conocimiento de hechos en qué fundarlo [...] Afirmo sin saber por qué» (271). Aún más, tratando de entender quién es el amante de Augusta, afirma: «esta opinión, o si quieres, semblanza o retrato, llevará el carácter de provisional, por no encontrarme en posesión de todos los datos para darla por definitiva» (272), a menudo cambiando de opinión sobre Viera y Malibrán: «me asaltaron de nuevo las sospechas de aquella mi segunda revelación» (279) refiriéndose a Viera, «no se aparta de mi cerebro la idea de que he despejado la famosa incógnita: X = Malibrán» (280), «Malibrán no es [...] Esto parece de pura lógica» (284), «al pronto me fijé de nuevo en Federico» (290), y sobre todo con respecto al delito de Viera, en el momento en que el protagonista, Calderón y el juez se dirigen hacia la escena del crimen, donde se ha encontrado el cadáver de Viera. Galdós nos presenta entonces el *modus operandi* de estas situaciones, es decir las primeras preguntas que hace la policía, aunque en la novela es Manolo quien indaga: «¿Y el sombrero no ha parecido? [...] ¿Y atestiguan todos lo mismo? [...] ¿Y el arma? [...] ¿Se ha interrogado a los habitantes de casas vecinas...?» (296), pero, como no está de acuerdo con la hipótesis de suicidio afirmada por el juez, decide buscar datos él mismo para encontrar la solución:

si la justicia no descubre la verdad de lo ocurrido, yo la descubriré (302); De los pasos que he dado y que pienso dar para conocer la verdad por mí mismo, sin auxilio de polizontes, te enteraré oportunamente (303); Esta mañana hice mis pruebas topográfica sobre el terreno (326)

y en el momento en que habla con *la Peri* para buscar informaciones sobre Federico: «Al hacerle la pregunta, interrogaba yo también la expresión de su rostro.» (310).

En adición al empleo policíaco, en *La incógnita* son evidentes también muchas otras referencias a la corriente naturalista, desde la medicina y la anatomía, sobre todo por lo que se refiere al cerebro - se trata de estudios que tienen origen en la Ilustración:

en vuestros caletres hidrocefálicos no cabe ninguna idea grande (175); prurito de idealización que me entró como podría entrarme un dolor neurálgico (185); Todo marcha con orgánico engranaje, y ninguna parte de nuestro ser se emancipa de las demás que lo constituyen. (186); [...] como le mostraría al médico una llaga que nadie ha visto y que sólo el médico debe ver. (195); merezco una camisa de fuerza (201); la sociedad en que vivimos nos ofrece a cada instante materia narcótica en abundancia para cloroformizar la consciencia y poder operarla sin dolor. (238); Me parece bastante anémico (251); recelo que mis psicologías no te resulten sensatas; pero no importa. Crees que estoy febril cuando esto escribo, y no es verdad. (257); ¿Qué fue? ¿Cólico, ataque de asma...? [...] a mi parecer (algo me entiendo de Medicina), aquello no es más que un catarillo gástrico [...] administración de las medicinas (267); Le han llevado al depósito [refiriéndose al cadáver de Viera] [...] se nos unió un médico forense (292); la pulmonía y el tabardillo (307); le atravesó el hígado, y el estómago, y el espinazo, y la vejiga y no sé qué (331)

hasta la ciencia física, en particular la teoría de la relatividad formulada por Albert Einstein al principio del siglo XX: «todo es relativo en este mundo» (314). No obstante, el ejemplo más evidente e importante de la corriente naturalista se ve en la descripción de la autopsia de Federico, mostrando que la ciencia, los estudios (en este caso) anatómicos y médicos han resultado útiles para

comprender la dinámica de la muerte, como si se tratase de una moderna película policíaca.

¡Espantosa lección de anatomía! El cadáver tenía varias contusiones y dos heridas de revólver; una en la frente, y otra en el costado izquierdo. En la primera, la bala atravesó el cerebro y fue a salir por la región occipital. Era mortal de necesidad. La segunda, que interesaba el hígado, también era mortal, aunque no de muerte inmediata. La bala había ido a incrustarse en una vértebra. Además se observó una fuerte erosión en el brazo izquierdo, y los dedos de ambas manos desollados. (303),

y de ahí la deducción lógica: «Hubo, pues, lucha.» (303)

Al final, son también difundidas e interesantes las referencias a Charles Darwin y a su teoría del Evolucionismo: «[...] disimular lo deforme y enteco de nuestros cuerpos jímiosos» (173), «[...] concluirá por retrotraer a la humanidad a la época de los monos, micos ilustrados si se quiere, pero micos al fin» (175) rezados por Cisneros, y «si es verdad lo del transformismo, añadiré que lo mismo que nosotros fueron el hombre-mono y la mujer-mona.» (243)

Volviendo a los rasgos modernistas, encontramos aun situaciones subjetivas en suposiciones del protagonista sobre la infidelidad de su prima y Malibrán:

Mi corazón, antes que mi entendimiento, se lanzaba ansioso al campo de las adivinaciones, pariendo de un hecho insignificante, incierto quizás. [...] Mi suspicacia y el odio instintivo que aquel pegajoso diplomático me inspiraba, odio revelador también, lleváronme a creer que cuanto hablaron mi prima y Malibrán aquel día encerraba un sentido doble [...] (198)

Y muchísimos otros:

Creo que lloverá bastante de aquí hasta a ese día [en que Infante hablará en el Parlamento], porque me siento sin ninguna aptitud para la oratoria, y cuando me figuro que tengo que hablar y que me levanto y empiezo, me parece que el pavor me ha de suspender las ideas y paralizarme la lengua (183); Pero yo sigo en mis trece: la idea es la madre de los hechos. ¿Qué importa que no aparezcan los

hechos, si se ve que la idea, por el bulto que hace, está embarazada de ellos?” (201-202); “en fin, estoy hecho una fiera. Me muerdo a mí mismo, y por no poderme soportar, me mando a paseo, dándome de puntapiés (254); Tengo miedo a enamorarme, porque fáltame asiento en la vountad, y voy como buque sin lastre en un mar agitado [referencia romántica]; a cada tumbo me parece que veo el abismo abierto a mis pies. ¡Por qué no nacería yo en tiempo de los frailes para meterme a motilón y vivir en dulce uniformidad, sin pasiones, sin estímulos, hecho un honesto marmolillo y un mano inconsciente! (255); me repugna tanto la idea, que hasta me resisto a escribirla. (259); No anduve con rodeos para confiarle la pasión que me hacía infeliz y el fracaso de mis anhelos. (260); He tenido que violentarme y poner diques y compuertas al flujo de mis cuitas amorosas. (254); en mi mente empezaba a aclimatarse la sospecha de que mi revelación de marras fue, como suelen serlo otras, enteramente subjetiva (271); creo que no podría olvidar las emociones espantosas de ayer (292); no podía apartar de mi mente la idea de que Augusta sabe la verdad (297),

con respecto al delito de Viera, puesto que se había convencido de que el amante se su prima fuera Federico.

Sin embargo, hay que señalar unos rasgos modernistas propios de Infante, aunque chirrien con sus propósitos realistas: por ejemplo, en la escena en que defiende la política y los «benditos sean Sagasta, Cánovas y Castelar» (202) que, durante las etapas histórico-políticas de la segunda mitad del siglo XIX, son respectivamente el jefe de la Junta Revolucionaria en 1854, general que en la Constitución de 1876 proclama las bases de la democracia formal y del caciquismo sobre las que se asentó la Restauración, y el fundador del Partido Republicano. Infante muestra también su inquietud sobre el presente: «el temor de que el Gabinete se derrumbara, y la situación con él, las alarmas, el disputar, el choque terrible de las ambiciones» (202); y de manera más profunda: «Cuando nos encontramos dentro de una colectividad activa, un sentimiento parecido al espíritu militar nos arrastra [...] como los pelotones se lanzan a la trinchera donde han de encontrar la muerte» (203). Aquí es evidentísimo el elemento autobiográfico, con respecto a los motines revolucionarios, pero también al ambiente militar y a los términos específicos que Galdós conoce gracias a la carrera militar de su padre. Luego continúa

afirmando que se alternan en él momentos y días en que se levanta con «las ilusiones democráticas más resueñas y angelicales [...] y mañanas de popular entusiasmo» (203), mientras que en otros momentos se descubre conservador y absolutista; pos eso explica: «Esta falta de aplomo proviene sin duda de la atmósfera de controversia febril en que vivimos, de la rapidez con que se suceden hechos y fenómenos de carácter opuesto» (203) y añade, con respecto a su prima: «empujóme hacia ella un antojo, una voluntariedad de joven del siglo, que por rutina o moda no quiere ser menos depravado que los contemporáneos de su clase.» (245). En suma, Galdós, y el protagonista de la novela también, simboliza la multitud de ideologías y situaciones que el País entero vive al final del siglo y de las cuales trata de alejarse: «que vivimos en un mundo deshecho o por hacer, que somos, o los grandes demolidores o los grandes arquitectos de una sociedad» (204), y en esta idea se basa la Generación del 98. La causa de este desequilibrio, según Galdós y Manolo, es que

Faltan grandes unidades. La independencia de criterio, extendida en toda la raza, como una moda perpetua, y el individualismo del pensamiento determinan una gran inseguridad en diversos órdenes de la vida. Falta disciplina intelectual y moral. Somos demasiado libres, pecamos de autónomos, y así no podemos crear nada estable. (215)

Esto es lo que piensa Cisneros también, que afirma:

vamos a un cataclismo. La sociedad no puede seguir así. Sus bases, las célebres bases de que hablan tanto esos papeles inmundos, hacen *crac, crac*. El matrimonio se hunde, las instituciones políticas y religiosas se desmoronan. ¡Ejército, Iglesia, Magistratura, pilares podridos que sólo aguardan un encontronazo para caerse! (318)

Añade también: «*Eres el ciudadano del siglo xxi, de ese siglo en que todo será común, hasta las mujeres*» (259) refiriéndose sin duda al nacimiento del Marxismo y del movimiento socialista. Por eso declara que quiere luchar contra el Gobierno para «*minar los cimientos sociales*» (246): quiere vengarse de los

«*grandes principios* [...] Llegará pronto hasta ti mi fama de anarquista, demoledor y petrolero» (246), al igual que la ideología socialista de Galdós, que tiene confianza en los motines revolucionarios para restablecer el orden y los equilibrios sociales, apoyando los obreros y los proletarios frente a la burguesía y a la aristocracia. De hecho, como Manolo explica a Equis sus opiniones modernistas, «La autoridad arbitraria no se entera de que los oprimidos tienen alma, hasta que no les ve levantarse y sacudir el yugo por los medios que están a su alcance» (276). El apogeo de esta fe en la nueva corriente se encuentra en la sencilla pero fundamental descripción que el protagonista ofrece refiriéndose a Clotilde, hermana de Federico Viera que decide casarse con un pequeño burgués: «se ha dejado llevar de la corriente del siglo, y desde la ignominiosa oscuridad en que vivía, se ha lanzado a la democracia, buscando en ella una especie de redención.» (276-277); pretende casarse, entonces, con un miembro de clase inferior, según la ideología aristocrática de Federico, que detesta las ideas democráticas de su hermana, «sacrificada al aborrecido principio de la igualdad política y social» (277) y «realizando así el soñado ideal de la concordia de las clases, de la reconciliación del pasado con el presente.» (286)

Esta multitud de ejemplos, en que la visión subjetiva y parcial del protagonista se contrapone paradójicamente a sus intenciones realistas, representa un hecho fundamental de la narrativa galdosiana, que en *La incógnita* el autor expresa de manera muy evidente: me refiero al hecho de que Infante, como Galdós y todos los lectores y las personas en general de su época, no pueda declararse realista: no puede descubrir la verdad única y absoluta de los hechos, porque no existe. Infante se da cuenta de esto en el momento en que no logra llegar a la solución de los casos, ni de la infidelidad de Augusta ni, sobre todo, del delito de Federico, y él mismo admite eso en varias ocasiones. Escucha todas las opiniones y las hipótesis sobre la muerte de su amigo «con paciencia y atención» (315), si se trata de suicidio por amor o deudas, o de homicidio y, en este segundo caso, quién es el asesino, dado que los sospechados son Orozco, Augusta y la *Peri*. Manolo escucha todos los chismes porque «la invención realmente práctica consiste en abrir mucho los ojos y en acostumbrarse a ver bien lo que entre nosotros anda». (322-323).

Son evidentes entonces las intenciones realistas de Manolo, el hecho de descubrir la realidad cueste lo que cueste. Sin embargo, se pierde en este vértigo, y pese a todas las pistas que encuentra, no progresa:

[...] no dormí en toda la noche, pensando en esta interpretación en la cual veía no sé qué lejanos vislumbres de certeza? (332); anda ahora tan sin brújula, que no sabe por dónde va, ni se entera de lo que ocurre en las filas parlamentarias (334); como adquisición de conocimientos reales sobre este problema, no he adelantado nada. La oscuridad es mayor cada día, el vértigo crece, la razón se apaga [...] (328).

A Manolo le falta aquel detalle, aquella actitud, propia del Modernismo, fundamental para llegar al núcleo del conocimiento, y una vez conclusas sus vacías investigaciones, se da cuenta de su fracaso gracias a las declaraciones de Cisneros: «La santa verdad, hijo de mi alma, no la encontrarás nunca, si no bajas tras ella al infierno de las conciencias, y esto es imposible. Conténtate con la verdad relativa y aparente, una verdad fundada en el honor» (321) y continúa: «No averigües nada, ni te metas a buscados de la verdad absoluta, que no la encontrarás.» (321). Para llegar a la solución, entonces, tendría que transformarse en poeta y preceder al historiador para anticipar «al mundo las grandes verdades, [...] descubriendo lo escondido, y guipando desde muy arriba las cosas» (271). De hecho no se logra llegar a una solución en ninguno de los casos de la novela y el mismo Infante admite su fracaso en su proyecto investigativo: «Voy trazando el retrato como puedo [...] pero te advierto que no veo bien el original: hay algo que permanece en la sombra, y por eso mi pintura no es ni puede ser completa. Complétala tú, si puedes, añadiendo tu saber al mío» (275).

Tampoco existe aquella verdad colectiva a la que Galdós, bajo su ideología socialista, mira: siempre hay algún rasgo de subjetividad debido a los acontecimientos de cada persona, a aquella vida privada que a menudo afecta a alguien de manera trágica - recordemos otra vez los horrores que vive el autor y que influyen en toda su obra. Se podría afirmar, entonces, que el tema central de la novela es la crítica hacia la figura de aquel narrador omnisciente y omnipotente que caracterizaba la literatura realista del siglo XIX, y no es un

caso que la parte realista es propia de Manolo Infante, cuyo nombre, simbólico, tiene origen en la forma latina *infans, is* y se refiere a un niño que no es capaz de hablar todavía. No obstante, desde el principio se entiende que el protagonista es una persona que habla mucho, a veces demasiado: es suficiente pensar en el hecho de que dedique, entre todo, casi tres cartas, la segunda, la tercera y la cuarta a la descripción de Cisneros - en la segunda habla de su prima también -, las cartas catorce, quince y dieciocho al personaje de Viera - sin contar las largas investigaciones sobre su muerte - y la veintitrés y la veinticuatro a Orozco. Sin embargo no es coherente en lo que dice: declara entender la verdad pero no hace más que expresar sus sentimientos y opiniones. Declara que quiere buscar de manera objetiva pero al mismo tiempo pone en duda la realidad de su historia: «En esto entró Malibrán. (Si esto fuera novela pondría *Aparición de un nuevo personaje.*)» (192); «Si esta carta fuera un capítulo de novela, debería titularse *¡¡¡Ancora il Malibrán!!!*» (282). Galdós pone así en evidencia todos los errores y los límites de la corriente realista: no se constituye como medio suficiente para mostrar de manera correcta los problemas del País y tampoco resolverlos, pero también, en general, no es un medio concreto y objetivo para representar de manera efectiva y real los acontecimientos. Si Manolo no logra poner los hechos en una cadena coherente y comprensible no es solamente porque no tiene los instrumentos para hacerlo, sino también y sobre todo porque él no ve que *su* realidad: todo se ve filtrado por los ojos subjetivos del protagonista, pero la verdad no se puede captar por un solo sujeto, y Manolo se pierde así en un laberinto de hipótesis. Por eso, bajo el único, verdadero punto de vista activo que se encuentra, el de Infante, se entiende hasta que punto la subjetividad se contrapone a la (ficticia) objetividad y la afecta: las emociones, los pensamientos y las dudas de Manolo son fundamentales porque crean muchos vacíos que no permiten a la narración coordinar lo real en un conjunto coherente y ordenado de acontecimientos. Es decir, en *La incógnita* es evidente el hecho de que el escritor se muestre incapaz de entender de verdad el mundo en todas sus formas complejas - aptitud difundida en las obras anteriores al Modernismo - porque hay una fuerte crisis, no solamente con respecto a la sociedad, sino también entre las formas narrativas, la literatura en

general, y el narrador, que ahora tiene desconfianza en la posibilidad de mejorar su sociedad, su patria, por medio de la escritura. De ahí, como explica Laura Silvestri en su introducción a la traducción italiana de la novela que estamos analizando: «L'intento di rifondare la società, che guidava il programma realista, passa di conseguenza a informare un nuovo progetto: quello di recuperare tutto ciò che la razionalità astratta ha eliminato.» (Galdós 2011, XXII). En este sentido, el Realismo se ve enteramente vencido y sobrepasado por el Modernismo.

Esta contraposición se transforma en el momento en que Galdós, durante la publicación de *La incógnita* escribe *Realidad: novela en cinco jornadas*, cuya estructura narrativa es la de una escena teatral. Más bien que dos novelas separadas, la crítica considera *La incógnita* y *Realidad* dos partes de la misma obra, mejor, dos aspectos complementarios de la misma novela, puesto que presentan el mismo argumento y los mismos personajes, pero se diferencian por los distintos puntos de vista desde los cual se narra. La narración de la primera, *La incógnita*, como ya hemos explicado, se forma gracias a varias visiones de los personajes, que presentan los acontecimientos, los casos, pero sin llegar a la solución final, a la verdad. *Realidad*, en cambio, enfoca la verdad, la solución de todas las incógnitas a través de los mismos personajes, que se confiesan - el fantasma de Federico Viera, por ejemplo, aparece y explica su muerte. El procedimiento narrativo de la primera novela, entonces, requiere una visión parcial y subjetiva, que no logra entender la verdad por sí misma. Por eso pide ayuda a su amigo Equis, la otra cara de la misma moneda, lo complementario de Infante:

tú, que posees un poder de adivinación no concedido a todos los mortales [es decir los realistas]; tú, que sabes ver la cara interna de los hechos humanos cuando los demás no vemos más que la cara exterior, y penetrar en las vísceras de los caracteres cuando los demás sólo vemos y tocamos la epidermis [...] (Galdós 2004, 364).

Por lo contrario, en *Realidad* los personajes admiten sus errores y revelan su interioridad: «lo que en la primera parte es opaco, se hace transparente, y

los personajes se desnudan en la palabra» (Gullón 2966, 96): Hay que esperar hasta la segunda parte para que las conciencias, las almas de los personajes se expresen sin intermediarios. Se descubre entonces que no se trata de un delito, sino que Viera se ha suicidado de verdad a causa de sus deudas: pese a la desesperación, a las graves condiciones económicas, su mentalidad burguesa le impide pedir ayuda, para no caer en el abismo de la humillación e del deshonor. Rechaza entonces el dinero que Orozco le había ofrecido, en caso contrario se quedaría inferior a él a nivel ético, también a causa de su amor por Augusta.

Hemos analizado hasta este momento los diferentes ejemplos realistas, naturalistas y modernistas presentes en *La incógnita*; sin embargo, el elemento modernista más importante no se encontrará que al final de la novela. Estoy refiriéndome sin duda al arca de los ajos, pero vamos a ver brevemente la escena. En la carta cuarenta y uno Infante declara haber recibido un paquete por parte de Equis, que «contiene papeles» mejor, «Cinco cuadernos manuscritos, de igual tamaño próximamente, y muy cosiditos con hilo encarnado.» (363). De repente se ve sorprendido y confundido por la letra, puesto que declara conocerla, dado que le es familiar y «la he visto mil veces, y no puedo en este momento por el trastorno de mi cabeza, recordar a quién pertenece» (364). Desconfía de sus ojos también en el momento en que ve que el título de los cuaderno es *Realidad, novela en cinco jornadas*; empieza entonces a leer «con febril curiosidad» (363) y reconoce todas las personas/personajes de quienes había escrito en sus cartas, pero entiende que se trata de un «diálogo dramático» (364). Se dirige así a Equis, acusándole de tener algún poder sobrenatural: «Tú, que eres de la familia de los Merlines; tú, que posees un poder de adivinación no concedido a todos los mortales» (364) y de ser la persona que ha convertido las cartas en novela:

mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un ser para cuya creación me faltaban fuerzas. Mas vienes tú con otra mitad, o sea con el alma; a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo. (364-365)

En este momento, Manolo Infante se da cuenta de verdad de que su obsesiva búsqueda de objetividad y realidad, nacida en la corriente realista, no logra llegar a la solución, a la verdad absoluta, por la que se ha necesitado la invención modernista de Equis. Por el contrario, en la última carta que compone la novela, la única que Equis escribe a Infante, el interlocutor anónimo afirma no haber compuesto el diálogo *Realidad* y ni siquiera tener ningún poder mágico; cuenta, en cambio, que ha puesto todas las cartas que Manolo le ha enviado en un arca donde pone a menudo «los ajos de la última cosecha», pero también «cebollas, alguna calabaza, sartas de guindillas, simiente de anís y otros productos de este prolífico suelo» con un «rotulito que decía *La incógnita*» (365). Después de tres días ha abierto el arca y encontrado el paquete «transformado en el drama o novela dialogada, de *tu puño y letra*» (365), de hecho regaña a Infante por no haber reconocido su letra: «¿A tal punto has llegado en tu desvarío cerebral que ni conoces tu propia escritura?» (365). Como si eso quisiera anticipar los propósitos de Galdós, que después de haber escrito *La incógnita*, en 1889 publica de verdad *Realidad* que, junto a la primera obra, tiene la función de una novela policíaca: en la primera se ve los casos, las incógnitas, mientras que en la segunda cada problema llega a la verdad y a la solución final, pero también se desvelan la presunción de los personajes y una general falta de comunicación, evidente metáfora de la inconformidad social que la clase burguesa ha causado.

El arca de los ajos, entonces, representa el triunfo de lo irracional, y por consiguiente el fracaso de la lógica y de la razón, pero el autor quiere obtener, por supuesto, un efecto de sorpresa muy vivo en el lector, para que el mismo lector se pregunte e indague. Para explicar este argumento rezamos otra vez las palabras de Laura Silvestri:

Esiste infatti un profondo legame tra lo stupore e la ricerca della verità in quanto la meraviglia produce la sospensione del giudizio, disinnescando il pensare abituale e scontato per tornare a quel sapere che ha il compito di ricomporre i guasti e le perdite provocati dal pensiero disgiuntivo. Fondato sull'unione del concettuale e del percettivo [...] questo tipo di pensiero si nutre dell'esperienza vissuta la quale, in ultima istanza, rende possibile la comunicazione (Galdós 2011, XXIII)

El arca de los ajos es, entonces, el lugar donde se unen lo real y la imaginación, la lógica y lo sobrenatural, el Realismo y el Modernismo, donde los dos elementos muestran sus propios límites; es el lugar necesario para que se obtenga la transformación del monólogo en diálogo, para que se cumpla la creación artística.

Al final de la novela, Equis confiesa que la metamorfosis no es algo maravilloso, sobrenatural, sino un proceso normal, puesto que cuando necesita «obtener la verdad de un caso, cojo los datos aparentes y públicos; los escribo en varias hojas de papel, los meto en al arca de los ajos, y a los tres días, hora más, hora menos, ya está hecho» (366). Equis, el confesor anónimo, la cara modernista e intelectual de Galdós, y complementario de Infante, quiere entonces mostrarle a su interlocutor que «la realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola» (366), ni siquiera por medio de las vacías, obsesivas investigaciones de alguien que quiere y promete mostrar todo, pero que no logra ir más allá de sus ojos. Es el triunfo máximo del Modernismo sobre el Realismo, por eso la metamorfosis parece increíble e irracional frente a los ojos realistas de Infante que, como le toma el pelo Equis, se ha «formado en la escuela de *la Peri* y y de otras filósofas peri...patéticas» (365), la romántica y la realista, y no se ha progresado o desarrollado según lo que la sociedad y la época requieren.

Analizemos ahora, en un largo párrafo aislado e independiente, el papel del arte, mencionado por Geisler y Povedano también (1996, 68), y cómo sus formas y funciones particulares se desarrollan en *La incógnita* y en este periodo histórico.

En primer lugar notamos un ejemplo modernista de simulacro: Manolo está describiendo a su prima a Equis, y admite que se la imagina «con poca ropa, y me extasío, como lo harías tú, con castidad estética, delante de la viviente estatua, considerando con la mayor formalidad que la belleza de las líneas convierte la carne tibia en el más honesto de los mármoles...» (167). Es una evidente referencia al mito de Pigmalión, aunque resulte aquí invertido: no es la estatua la que llega a la vida, sino una mujer que parece transformarse en

objeto inanimado y hermoso, y, declara Manolo, un ejemplo de belleza y perfección que un esteta como Equis sin duda ama.

En cuanto al tema del fetichismo, en cambio, el primer personaje que voy a presentar es sin duda Cisneros, uno de los personajes más importantes: ya hemos anticipado en las primeras páginas de este capítulo que se trata de un representante muy rico de la alta burguesía conservadora, es decir liada al pasado, a los ideales antiguos, contra la nueva fase histórica e ideológica que - en el presente caso, Cisneros - está viviendo. Nace en la tierra de Castilla, es decir, «pertenece a la más genuina cepa castellana o extremeña» (160), donde posee grandes tierras - es dueño de tierras - tanto que el protagonista, al principio de la obra, admite que «le tuve por carlista o al menos por partidario del poder absoluto» (168), y vive en Madrid en Plaza del Progreso, en la parte vieja y tradicional de la capital. Pese a la antigua y noble raíz de su familia, Infante quiere especificar que no tiene ninguna relación con su tierra natal que no sean administrativas o económicas, que miran nada más que a recoger sus rentas. Detesta todo lo que tiene que ver con los fenómenos que se difunden en el siglo XIX, formado por «tiempos vulgares, burgueses, insignificantes» (172), a partir de los periódicos, que en su opinión representan los medios peores de difamación y corrupción, aunque lea mucho para dar origen a las malas conversaciones en el Círculo. Se pone también contra el Gobierno, a pesar de que ha trabajado en ámbito político y mantiene amistades corruptas, y critica la industria, afirmando que no hace más que «hacer más infelices a los hombres, y aumentar las horribles desigualdades sociales» (173). Se opone además a la educación y a la enseñanza, a las cátedras universitarias, pero ha fundado por conveniencia dos escuelas en Tordehúmos, en la provincia de Valladolid. En suma, parece un personaje anacrónico en la fase en que vive, y como ama la época clásica, de la misma manera resulta apasionado del arte de aquel periodo. Infante, de hecho, nos explica desde las primeras páginas que su tío se jacta poseer una vasta colección artística y conocer a todos los artistas clásicos célebres: nos describe, por ejemplo, la «magnífica alfombra de Santa Bárbara, hermana de las de Palacio y Sitios Reales» puesta en un «ángulo del gabinete», «de fondo blanco, rameado amarillo y guirnaldas de rosas, estilo Carlos IV, que ante la crítica dominante pasa hoy por anticuado.»

(199). Luego presenta una «papelera, en cuyos compartimientos brillaba el oro antiguo y de ley con la amarillez elegante de las onzas peluconas, [...] y una armadura completa, milanesa» (199). Manolo nos informa ya en la primera letra que la casa de Carlos María de Cisneros es «toda llena de cuadros desde la antesala a la cocina» especificando que se trata de «pinturas ennegrecidas en su mayor parte» que no le parecen bonitas, sino espantosas, «representando asuntos de frailes cartujos, rostros cadavéricos, muertos que se levantaban de sus ataúdes, y mártires en carne viva o estrangulados, con medio palmo de lengua fuera de la boca» (155-156). El tema de estos cuadros ofrece una visión muy lúgubre y ajena de la religión, una concepción que no tiene que ver con la ideología propia de Cisneros, rico terrateniente. Es el primer evidente ejemplo de fetichismo de la novela. En la carta siguiente el protagonista muestra esta obsesión artística de manera más profunda, explicando que posee una verdadera «buena colección de cuadro y antigüedades, parte por herencia de su hermano don Diego, parte allegada por él» (160), incluso añadiendo que «la mayor parte solo tiene un valor convenido» (161). Aquí se ve el papel del arte del siglo XIX que hemos analizado en los capítulos “Simulacros y Fetiches”: desde la difusión de la industria y de la reproducción artística industrial, la obra de arte ya no tiene su viejo valor y se convierte en mercancías, en algo que tiene un precio, un «valor convenido». Cualquier cosa, entonces, aun la más insignificante e inútil, se convierte en obra artística, como afirma Infante de manera irónica juzgando falsa esta pasión, movida del orgullo, «con el fin de agradar o distinguirse, y lo representan sin desmayo, llegando, con la perfección histriónica, a formarse una personalidad artificial y a subordinar a ella todos los actos de la vida» (162). Además, Manolo repite muchas veces que se trata de verdaderas colecciones: el término “colección” está liado al fenómeno del fetichismo, porque en los dos casos el objeto simboliza un mundo inasequible, y la acumulación de los hechos no hace más que acrecer esta utopía. Por ejemplo, ha comprado varios objetos de uso cotidiano de iglesias y palacios castellanos, cambiando «por dinero contante tablas apolilladas, algún cerrojo cubierto de orín o el plato en que debieron de servirle las gachas al pobre Rey que rabió por ellas.» (162). Por eso Cisneros, como los otros fanáticos, ofrece mucho dinero, obtenido por el trabajo de su tierras,

para comprar objetos inútiles, viejos y consumidos, y en este ejemplo en particular, Galdós quiere denunciar la progresiva destrucción y el expolio del patrimonio artístico del País. A partir del momento en que los objetos desaparecen de su contexto original para formar parte de una colección, esos pierden su aura, su autenticidad: se les añade un precio pero al mismo tiempo se destruye su valor y su función, y es en este periodo, a mitad del siglo XIX cuando se desarrolla de manera incontrolada esta nueva moda. Cisneros pertenece entonces a esos fanáticos del final de siglo que «para satisfacer su codicia arqueológica, en la cual hay más de *dilettantismo* que de sentimiento artístico» aniquilan el signo mismo del objeto. Su obsesiva pasión se refiere sobre todo a la pintura del siglo XV - por eso no conoce las obras modernas de Equis - y si una obra o un objeto no tiene origen cierto, le atribuye a un maestro renacentista: «¿Trátase de una obra de platería? Pues seguramente es de Arfe...» (162) refiriéndose a Juan de Arfe (1535-1603), el artista orfebre más importante del Renacimiento, sobre todo bajo el reinado de Felipe II; entre sus obras recordamos los tabernáculos de las catedrales de Sevilla y de Ávila. «Si es cosa de cerrajería, se la endosa al maestro Villalpando» (163), el arquitecto, escritor y teólogo jesuita español (1552-1608) que diseñó la Catedral de Baeza y la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla: sin embargo, su obra más conocida es la obra compuesta de tres volúmenes sobre el Templo de Salomón, impresa entre 1595 y 1606. Otros son: «Si el cuadro dudoso tiene figuras atléticas y frescachonas, ello es del propio Rubens, o por lo menos de Jordaens», con respecto a los dos célebres pintores flamencos: el primero, Peter Paul Rubens (1577-1640) dio origen al Barroco europeo, y en 1621 empieza a pintar al ciclo de retratos sobre la vida de María de' Medici (ilustración 10); el segundo es Jacob Jordaens (1593-1678), aprendiz de Rubens e importante artista del siglo XVII. «Si es algún retrato escuálido y con cara de tercianas, por fuerza tiene que ser del Greco, o, a todo tirar, de Juan Bautista Mayno»: Juan Bautista Mayno (1578-1649) fue un pintor español del siglo XVII, influido por las obras de Caravaggio y Velázquez, y que destaca por el uso particular del claroscuro. El Greco (Dominikos Theotokopulos, 1541-1614) fue en cambio un pintor, escultor y arquitecto muy conocido, e incluso una de las figuras más importantes del Renacimiento español, llevando a las

corrientes artísticas unas innovaciones gracias a su estilo dramático manierista, utilizando figuras muy expresivas y fantasmales y muchos contrastes, aprendidos gracias al estudio de las obras de Tintoretto, y basándose en Tiziano por lo que se refiere al utilizo del color; sus obras presentan sobre todo temas religiosos, como cuadros de devoción y lienzos para retablos de las iglesias (ilustración 11). Se puede entonces entender que El Greco resulta mucho más conocido e importante que Mayno, por eso no se logra comprender como Cisneros, que, como afirma, conoce muy bien el arte, pueda confundir las obras de los dos artistas. En este breve enunciado, entonces, Galdós nos presenta un pasaje fundamental, que Geisler y Povedano definen en pocas palabras: «Es aquí precisamente el origen cierto de las obras, sin embargo, aquello que más se pierde» (1996, 68). Cisneros no se entiende de verdad de arte y se acerca de objetos solamente para ostentar y exhibirse, mejor, para demostrar que puede comprar objetos preciosos y caros, es decir, que es más rico de los que le están alrededor - este es el concepto de fetichismo en el momento en que el arte se convierte en mercancías.

Algunos ejemplos aún más evidentes se encuentran unas páginas después, en las cartas octava y nona, cuando aparece Malibrán, que el protagonista y Equis habían conocido durante la Exposición Internacional de París, añadiendo que él los acompañó «en el examen de algunos cuadros, oficiando de crítico, y mostrándose muy severo con la mayor parte de las obras» (192). Se nota entonces la evolución modernista del arte y la nueva figura del crítico, analizada en el capítulo “Simulacro”, que se sustituye a la del artista en la función artística moderna. Dice también que en aquel periodo Malibrán

había reunido algunos cuadros antiguos de grandísimo mérito, y que se hallaba en París gestionando la venta de un estupendo Mantegna, por el cual le ofrecía el Louvre cien mil francos y Rostchild un poco más; pero que no pensaba darlo en menos de doscientos mil (192-193).

En suma, Andrea Mantegna (1431-1506) se ve protagonista de la rivalidad entre dos compradores. Pintor italiano paduano, fue aprendiz de Francesco Squarcione (1397-1468). El virtuosismo de sus obras se ve basado en el

particular uso de la perspectiva, aprendida durante la observación de los trabajos clásicos de Donatello, que está en Padua entre 1443 y 1453, y del diseño bien definido, influido por los artistas florentinos. Sus obras más conocidas son probablemente *Cristo morto* (ilustración 12), la *Camera degli Sposi* en Mantua (ilustración 13) y el ciclo de frescos de la Cappella Ovetari, en la Chiesa degli Eremitani en Padua.

Se descubre entonces que esta amistad particular entre Cornelio y Cisneros está debida a la «contagiosa chifladura de ambos en materias de arte pitórico.» (193), pero mientras que don Carlos, como ya hemos dicho, prefiere el Renacimiento, pero no el italiano, Malibrán parece especializado en las escuelas italianas anteriores a Raffaello, y «en cualquier sombrero negro y ahumado, donde nosotros apenas vemos algún torso indefinible, señala él un Boticelli, un Sodoma, un Signorelli o un fra Bartolomeo» (194). Analizemos un poco estos pintores: Raffaello Sanzio (1483-1520) fue uno de los pintores y arquitectos renacentistas italianos más importantes. El periodo más fértil del artista está representado por los años pasados en Florencia, entre 1504 y 1508, donde estudia los modelos del siglo XVI, como Masaccio Donatello, y conoce las obras de Michelangelo y Leonardo da Vinci: del primero aprende, por ejemplo, el uso del claroscuro, la variedad cromática y las figuras dinámicas; de Leonardo aprende la plasticidad de los sujetos. Entre sus trabajos, recordamos *Madonna del cardellino*, *Madonna del Baldacchino*, los frescos de la *Stanza della Segnatura* para Papa Giulio II (ilustración 14) y los frescos de la *Stanza di Eliodoro* (ilustración 15). Sandro Botticelli (1445-1510) empieza sus estudios observando el trabajo de Piero della Francesca, del cual aprende la percepción del movimiento por medio de las líneas. Sin embargo, la continua búsqueda de la belleza absoluta y la gracia permite a Botticelli alejarse de sus contemporáneos y de los modelos clásicos. El artista vive el periodo mejor para su carrera durante la etapa en Florencia, en la familia de' Medici, donde crea sus cuadros más conocidos, que son sin duda *Primavera* y *Nascita di Venere* (ilustración 16). Giovanni Antonio Bazzi - il Sodoma - (1477-1549) ha colaborado con Raffaello y otros artistas en la decoración de la Stanza della Segnatura. Su obra maestra, sin embargo, es el fresco *Nozze di Alessandro e Rossane*, que está en villa Farnesina, en Roma. Luca Signorelli

(1445-1523) fue un pintor quattrocentista italiano, uno de los grandes maestros de la llamada Escuela de Umbría. Aprendiz de Piero della Francesca, llega a ser célebre por haber colaborado en la decoración de la Cappella Sistina; luego, en 1490 Signorelli llega a Florencia y forma parte de la Academia neoplatónica de Lorenzo el Magnífico. Fra Bartolomeo (1473-1517), en cambio, fue un pintor italiano del siglo XVI, de la orden Dominicana, artista florentino del Renacimiento.

Además, hay que examinar una escena particular, en el momento en que Don Carlos llama a Cornelio para «consultarle acerca de un cuadro que acababa de adquirir» (196) - véase otra vez la importancia de los críticos -, un cuadro de la sacristía de las Descalzas de Villalón, que desde mucho tiempo quiere poseer pero que no ha logrado obtener hasta este momento. Infante nos explica que, por fin, «el administrador de Cisneros logró apandar la joya y se la remitió» - pagando, por supuesto. Además, el protagonista ofrece a Equis, y al lector, una rica descripción de esta pintura, especificando que se trata de una «tabla como de cincuenta centímetros por cuarenta, y representa el bautismo de Jesús. Las dos figuras desnudas, amarillas y tiesas se destacan en el fondo ennegrecido, con cuya lóbrega tinta se funde el sombreado de los cuerpos.» (196); es una tabla raída, fea y gastada, sin embargo el tío la pretende, cueste lo que cueste. Convencido de la importancia de este nuevo lienzo que tiene en su casa, Cisneros afirma poseer finalmente una obra de Masaccio: «O esto es un Masaccio - dijo Cisneros con suficiencia triunfal - o no entiendo nada de pintura.» (197) Tommaso Masaccio (1401-1428) fue el primer gran pintor del Renacimiento en Florencia, que en sus dibujos rechazó los excesos y la complejidad del estilo gótico dominante; de sus obras recordamos: *Trittico Carneseccchi* (1423-1425) de la iglesia de Santa Maria Maggiore en Florencia, los frescos de Cappella Brancacci (1424-1428) y *Trinità* (1426-1428) para la iglesia Santa Maria Novella.

Don Carlos continúa: «Tengo el cuadro más raro que existe en las galerías particulares de Europa y aun en las oficiales. Esta tabla no se sabe lo que vale. Es un tesoro.» (197): se entiende así que no está satisfecho con lo que la obra representa, sino con lo que vale. Malibrán, en cambio, no está de acuerdo con las suposiciones de su amigo: observa el cuadro de manera precisa, detallada

y meticulosa - parece de verdad un crítico de arte y es evidente que conoce el arte más que Cisneros - y luego afirma: «Me inclino a creer que es más bien un Pinturicchio. La figura del Bautista se parece extraordinariamente a las que hay en los frescos de Araceli en Roma» (197) luego añadiendo otras valuaciones que, en la opinión de Infante, «debían de ser muy fuertes» (197). Bernardino di Betto Betti - il Pinturicchio - (1452-1513), en cambio, fue uno de los maestros de la Escuela de Umbría, que no pintó solo cuadros, sino también frescos y miniaturas. Estudió a Piero della Francesca, y de él aprendió el uso de la perspectiva; sus primeros cuadros fueron las *Storie di San Bernardino* (1473), pero llega a ser un artista conocido gracias a la decoración de Cappella Sistina, y luego gracias a los frescos de las capillas de Santa Maria del Popolo, en Roma.

Entonces Cisneros, para contradecirle, declara con fuerza poseer una carta original escrita por el crítico Cea Bermúdez (1749-1829), en que se habla de una «tabla del Masaccio, tasada en no sé cuántos miles de escudos, y que se tenía por obra en alto grado maravillosa» (197): se enfada con Cornelio, asegurándole, convencido de sus tesis, que «no logrará desacreditar» su colección. (198) Más adelante, en otro episodio, más precisamente en la carta treinta y tres, Malibrán ofrece otra vez su preparación artística enseñando a Manolo sobre algunos maestros como «Alberto Durero, Lucas de Leyden, Holbein [...] y te confieso que le oía con gusto, porque se sabe al dedillo la historia del grabado en talla dulce y del aguafuerte, y la explica con amenidad y lucidez» (323). Albrecht Dürer (1471-1528) fue el artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre el arte. En sus obras mezcló el arte tardo gótico y el renacentista; Lucas van Leyden (1489-1533) fue un conocido pintor y grabador holandés; al final, Hans Holbein (1465-1524) y su hijo, llamado el Joven, fueron dos importantes pintores y grabadores alemanes, que acercaron el arte alemán gótico al arte renacentista europeo.

Volvamos ahora a la escena descrita en casa de Cisneros entre el amo y Cornelio. Una vez terminada esta enorme discusión, Infante explica su punto de vista sobre el arte: admite en primer lugar que no entiende casi nada de arte, y ni siquiera comparte la pasión excesiva de su padrino:

Me cargan las antigüedades [...] te aseguro que no tengo maldito entusiasmo por las colecciones de *bric-a-brac* [...] Es que no lo entiendo, y tengo la franqueza de decirlo, mientras que otros, sin entenderlo más que yo, fingen extasiarse delante de cualquier roñoso cachivache o de un trapo incoloro y mugriento. (161);

Al contrario de Cisneros, entonces, se ve enteramente ajeno al fetichismo artístico de la época contemporánea, bajo su visión moderna. Y como él, también Augusta no comprende y no soporta la fanática obsesión inútil de su padre, y tampoco conoce algo del ámbito artístico; no obstante, con respecto al diálogo entre Cisneros y Malibrán, tanto ella como Infante, como él admite, dan sus opiniones «por capricho, o quizás por simpatías personales» (198). Entonces, como a Manolo no le gusta Malibrán, y Augusta no quiere mostrarse de acuerdo con su padre, Infante sostiene «con calor el partido de Cisneros o *masaccista*, y ella se declaraba franca y resueltamente *pinturichista*», aunque ninguno de los dos nunca había oído hablar de Masaccio, y tampoco de los otros artistas citados por Cornelio, «nombres que rara vez sonaron en mis profanos oídos» (194); afirma también, unas páginas después, que aunque no sepa nada de arte, le gusta más la colección moderna de su prima que la antigua de su tío. La fuerte oposición ideológica entre Cisneros y su hija, con respecto a las distintas corrientes artísticas, se ve en la carta octava, antes la aparición de Malibrán, que Galdós-Infante describe en las páginas 191 y 192. En primer lugar don Carlos expresa de manera evidente la razón por la cual no se preocupa del arte moderno, puesto que, en su opinión tradicional y conservadora, «no puede existir el Arte verdadero en los países organizados, donde hay Justicia y Policía, instituciones esencialmente enemigas del numen artístico» (191). Afirma así que Cesare Borgia (1475-1507), hijo del Papa Alessandro VI,

personifica esa época gloriosa, y cierra el periodo del florecimiento artístico, en el cual caben todas las ideas activas que pueden inflamar la mente de los pueblos [...] Entre el místico Giotto y el aventurero Benvenuto Cellini, se encierran todos los desarrollos de la belleza corporal, base del arte pictórico (191).

Giotto (1267-1337), aprendiz de Cimabue, fue un célebre pintor de frescos, entre los cuales, los más conocidos son los de la Basilica superiore di San Francesco d'Assisi, en Asís, y muchos ciclos de frescos en Padua: los de la Cappella degli Scrovegni (ilustración 17), de la Basilica di Sant'Antonio y de Palazzo della Ragione; por lo que se refiere a la pintura, en cambio, es célebre su trabajo sobre el *Crocifisso* di Santa Maria Novella. Benvenuto Cellini (1500-1571), en cambio, fue el artista orfebre más importante del Renacimiento italiano, en particular del Manierismo. Con esta declaración, puede que Cisneros se refiera del mecenazgo, el fenómeno por medio del cual los nobles y los reyes miraban a apoyar económicamente los artistas - literatos, pintores, escultores - para que pudieran producir sus obras en libertad. El apogeo del mecenazgo se vio durante el Renacimiento y sobre todo en la ciudad de Florencia, donde la familia de' Medici dio protección a los artistas y filósofos más importantes de la época, como Pico della Mirandola y Sandro Botticelli.

Augusta, por el contrario, pese a que no sabe nada de arte, prefiere las obras modernas; por eso, confiesa Infante,

aunque no estaba muy fuerte en la historia de César Borgia, sostuvo que era un sinvergüenza. Luego soltó varias herejías, hablando pestes del Giotto, de fra Angélico y de todos los pre-Rafaelistas, y diciendo que no daría dos pesetas por ninguna de las tablas del siglo XV ni por la mayor parte de los cuadránganos religiosos que llenan aquella casa. (192)

En la carta once, unas páginas después, Infante refiere finalmente, de manera clara, la postura de su prima frente a las telas tan estimadas por su padre, afirmando que ella detesta mucho las obras del siglo XV y que «hace de ellas graciosas caricaturas habladas y aun dibujadas, pues cuando está de vena, coge un lápiz y te parodia con cuatro rasgos» (211). No le gusta, de hecho, la etapa artística clásica a causa de la falta de temas, circunscritos a la religión, y el «convencionalismo de las composiciones» formadas casi siempre por «santos rígidos, con caras afligidas, las manos como palmetas, las posturas imposibles, los paños duros, aquellos fondos arquitectónicos sin

perspectiva ni proporciones, aquellos animales tocados como los que pintan los chicos» (211). Por consiguiente

se declara partidaria ardiente de la pintura moderna, asegurando que prefiere un buen cuadro de género, intencionado y vivo, un buen estudio realista y fogoso a las cacareadas obras maestras de la pintura religiosa. De lo que llamamos clásico, le gusta más un retrato de Moro que todas las visiones celestiales de fra Angélico, y más un dedo de cualquier figura de Velázquez que todo Rafael. (211)

Cita entonces a Antonio Moro (1517-1576), pintor y retratista holandés, y a Diego de Velázquez (1559-1660), pintor barroco, considerado uno de los máximos exponentes del arte español, y el pintor español más conocido. Al principio de su carrera desarrolla un estilo naturalista, debido a la influencia de Caravaggio. En Madrid llega a ser pintor de cámara - el cargo más importante - en la Corte de Felipe IV y se hace retratista de la familia del Rey. Luego, durante un viaje en Italia estudia las obras de Tintoretto y de Giorgione. El mismo Galdós, en *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) pregunta de manera retórica: «qué fue Velázquez sino el más grande de los observadores, el pintor que mejor ha visto y ha expresado mejor la naturaleza» (cit. en Galdós 2004, 211, nota sesenta y uno). De hecho afirma que no le gusta nada de la colección de su padre, excepto «dos docenas de cuadros», mientras que los otros los rompería, «si la estolidez humana no le diera un precio convencional» (211). De ahí, entonces, el precio fetichista del arte.

Luego Infante ofrece a Equis una descripción de la concepción artística que se encuentra en la casa de los cónyuges Orozco, afirmando en primer lugar que no hay ninguna obra antigua, excepto «dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja, y un Murillo» (212) – Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) fue un pintor del Renacimiento español, especializado en retratos cortesanos bajo el reinado de Felipe III, utilizando técnicas artísticas propias del Manierismo. Bartolomé Murillo (1617-1682) fue un representante español del barroco, aunque parezca, a veces, anticipar el Rococó; fue también el pintor español más apreciado fuera del País. Figura central de la Escuela de Sevilla,

«es conocido sobre todo por sus excelentes lienzos de Inmaculadas, Vírgenes, escenas de vidas de santos y de gente humilde, especialmente niños» (Galdós 2004, 212, nota sesenta y tres). En sus trabajos, Murillo destaca por un fuerte acento naturalista y por el uso particular del claroscuro. El primer encargo importante que recibe es un ciclo de cuadros para la orden franciscana, pero la primera obra de la etapa más fértil para el artista está representada por la serie de pinturas para la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla.

Los dos poseen, en cambio, una multitud de «pinturas frescas, nuevecitas, de buena mano, firmadas por García Ramos, Jiménez Aranda, Mérida, Martín Rico, Domínguez, Román Ribera, Sala, Beruete, Plasencia» (212-213) y sobre todo, en general, elementos naturalistas y realistas, típicos de los siglos XVIII y XIX, como «escenas andaluzas o madrileñas, tipos gitanescos, militares, marítimos, cabezas elegantísimas, grupos parisienses, majas, y además paisajes muy lindos» y, declara Infante, «imagen exacta de la Naturaleza» (213). Sin embargo, no se trata de una ostentación como la de Cisneros, sino de una «opulencia razonable y enteramente desahogada», donde existe un «lujo discreto, que nunca rebasa la línea dentro de la cual están la comodidad y el agrado de los amigos» (216). Continúa diciendo que se trata de una casa cosmopolita, abierta a las nuevas maneras de vivir y a las modas, puesto que han introducido el elemento extranjero en «la manera de comer, de hablar, de vestirse» (217) - un ejemplo es la elegancia de Augusta, que lleva ropas caras y refinadas. En una escena, de hecho, Manolo nos informa que llevaba un vestido de seda, tejido precioso, sobre todo la seda china - «armonizado con la sobriedad española, el orden y la calma de nuestra antigua clase media, anterior a la desamortización.» (217), y que, otra vez, «llevaba el pelo recogido hacia arriba formando un pico, y en éste una joya, algo que echaba chispas cuando mi ingrata movía la sin par cabeza» (262-263). El hecho es que los dos, en vez de Cisneros, detesta la ostentación: por esta razón nunca organizan fiestas o bailes, y les visitan pocos huéspedes. Augusta gasta mucho dinero en ropas, aunque no todo lo que podría gastar. Su tío, en cambio, desperdicia mucho en cualquier tipo de objeto.

Los artistas citados por Manolo, con respecto a los cuadros que Tomás y Augusta poseen, son los mayores de la época moderna. José García Ramos

(1850-1912) presentaba en sus cuadros paisajes y personajes andaluces, con pinceladas coloreadas, y la vida diaria sevillana del final del siglo XIX por eso se le considera el máximo exponente de la pintura andaluza de su época. En 1881 fue nombrado, en Sevilla, Presidente de la escuela libre de Bellas Artes. Luego, José, Luis y Manuel Jiménez Aranda fueron tres hermanos, pintores sevillanos importantes y famosos durante el desarrollo de *La incógnita*. Enrique Mérida (1838-1892) fue un pintor de la época moderna que expuso sus obras en la Exposición Internacional de Bayona en 1864, y en la Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1866. En las dos décadas siguientes sus obras y su fama crecieron muchos: recordamos, entre todo, *El verdugo y su víctima* y *Dos cabezas de perro*, los cuadros de la primera Exposición. Martín Rico y Ortega (1833-1908) fue uno de los más importantes artistas españoles del siglo XIX. Su trabajo se basa en la técnica artística *en plein air*, introducida por los impresionistas y difundida en el siglo XIX en todo el continente europeo, que sirve para coger cada detalle y matiz del ambiente, es decir para coger, según los impresionistas, la quintaesencia de los objetos. En sus cuadros presentó paisajes de Madrid, París y Venecia, como podemos ver en las ilustraciones 18 y 19.

Manuel Domínguez Sanchez (1840-1906) se formó, en cambio, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y participó en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en que un lienzo histórico, *La muerte de Séneca*, considerado como su obra maestra, fue premiado en 1871. Román Ribera Cirera (1849-1935) fue un pintor contemporáneo formado en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona; expuso sus lienzos en la Exposición Universal de París en 1878 y en 1882. en 1902 llegó a ser miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Su estilo destaca por la precisión de las líneas y del color, debida a su técnica naturalista, y el uso particular de la luz, que siempre acoge los sujetos en una atmósfera cálida. Se ve un ejemplo de este estilo en la ilustración 20.

Emilio Sala y Francés (1850-1910), célebre pintor contemporáneo formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, fue miembro de honor de la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Probablemente es el artista más importante entre los que Galdós cita en esta escena. Ganó

muchos premios en varias Exposiciones Regionales y Nacionales, además obtuvo la segunda medalla en la Exposición Universal de París de 1889, y la medalla de oro en la Exposición de Berlín de 1891, gracias a su lienzo *Expulsión de los judíos* (ilustración 21).

Analizamos, al final, los últimos dos pintores nombrados por Galdós: Aureliano de Beruete (1845-1912) fue un intelectual, político y paisajista español. Entre sus primeros paisajes, se queda en particular la recreación personal de Orbajosa, ciudad galdosiana ficticia que ya hemos conocido hablando de *La incógnita* y de *Doña perfecta*. Su estilo se basa en la pintura *en plein air*, aprendida en París, donde se hace pintor naturalista, acercándose también a la corriente impresionista. El artista naturalista Casto Plasencia y Maestro (1846-1890), en cambio, se distinguió en la pintura histórica, religiosa y el retrato.

Observando los cuadros de los pintores que Galdós cita, refiriéndose a la casa de Orozco y Augusta, se entiende cuánto estas obras se diferencian por las de Cisneros: en las varias técnicas y en los estilos, pero también en los colores y en los temas representados, puesto que los clásicos ponen el enfoque sobre todo en el ámbito religioso, mientras que los artistas modernos y contemporáneos desarrollan varios elementos, del retrato al paisaje. De toda manera, hay que añadir que Augusta no rechaza solamente el arte clásico, sino también la literatura de la misma época, sobre todo la medieval,

desde Moratín inclusive para atrás, y nos ha dicho que, fuera del *Quijote*, no ha podido nunca leer tres páginas seguidas de ningún autor en prosa ni en verso, místico ni profano; que el teatro de capa y espada le es atrozmente antipático, sin excluir Santa Teresa, no valen más que para narcóticos en caso de insomnio rebelde; que varias veces intentó leer la Historia, de Mariana, y que siempre le ha producido jaqueca (224-225)

Solo le gusta la literatura moderna y en particular la francesa, pero solamente la del siglo XVIII, despreciando las obras de Molière y Racine, que «resultan de una insipidez intolerable» (225). Además, presenta rasgos modernos también en su ideología, puesto que en el momento en que Federico

se enfada por las bodas de su hermana con un burgués, Augusta lo critica «por su disconformidad con las ideas dominantes en le mundo, su apego al antiguo y ya desacreditado prestigio de los nombres y de las clases» (288).

Al final, por lo que se refiere al fetichismo artístico de Augusta, el protagonista añade que ella es «muy apasionada del estilo Luis XV y del barroquismo como arte decorativo» (213), época dominada por el arte rococó en que se producen varios y grandes cambios en los diseños y en las estructuras, artística en general y arquitectónica en particular. Además posee un «sinfín de cacharos de gran precio, cornucopias y marcos de talla dorada muy hermoso» (213). Aquí es evidente la gran diferencia entre Cisneros y su hija por lo que se refiere el fetichismo: pese a la colección de cuadros de distintas épocas, Cisneros se acerca de objetos viejos y gastados, algo que antes de convertirse en obra artística era un simple objeto de uso cotidiano; Augusta, en cambio, se acerca de objetos muy preciosos, caros y cegadores, ejemplos de aquel fetichismo propio del Estetismo que hemos analizado en el capítulo anterior hablando de Des Esseintes.

Otro personaje, además, importante por lo que se refiere a la cuestión del fetiche artístico, pero también símbolo de las ideologías opuestas presenten en este periodo, es Federico Viera, amigo de los cónyuges Orozco. Se trata de un aristócrata caído en desgracia a causa de su padre, bandolero conocido en la alta sociedad madrileña de Infante a causa de sus negocios ilícitos en la Compañía de seguros La Humanitaria, con la complicidad del padre de Tomás. Después de haber vivido de rentas por algunos años, Federico se ha hecho pobre, puesto que tiene que pagar sus deudas pero, es obvio, no trabaja. No obstante, sigue teniendo las costumbres de los años ricos y felices: duerme por toda la mañana y desayuna en la cama; también está presente en la habitación una «chimenea, que verás encendida siempre que no hace mucho calor» (234), símbolo de los costumbres de la aristocracia. Infante explica en un enunciado la gran miseria: «No falta limpieza; pero la falta de recursos brilla más que el aseo». Es una casa enteramente diferente de las ricas y preciosas de Cisnersos y Augusta: en la de Viera solo hay «algunos muebles buenos; pero cosa de valor en venta, llámase cuadro, jarrón, tapiz o bronce, no la verás» (234), probablemente vendidos para pagar las deudas. El hecho es que

a causa de su ideología aristócrata no quiere pedir ayuda, «por la pícara suerte y por los obstáculos permanentes de su carácter» (228) y por eso rechaza la ayuda financiera de Orozco. Además, según la opinión del protagonista, «yo voy creyendo que en este caso la fatalidad existe, y que Federico no adelanta porque se lo estorba alguna fuerza interior incontrastable, y también circunstancias externas independientes de su voluntad» (228). Este es un pasaje fundamental que simboliza toda la época de los personajes: Federico está destinado a caer en desgracia y luego a morir, y con él su clase noble, aristócrata, que no logra ponerse frente a la nueva etapa política y económica de la burguesía. Y como la clase noble, pero pobre, no quiere y no logra cambiar para adaptarse a la sociedad, así Federico «antes reventará que pedir». (230) Y eso es lo que pasa: Federico muere, como su clase social también. Su hermana Clotilde, en cambio, casándose con un pequeño burgués, que no posee ningún título sino un poco de dinero, puede salir de su pobre suerte. Federico podría encontrar una solución a sus problemas si trabajara, por ejemplo en el ámbito político, pero eso en su opinión, sería una vergüenza, en particular con respecto a la política. Por eso trata encontrar un «golpe de suerte» (230) en la sala de juegos, para pagar las deudas. Sin embargo, a pesar de ser pobre ayuda económicamente las familias de sus criadas puesto que, confiesa a Manolo, «me siento con fuerzas para cualquier acción desproporcionada y hasta heroica; pero no las tengo para cortar una rutina.» (236)

Al final, el último personaje que vamos a analizar con respecto al fenómeno del fetichismo es la *Peri* - personaje presente también como figura secundaria en la novela *Lo prohibido*, donde es amante de Pepito Trastámara. En *La incógnita*, en cambio, es una prostituta conocida en la sociedad burguesa de Infante cuyo verdadero nombre es Leonor - el apodo tiene origen en el término “peripatética” -, que aunque a primera vista parezca un personaje de segundo nivel frente a los otros, alcanza un primer plano y es una figura fundamental, puesto que une con un hilo invisible todos los personajes - el mismo Manolo admite que él también se ha «dejado tentar de esta hermanita de Satanás» (252) y, como él, Cisneros y Viera y, quizás, Equis también. Resulta importante sobre todo durante las investigaciones sobre la muerte de Viera. Durante los

diálogos entre la *Peri* y Manolo, que trata de descubrir algo sobre Viera, ella confiesa que la noche antes del delito sabía lo que iría a pasar: echó las cartas y «salió el siete de espadas, *muerte segura*, con el dos de copas, *sorpresa*, por causa de *la mujer de buen color...*» (309). Hace referencia, entonces, a Augusta, afirmando con certeza que la mujer de Orozco es culpable del acontecimiento, añadiendo también que Federico había vencido mucho dinero poco antes, por eso no podía tratarse de suicido, ni siquiera por deudas. Sin embargo, el episodio en que se nota de manera evidente el fetichismo de la *Peri* está descrito en la carta treinta y seis, y en particular en el momento en que Infante ve en casa de la mujer un «soberbio tapiz» (338), que reconoce de enseguida: «Ese tapiz te lo ha dado mi padrino. Si, lo conozco, si lo he visto allí mil veces. Es flamenco, cartón de Rubens o Jordaens, y de los repetidos, que él guarda para sus cambalaches» (339); es un fetiche, entonces, cuya finalidad es la de cambiar por otros fetiches. Y poco después, la iluminación de Manolo: «te lo ha dado en pago de tu silencio, quizás para que prestes una declaración falsa, asegurando al juez que Federico perdió grandes cantidades a la ruleta en los días anteriores a su muerte» (339). La *Peri* no puede entonces hacer otra cosa que confesar, contando que muchas veces había pedido aquel tapiz a Cisneros, pero que nunca se lo había regalado; después del pacto con don Carlos ha obtenido el tapiz, tanto que afirma: «Ahora sí que me he ganado el tapiz.» y luego añade: «Vamos, que me lo dio, a condición de que me volviera muda, y no declarara en sustancia cosa ninguna» (339). De esta manera la mujer cambia sus versiones antes del juez y declara no saber nada: para obtener aquel objeto, aquel fetiche, está dispuesta a dejar a su amigo muerto en la vértigo de las hipótesis sin presentar la verdad - mejor, su verdad. Añade encima que no quiere mentir, pero que el tapiz se le había «montado entre ceja y ceja» (340). De esta manera, las emociones y los sentimientos de la *Peri* hacia Viera, mostrados «*velando a su amigo de su alma*» (304) frente al cementerio, desaparecen en favor de un objeto inútil. No obstante, luego declara frente al juez que no sabe nada, tampoco si Viera había perdido o ganado dinero; rompe así el pacto hecho con Cisneros, pero al mismo tiempo no le restituye al tapiz. Con respecto a la *Peri*, hay que destacar, al final, que el protagonista se enamora de ella, aunque explica que no sabe si la razón de su

acercamiento es «un vivo deseo de estar a su lado, o el propósito de interrogarla sobre ciertos hechos, referentes a Federico, que deseaba esclarecer [...]» (308), dado que la misma Augusta entiende que la función de la relación entre Infante y la Peri es la de descubrir lo que unía a la mujer a Viera: «como te has metido a juez instructor, naturalmente habías de buscar datos... del propio cosechero» (353). Además, unos ejemplos que encontramos en las últimas páginas pueden resultar un poco ambiguos: «mientras más me esconde su secreto, más impelido me siento hacia ella, y que, si me convenciera de que fue realmente matadora más la querría» (350), si fuera ella la criminal; luego, refiriéndose a Augusta:

A sus atracciones naturales unía la pérfida el indefinible resplandor del drama desconocido o a medio conocer (356); El enigma terrible que la rodea, lejos de desilusionarme, me trastorna más. La quiero por honrada si lo es, y la quiero por criminal, si en efecto lo ha sido (357); Si me probara su inocencia, ¿acaso me gustaría menos? Tal vez... (360)

Parece entonces que la *Peri*, pero sobre todo Augusta, son dos fetiches para el protagonista, que no se enamora de ellas con respecto a la persona, sino por los secretos que las cercan. Un ejemplo evidente de esto se encuentra en la carta veinte y cuatro, hablando de la honradez de Augusta: «¡Qué picardía! ¡Engañarle no siendo yo el cómplice! [...] Se me antojaba que la ofensa, hecha en mi obsequio, sería más disculpable.» (279).

Al final, bajo los vivos deseos de conocimiento, Manolo se queda sin solución y sin verdad, tanto con respecto a la honradez de su prima, que finalmente confiesa: «no he sido honrada; pero estoy decidida a serlo ahora, y lo seré hasta el fin de mis días» (360) - pero solo se supone que el amante sea Federico - como por lo que se refiere al delito. No logra salir de su incompleta condición realista, viéndose dejado «en la mayor de las soledades, la soledad del no poseer y del ignorar» (360).

En conclusión, se puede identificar esta novela como un ejemplo de literatura postrealista, por medio de la cual «Galdós se acerca a los umbrales de la modernidad para huir luego de sus propios descubrimientos,

desarrollando un claro afán espiritualista tradicional» (Geisler, Povedano 1996, 79), la misma corriente espiritualista, nacida durante el Modernismo, que luego llegará a *Tristana*.

Tristana

Tristana es una novela de Pérez Galdós publicada en 1892, durante una particular etapa narrativa del escritor que la crítica ha llamado “Espiritualismo”. Con este término comprende una particular variante del Realismo nacida en Rusia y desarrollada en Europa también; a partir de 1888, el Espiritualismo empieza a difundirse en España gracias a las traducciones de obras como *Anna Karenina*, de Tolstoj (1877), y al ensayo *La revolución y la novela en Rusia*, que Emilia Pardo Bazán escribe en 1887. Este movimiento representa el intento de llevar una redención de tipo cristiano a la decadencia del modelo cultural burgués, en esta difícil etapa histórica del País. Las novelas espiritualistas, entonces, se ven circunscritas al ámbito religioso, pero de manera revolucionaria, dado que, según la opinión del profesor Francisco Caudet, «los héroes espiritualistas galdosianos propugnaban la ruptura con la Iglesia oficial y la instauración de los principios más elementales y esenciales, más puros si se prefiere, del cristianismo» (1992, 57). Se trata entonces de una nueva intención, un objetivo social particular de Galdós, el de «reformular definitivamente al individuo y lograr por fin [rezando a Ángel Guerra] una grande y verdadera revolución social» (Caudet 1992, 57). Sin embargo, el héroe de esta etapa literaria se opone con fuerza a la sociedad en que vive, más bien realista que idealista, que causa el fracaso social del protagonista espiritualista y de sus acciones.

La protagonista de esta novela particular se llama, como el título de la obra, *Tristana*, y en el momento en que empieza la narración, tiene veinte y uno años. Huérfana - su padre se murió después de algunos problemas económicos, y su madre se había vuelto loca, al igual que don Quijote, llegando a la muerte poco después - va a vivir a casa de don Juan López Garrido, conocido como don Lope, un amigo de los padres, de cincuenta y siete años. «Es una mujer que va configurándose a medida que su historia se desarrolla, hasta parecernos más importante que los sucesos que le ocurren.» (Gullón

2005, 2). A partir de este momento empieza una relación particular entre los dos, puesto que la aptitud de don Lope hacia Tristana no es la de un padre, sino de un amante. Se entiende entonces, aunque de manera implícita, que la joven no es más que una conquista, la última, del viejo don Juan. Tristana sufre, así, de la falta de libertad que don Lope le impone, hasta el momento en que conoce a Horacio, pintor *bohémien* cuyo taller está cerca de casa Garrido. Los dos jóvenes llegan a ser amantes y el alma de Tristana se abre a aquellos sentimientos de libertad e independencia que se encontrarán, unas décadas después, en las manifestaciones feministas. En su conducta espiritualista, de hecho, abandona el escenario material por él junto a sus emociones y su conciencia, hasta mostrar su sentimentalismo de manera explícita.

De toda manera, en el momento en que se publica *Tristana*, la obra se pone en un segundo plano porque, en el mismo periodo, se difunde la obra teatral *Realidad*, la segunda parte de *La incógnita*, que tiene éxito. Galdós, de hecho, sabe que la representación teatral de una obra le lleva más éxito, y entonces más dinero, que la publicación de textos: los libros, al final del siglo XIX, no se difunden más que en los círculos literarios y entre los ricos, a causa del analfabetismo y de la pobreza de las clases más bajas, mientras que, después de la construcción de los corrales durante el Renacimiento, toda la población, incluso la clase pobre, puede asistir a las representaciones. Por eso el autor escribe *Tristana* de manera que pueda ser representada, si tiene la oportunidad: eso se puede notar en la presencia de un narrador omnisciente - elemento literario realista - al que se sobrepone a menudo la voz de los personajes. Además, en la novela se encuentran varios incisos explicativos, escritos en cursiva y encerrados entre paréntesis, típicos de los textos teatrales:

“(con viveza)” (140); “(Con desaliento)” (141); “(Meditabunda, mirando la luz)” (141); “(volviendo a tomar su cigarro)” (175); “(con amargura vivísima)” (177); “(Poniéndola en pie y levantándose él también)” (179); “(Con exaltación)” (188); “(incomodándose)” (189); “(cayendo fatigada en el diván)” (193); “(palmoteando)” (194); “(cantando)” (195); “(mirando al suelo)” (197); “(incomodándose)” (198); “(sacando una cajita de farmacia)” (223); “(Tristana hacía signos negativos de cabeza)” (223); “(Adoptando un tonillo zumbón)” (227); “(dándole la pluma y

poniéndole delante la tabla con la carpeta y papel)” (245); *“(echándose a llorar)”* (247); *“(Paseándose inquieto por el comedor)”* (252); *“(soltando la risa)”* (253); *“(estrechándole las manos)”* (261)

Tristana también, como el autor, cree que el teatro es la única manera de obtener la independencia, tanto económica como social, y repite muchas veces su deseo de hacerse actriz: «el arte escénico es un arte noble, de los pocos que puede cultivar honradamente una mujer», añadiendo también que «esa profesión me dará independencia» (220). Sin embargo, a causa de la pierna que le duele, no puede llegar a ser actriz; querría entonces llegar a ser pintora o profesora de lenguas:

si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés (181),

es decir, para seguir la primera de las carreras de la mujer, la boda.

Esta novela, tan distinta de las obras galdosianas anteriores, podría simbolizar, a primera vista, un primer, tímido intento de emancipación femenina, tema que Galdós conoce gracias al Naturalismo francés y, en particular, a la célebre *Madame Bovary* de Flaubert. Hasta 1892, de hecho, año en que escribe *Tristana*, el autor nunca se había interesado de manera profunda en la cuestión del feminismo; ya se había preocupado por la educación de la mujer - véanse, como ejemplos, *Miau* y *La desheredada* - pero no va más allá: no conoce más que la Escuela de Institutrices y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, fundada para que esta última, en este final de siglo, tenga la posibilidad de ganarse la vida con dignidad. La distinción, la evolución del tema es evidente en *Tristana*, «que en resumidas cuentas es una sátira, mejor dicho una parodia, una condenación de las atrevidas utopías eróticas y sociales» (Bravo-Villasante 1988, 87). La joven, de hecho, no resulta libre, y al final desaparece aquella ficticia libertad e independencia que pensaba haber obtenido. Eso es evidente en las palabras del mismo don Lope: «pobre muñeca

con alas. Quiso alejarse de mí. Quiso volar, pero no contaba con su destino, que no le permite revolotear ni correrías» (Galdós 2011, 200). Sin embargo, las alas de la joven resultan ser de cera, como las de Ícaro, y Tristana se ve condenada al fracaso, tanto personal como social: se casa con don Lope, su viejo amante, quedándose fiel, de esta manera, a la tradicional condición de la mujer. Aún al final del siglo XIX, de hecho, «sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro..., vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo.» (139) Tristana entonces, que siempre había querido «vivir y ser libre» (139), después de una enfermedad que le causa la amputación de una pierna, acepta casarse porque no le queda otra posibilidad, se rinde: al final, se acerca a la religión y a la burguesía - como don Lope - y al arte culinario, una de las tareas femeninas de las cuales quería alejarse. En suma, la liberación de la mujer en la sociedad decimonónica de la Restauración todavía presenta grandes dificultades, y las últimas palabras de la novela constituyen la irónica confirmación: «¿Eran felices los dos?... Tal vez» (272). Por esta razón, Emilia Pardo Bazán, con la cual Galdós tuvo una relación, critica al autor canario por no haber presentado a su protagonista como símbolo de la emancipación femenina; la escritora, de hecho, se muestra muy sensible a la cuestión de la mujer en la España del siglo XIX, gracias a la influencia del Naturalismo francés a la que se ha inspirado, en especial a Flaubert. Galdós, sin embargo, con respecto a *Tristana* no comparte la idea de su colega. Considera la cuestión de la emancipación femenina problema de solución utópica; sin embargo, este tema evoluciona en 1903, cuando publica *Mariucha*: nace la figura galdosiana de la mujer que trabaja para vivir, que destaca por su voluntad y su independencia; el autor se acerca así a las nuevas tendencias feministas españolas, testimoniando la evolución de su escritura y de sus temas. «Ahora la mujer tiene conciencia de su valor y de su transformación espiritual.» (Bravo-Villasante 1988, 89)

Por lo que se refiere a *Tristana*, en cambio, el objetivo del autor es distinto: no quiere poner el enfoque en la emancipación femenina, sino en los problemas del País y en la manera de escribir. Mejor dicho, se entiende el feminismo como un subtema, «un ingrediente enriquecedor de la situación novelesca» (Gullón 2005, 2), sin embargo no es el tema principal de la novela.

El narrador, de hecho, pretende describir los hechos «de que cabe extraer consecuencias sociales, consecuencias de una situación social, pero no es esta, sino los factores personales los que dan a la acción, al argumento, el giro que en definitiva toma» (Gullón 2005, 2). Se encuentra entonces la corriente modernista, aunque por medio de mecanismos diferentes de los de *La incógnita*: Galdós vuelve a analizar las clases sociales y a denunciar los problemas que existen en España a finales del siglo XIX. El primer rasgo modernista que encontramos se representa gracias a la figura de don Lope. Tanto en la descripción física como en la moral, parece a don Quijote: «La edad del buen hidalgo, según la cuenta que hacía cuando de esto se trataba, era una cifra tan imposible de averiguar como la hora de un reloj descompuesto, cuyas manecillas se obstinaban en no moverse» (120); también: «con él vivían dos mujeres» (122) al igual que la criada y la sobrina del hidalgo manchego, y el rasgo más importante: «presumía este sujeto [don Lope] de practicar en toda su pureza dogmática la caballeridad, o caballería, que bien podemos llamar sedentaria en contraposición a la idea de andante o correntona» (124), donde el paralelismo con Cervantes es evidentísimo. Frente al pensamiento modernista de Galdós, entonces, don Lope representa la España, o mejor dicho, la España idealizada e inmutable del Siglo de oro, de quella época perfecta en que sueño y realidad se mezclan. Otro elemento en común con don Quijote es la primera, célebre oración de la novela cervantina: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua» (Cervantes 2005, 113), en el texto galdosiano se transforma en «En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía, no ha muchos años, un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino» (119). Sin embargo don Lope, que parece una «figura escapada del *Cuadro de las Lanzas*» (169) - lienzo de Velasquez - y que representa la vieja España, no cambia, no crece, «como la hora de un reloj descompuesto, cuyas manecillas se obstinaban en no moverse» (120); y tampoco cambia la clase noble, aristócrata a la que pertenece, que no quiere conformarse con lo que los acontecimientos requieren; en cambio, durante la primera Restauración empieza a difundirse la pequeña burguesía, que se apropia de las tierras

madrileñas. La ciudad, entonces, parece ser la antagonista de don Lope, que, a causas de sus problemas económicos, se aleja cada vez más del centro urbano, al que debería pertenecer por ser aristócrata y por vivir allí cuando era joven y rico, antes de mudarse de barrio en barrio, de casa en casa. «De escalón en escalón he ido bajando, hasta llegar a esta miseria vengonzosa» (178), hasta llegar al barrio de Chamberí, en un «plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos» (119), donde, «sin ninguna ocupación profesional, el buen don Lope, que había gozado en mejores tiempos de una regular fortuna, y no poseía ya más que un usufructo en la provincia de Toledo» (121). Se entiende así que don Lope no logra ni siquiera quiere ponerse frente a la nueva economía y a las nuevas clases sociales, y al hecho de que todavía no pueda vivir de rentas, por desarrollo del Capitalismo, que causa la muerte del padre de Tristana. De esta manera, los numerosos traslados desde las zonas más ricas y progresistas hacia los lugares más pobres, representan las distintas etapas de la decadencia del viejo hidalgo anacrónico, sin duda agravada por los padres de Tristana, pero causada sobre todo por su disgusto al trabajo y al dinero. De toda manera, la pobreza se hace tan evidente y fuerte que don Lope empieza a limitar los gastos de casa, dedicándose a la «aministración doméstica, tan disconforme con su caballería» (142), y a causa de estas miserias y de la decadencia del don Juan, Tristana y Saturna le toman el pelo, llamándolo *don lepe*. Se puede notar que don Lope comparte los mismos ideales y teorías que Cisneros, protagonista de *La incógnita*, que hemos visto en el capítulo anterior, dado que el hidalgo también desprecia el Estado y «la Justicia, como organismos humanos. La curia le repugnaba; los ínfimos empleados del Fisco [...] teníalos por chusma digna de remar en galeras». De ánimo conservador, como Cisneros, «deploraba que en nuestra edad de más papel que hierro [...] la sociedad, a su parecer, había creado diversos mecanismos con el solo objeto de mantener holgazanes, y de perseguir y desvalijar a la gente hidalga y bien nacida» (125). Detesta el matrimonio, creyendo que es una manera propia de la sociedad para controlar y esclavizar al hombre, y Tristana, su amante, hija y discípula, comparte su ideología, afirmando muchas veces que no quiere casarse, porque la boda le negaría su independencia y su libertad. Además la joven afirma en una carta:

anoche estuve muy desvelada, y una idea mariposeaba en torno de mí, hasta que se metió en la mollera y allí se quedó [...] la esfinge de mi destino desplegó los marmóreos labios y me dijo que para ser libre y honrada, para gozar de independencia y vivir de mí misma, debo ser actriz (219).

La joven vive así una epifanía, una iluminación abrupta e insperada, la misma que vive Manolo Infante en el momento en que se da cuenta de la infidelidad de su prima. Esto también es un rasgo propio del Modernismo. Otro elemento modernista que encontramos en la novela es el concepto de *spleen*, que Galdós menciona en el capítulo dieciséis: «[a Horacio] solía padecer fuertes ataques periódicos de *spleen* que se renovaban en todas las circunstancias anormales de su vida». Esta palabra tiene el significado, según la D.R.A.E., de «melancolía, tedio de la vida» y, pese a difundirse en la literatura romántica, llega a ser célebre gracias al poeta simbolista Charles Baudelaire (1821-1867).

Como también en *La incógnita*, sin embargo, el objetivo de Galdós no es solamente el de denunciar la sociedad, sino también el de poner en evidencia la relación entre autor y su manera de escribir, y los límites de la literatura realista, frente a las vanguardias, a las nuevas necesidades sociales, políticas y comunicativas de los últimos años del siglo XIX. La literatura, entonces, habla de sí misma, reflexiona sobre el propio acto de escribir y leer; sin embargo el problema de la escritura, de este juego meta literario, resulta más evidente en *Tristana* que en *La incógnita*, y aparece en el momento en que empieza la comunicación epistolar entre Tristana y Horacio: a pesar de que es evidente el rasgo autobiográfico - los apellidos que utilizan los dos amantes simbolizan la relación que el autor tuvo con Emilia Pardo Bazán - se trata de un sistema de oraciones artificiales, forzadas, de una comunicación falsa, y por eso condenada al fracaso, como los protagonistas, y como el País.

Los apellidos que los dos jóvenes utilizan más son “Paquita de Rímini” - que simboliza la infidelidad, con respecto a la historia de amor entre la mujer y Paolo Malatesta, que Dante condena por adulterio y lujuria - y “don Juan” - refiriéndose al personaje de don Juan Tenorio. Hay que añadir, sin embargo,

que dentro de la novela hay varias referencias a *La Divina Comedia* (1304-1321) y a otras obras clásicas: «*la vostra miseria non mi tange*» (122), con respecto al verso 92 del canto II del *Infierno*); «*parlare onesto*» (193), refiriéndose al verso 113 del canto II del *Infierno*); «Ya era *Beatrice*, ya *Francesca*, o más bien *Paca de Rímini*; a veces *Chispas*, o señá *Restituta*» (194): *Chispa* es un personaje femenino de *El alcalde de Zalamea* (1624-1630), obra de Calderón de la Barca; «*para ti la jaca torda, la que, cual dices tú, los campos borda...*» (194), se refiere a una cita de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), escrita por el Duque de Rivas (1791-1865), dramaturgo, poeta y pintor romántico español; «*Gran Dio, morir si giovine!*» (196), rezando al personaje de Violetta en el tercer acto de *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi (1813-1901); «*Ahi Pisa, vituperio delle genti*» (197), verso 79 del canto XXXIII del *Infierno* dantesco; «*Là ci darem la mano...*» (197), escena del acto I de *Don Giovanni* (1787) de Mozart (1756-1791); «*Diverse lingue, orribili favelle...parole di dolore, accenti d'ira*» (197), verso 25-26 del canto III del *Infierno*; «*ni del dorado techo...se admira, fabricado...del sabio moro, en jaspes sustentado*» (198), de la obra *Vida retirada* del humanista Fray Luis de León (1527-1591); «*direte, Inés, la cosa*» (198), cita de *La cena jocosa*, de Baltasar del Alcázar, poeta andaluz; «*tu duca, tu maestro, tu signore*» (202-203), verso 140 del canto II del *Infierno*; «*ante quien muda se postró la tierra*» (210), citando el poema *A las ruinas de Itálica*, del poeta barroco Rodrigo Caro (1573-1647); «*de la inmortalidad el alto asiento*» (219), cita modificada de la *Elegía I*, escrita por el poeta Garcilaso de la Vega (1501-1536).

Además de representar una manera inédita de escribir, probablemente *Tristana* ofrece al lector el ejemplo de simulacro y fetichismo más importante y evidente de toda la obra galdosiana. Analicemos en primer lugar los ejemplos de simulacro: estos resultan evidentes ya desde las primeras páginas, en la larga y detallada descripción de la protagonista: los primeros elementos que Galdós nos presenta pueden recordar, a primera vista, el *dolce stil novo* y los sonetos clásicos, que hacen una comparación entre la mujer y las piedras preciosas, o los materiales preciosos, como el alabastro o el cristal. En *Tristana*, la mujer, «que a ciertas horas tomaríais por sirvienta y a otras no», se presenta al lector

joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina [...] los dientes, menudos, pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello y no muy copioso, brillante como tozales de seda y recogido con gracioso revoltijo en la coronilla. (122)

El autor, sin embargo, nos comunica algo más, afirmando que

las mejillas [son] sin color, los negros ojos más notables por vivarachos y luminosos que por lo grandes; las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel; pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre, cual si contuvieran toda la que en el rostro faltaba. (122)

Es decir, Tristana es una estatua (primer ejemplo de simulacro), mejor, una estatua viviente, como la de Pigmalión, tanto blanca, pura e inmaculada que parece «un puro armiño y el espíritu de pulcritud, pues ni aun rebajándose a la más groseras faenas domésticas se manchaba.» (122). Al contrario del mito ovidiano, sin embargo, en Galdós la metamorfosis está invertida, puesto que no es la estatua la que se transforma en mujer, sino Tristana que, bajo las convenciones sociales y la voluntad de don Lope, se ha convertido en estatua. De toda manera, la joven no está descrita solamente como una estatua, sino también, gracias a «su bata morada con rosetones blancos y el moño arrivita» como «fiel imagen de dama japonesa de alto copete» añadiendo también que «toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano...» (123). Encontramos, entonces, no solamente otro claro ejemplo de simulacro, puesto que Tristana parece, pero no es en realidad, una dama japonesa, pero también el primer rasgo fetichista, por dos razones: el autor se refiere sin duda a la pasión por la cultura y el mundo oriental en general, pero sobre todo japonés, que se difunde al final del siglo XIX en contraposición con la reproducción industrial, de la que ya hemos hablado con respecto al precioso caparazón de la tortuga de Des Esseintes, en *À rebours*; la segunda razón es el hecho de que se presente a Tristana como una muñeca, porque en sus ropas y en su

aspecto, la joven huérfana parece una muñeca. Más adelante, en el capítulo once, se encuentra otra vez el simulacro de la estatua: «Su blancura de nácar tomó azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima» (173), al igual que Judy, protagonista de *Vertigo*, después de su forzada transformación en Madeleine. En la misma escena vemos el simulacro de la mujer japonesa también: «se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas» (173). Y en el capítulo trece: «tal viveza de espíritu mostraba la niña, de tal modo se transfiguraba su nacarado rostro de dama japonesa al reflejar en sus negros ojos la inteligencia soberana» (184). Además, «seducción irresistible que la damita japonesa sobre él ejercía» (119).

Otro ejemplo de simulacro se encuentra en la descripción del abuelo de Horacio, el amante de Tristana, en el episodio en que el pintor cuenta su infancia: el viejo abuelo, pequeño burgués, mercante propietario de una tienda, despreciaba el arte, aunque vendía telas y colores y material de pintura - de la misma manera Cisneros declara que detesta la educación pero funda dos escuelas - quería que su nieto llegase a ser burgués como él. Por eso solía declarar: «¿Qué es un cuadro? Una mentira, como las comedias, una función muda, y por muy bien pintado que un cielo esté, nunca se puede comparar con el cielo mismo. Los artistas eran, según él, unos majaderos, locos y falsificadores de las cosas» (157). Es evidente la referencia a la teoría de la copia y del simulacro formulada por Platón y explicada en el capítulo "Historia del simulacro": según el filósofo griego, de hecho, cualquier objeto ya no es más que un doble ficticio, una proyección de aquellos referentes perfectos presentes en el *Iperurano*, un mundo al que se puede acceder solamente por medio de la mente, y donde existen las Ideas, perfectas e inmutables. A partir de este concepto el arte - y entonces todas las obras artísticas - se considera doblemente imperfecto y falso, puesto que representa una copia - es decir una imagen falsa - de un objeto que no se puede considerar más que falso y ficticio, porque él mismo se presenta como copia imperfecta de la Idea perfecta del *Iperurano*. Luego Horacio añade que los artistas son «viles usurpadores de la

facultad divina, e insultaban a Dios queriendo remedarle, creando fantasmas o figuraciones de cosas, que solo la acción divina puede y sabe crear» (157-158); crean, entonces, simulacros, imágenes falsas, algo que no puede existir de verdad.

El simulacro, y en particular el mito de Pigmalión, se encuentra también al principio del capítulo catorce: el autor nos está informando sobre las consecuencias de la relación de Horacio y Tristana, con respecto a su trabajo: «la serie burrascosa de turcas de amor cogidas por el espiritual artista en aquella temporada le desviaron de su noble profesión. Pintaba poco, y siempre sin modelo». (185) Es una clara referencia al mito ovidiano porque el mismo Pigmalión había creado a Galatea sin modelo, a partir de su imaginación, entonces no representaba ninguna imagen que ya existía: por esta razón no se habla de copia, sino de simulacro.

Encontramos, al final, otros elementos de simulacro en los maniqués que Saturna ve en el taller de Horacio, junto a los cuadros y a los bastidores de lienzo: «cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles de mujer con pecho inclusive, hombres peludos, brazos sin persona, y fisionomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne» (153-154). Se trata de una tipología de simulacro que Bernhild Boie analiza desde las primeras páginas de su *L'homme et ses simulacres*, clasificando cinco distintos simulacros: la muñeca, el maniquí, la estatua, la marioneta y el autómatas, especificando que estos objetos, simulacros y fetiches, presentan una estructura simple, parecida a la del signo al que se refieren; en Tristana, sin embargo, encontraremos solamente los primeros tres elementos. La profesora Boie afirma que el simulacro humano empieza a difundirse en literatura durante el Romanticismo, explicando que los escritores románticos «sont fascinés par l'objet qu'il dissimule. Or cet objet est avant tout notre reflet. Il est notre image, ressemblante, véridique, irréfutablement réelle dans sa plasticité» (1979, 11). Por eso el simulacro, aquella imagen, aunque ficticia pero muy fiel a la real, se presenta como símbolo de la literatura romántica, puesto que los escritores, los poetas de esta corriente necesitan buscar una solución y resumir en una sola figura «cette incertitude irréductible dont sont entachés les êtres et les choses» (Boie 1979, 13). De ahí que Boie introduzca el concepto de “efigie”, que tiene

origen en la corriente idealista: con esta palabra se entiende una figura, una imagen, en especial de persona, que se encuentra en un dibujo o en relieve, y se entiende también, por extensión, el cuadro o la estatua que representa esta imagen. Es decir que, durante el Impresionismo, lo que antes se expresaba solamente por medio del arte empieza a difundirse por medio de la escritura también: «la métaphore devient facilement métamorphose» (Boie 1979, 20). De esta manera se entiende que la mujer es, según Boie, la marioneta por excelencia, el núcleo central del concepto de simulacro: se ve, de hecho, esclava de las convenciones, de los modelos que la sociedad le impone; en suma, la sociedad priva a la mujer de su persona. Bernhild Boie analiza este argumento en dos obras: la primera es una tragedia de Heinrich Heine, *Almansor* (1823):

Et ce qui passe là-haut, portant ses fières parures sous les brillantes lumières de la salle de bal, ce qui salue d'un geste gracieux de sa coiffe le misérable vêtu de soie qui lui fait mille courbettes. Ce n'est de Zuleima qu'une ombre froide, une figurine drapée sur un treillage, et qui porte des yeux de verre dans un visage de cire, un automate dont le sein creux se meut au rythme d'un mécanisme caché (cit. en Boie 1979, 43)

El segundo fragmento, en cambio, es del escritor alemán Johann Paul Friedrich Richter :

A. Elle était muette, raide, froide comme une statue ; mon amour l'a animée, réchauffée et délivrée de son mutisme comme on dit. B. Tu es un second Pygmalion, mais non pas le second amant d'une statue. Car plus d'un est déjà tombé amoureux d'une statue, au propre et au figuré. La beauté remplace bien des choses (cit. en Boie 1979, 44)

En los dos casos es evidente la referencia al mito ovidiano, la misma que encontramos en *Tristana* también, puesto que muchas veces el autor hace una comparación entre la joven y una estatua, o una dama japonesa. A la sociedad moderna, entonces, sobre todo la del los siglo XVIII y XIX, pertenecen tanto la mujer como el maniquí, que se ofrece como su imagen y reflejo y como «l'ideal

de la *féminité devenue corps*» (Boie 1979, 44). El mismo que encontramos en *Vertigo*, cuando Judy se mira a sí misma en la ventana de la tienda, y en *Tristana*, en la descripción de los objetos que Horacio utiliza para pintar, pero también en el momento en que sustituyen a la protagonista su pierna de carne y hueso con una «pierna de palo» (Galdós 2011, 268). De ahí que la mujer se ve obligada a seguir e imitar sus propios simulacros.

Sin embargo los maniqués de Horacio, de los cuales acabamos de hablar, no representan solamente un claro ejemplo de simulacro y de fetichismo, sino también un importante elemento realista, el primero que vamos a encontrar en la novela: como Horacio es un pintor realista, no logra pintar sin modelos, por eso utiliza los maniqués humanos y otros objetos que encontramos también en otros episodios:

Divanes, sillas que parecen antiguas, figuras de yeso, con los ojos sin niña, manos y pies descalzos... de yeso también... [...] pinturas cortas, enteras o partidas, vamos a decir, sin acabar, algunas con su cielito azul, tan al vivo como el cielo de verdad, y después un pedazo de árbol, un pretil... tiestos; en otra, naranjas y unos melocotones [...] una vestitura de ferretería, de las que se ponían los guerreros de antes (154); las formas humanas o inanimadas que, traducida de la Naturaleza, llenaban el estudio de su amante (180); [...] dibujando el contorno de alguna figura en grabado o copiando cualquier objeto de los que en la estancia había (184); ¡Querer reproducir la Naturaleza, cuando tenemos ahí la Naturaleza misma delante de los ojos! (157); [Horacio] copiaba, atacando con brío el natural; pero mientras más aprendía, mayor suplicio me causaba la deficiencia de mi educación artística. En el color íbamos bien: lo manejaba fácilmente; pero en el dibujo, cada día más torpe [...] Un año pasé en Roma entregado en cuerpo y alma al estudio formal (160),

porque, a motivo de su trabajo realista, quería reproducir la realidad con exactitud. Esta escena es importante no solamente por los objetos descritos, sino también por la presencia de Saturna, puesto que todo el episodio se desarrolla en el plano realista, como el punto de vista de quien observa: el nombre “Saturno”, de hecho, representa la encarnación del pragmatismo, y Saturna mira lo que le está alrededor con ojos realistas: «conoce todos los

entresijos, sus posibilidades y sus limitaciones, tanto personales como sociales» (Gullón 2005, 3), por eso es el único personaje positivo del texto, el que logra entender la realidad viendo las cosas como son, y que le quita a don Lope la máscara de viejo hidalgo don Juan, llamándolo *don Lepe*.

Otros ejemplos realistas son: «A un compañero nuestro le llevó de modelo para apóstol... Crea usted que le sacó hablando» y los paisajes y caballos también, y «Flores retrata que parecen vivas; fruta bien madura, y codornices muertas. De todo propiamente. Y las mujeres en cueros que tiene en el estudio le ponen a uno escandilado» (185). Sin embargo, a causa del amor por Tristana, Horacio empieza a olvidarse de su trabajo, a traicionar un poco el arte:

Por la mañana se entretenía pintando flores o animales muertos [...] Sobre el ancho diván veíanse libros revueltos, una manta morellana; en el suelo, las cajas de color, tiestos, perdices muertas; sobre las corvas sillas, tablas a medio pintar [...] el jarro de agua con ramas de arbustos puestas a refrescar. (191-192); Hoy quise pintar un burro, y me salió... algo así como un pellejo de vino con orejas (203)

Es decir, un conjunto de objetos, flores y animales de los que necesita para reproducir la realidad con exactitud, los mismos que utiliza durante las clases de arte de Tristana: «entró Saturna de la calle con un rimerero de ablas y bastidores pintados, cabezas, torsos desnudos, apuntes de paisaje, bodegones, frutas y flores, todo de mano de maestro» (249), y la joven dibuja «el contorno de alguna figura en grabado o copiando cualquier objeto de los que en la estancia había» (184). Incluso don Lope la incita a pintar: «[...] le hacía recordar sus ensayos de dibujos, incitándola a bosquejar en lienzo o en tabla algún bonito asunto, copiado del natural. -Vamos, ¿Por qué no te atreves con mi retrato... o con el de Saturna?» (248-249), tomando inspiración, entonces, de los referentes reales. Sin embargo la joven afirma que «le convendría más adiestrar la mano en alguna copia» (249), haciendo referencia otra vez al concepto de arte según Platón. Es más, en el estudio del pintor se encuentra muchos trajes, además de la «bata de Tristana colgada de la percha» (192):

un alquicel árabe, un ropón japonés, antifaces, quirotecas, chupas y casacas bordadas, pelucas, babuchas de odalisca y delantales de campesina romana. Máscaras griegas de cartón, y telas de casullas decoraban las paredes, entre retratos y fotografías mil de caballos, barcos, perros y toros. (192)

Toda estas ropas no son solamente objetos que sirven a la pintura realista, sino también fetiches, en particular las «babuchas de odalisca»: por medio de esta prenda de vestir, de hecho, el autor quiere comparar a Tristana con las odaliscas, es decir las esclavas vírgenes que llegaban a ser concubinas en los harenes turcos durante el Imperio Otomano. Galdós quiere entonces poner en contraposición el deseo de independencia de Tristana - aunque nunca será libre - y el hecho de ser esclava, de depender de dos hombres. Ya conocemos la conducta de don Lope hacia Tristana y el control y el poder que ejerce sobre ella, pero Horacio también no quiere que la joven llegue a ser libre, porque comparte la idea de que la mujer debería someterse a la boda, sin tratar de ser independiente. Este concepto se nota en dos episodios:

Estos alientos de artista, estos arranques de mujer superior, encantaban al buen Diaz [...] casi empezaba a contrariarle, porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo, y que con los ojos de él ve y siente. (182); se complacía en suponer que el tiempo iría templando en ella la fiebre de ideación, pues para esposa o querida perpetua tal flujo de pensar temerario le parecía excesivo. Esperaba que su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil (186).

Útil como un objeto. Al final, el realismo artístico de Horacio es evidente también en una escena del capítulo diecisiete, en que Galdós describe la vida del joven amante en la bucólica Villajoyosa, en provincia de Valencia. El autor nos informa de hecho que, al menos al principio de esta nueva manera de vivir,

el Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día, después de mil tentativas infructuosas, una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del resueño contorno de la tierra. Los términos próximos y lejanos, el pintoresco anfiteatro de la villa, los almendros, los tipos de labradores y mareantes le inspiraban deseos vivísimos de transportarlo todo al lienzo (207)

La misma Tristana le incita a seguir pintando: «Quiero que se diga que Velásquez y Rafael eran unos pintapueñas», y también: «Estás preparando con estudios parciales el gran cuadro que era tu ilusión y la mía, el *Embarque de los moriscos expulsados*, para el cual apuntaste ya algunas figuras. Hazlo, por Dios, trabaja en eso» (216). Este representa el elemento más claro de la pintura realista que caracteriza Horacio: no logra trabajar sobre este lienzo porque le faltan los modelos, a causa de los decretos de expulsión de 1492 y de 1609, que condenaron al destierro miles de judíos y moriscos. Pero representa también un ejemplo autobiográfico, porque el mismo autor, al principio de su carrera literaria, escribió una obra sobre la expulsión de los moriscos, no terminándola nunca.

Al final, otros elementos presentes en la novela pertenecen a la corriente realista, aunque no se refieran al ámbito artístico: en el primero la protagonista es Saturna, que al principio del texto cuenta los «sucesos de su vida, pintándole [a Tristana] el mundo y los hombres con sincero realismo, sin ennegrecer ni poetizar los cuadros» (138): el segundo ejemplo se encuentra en el capítulo seis, donde el autor nos informa que «En los fugaces tiempos que bien podríamos llamar felices o dorados, Garrido la llevaba al teatro alguna vez» (143); es una clara referencia al siglo de oro, época del gran desarrollo económico y cultural de la España - que recuerda don Quijote - pero también época en que se difundió el teatro y la reforma teatral de Lope de Vega.

Por lo que se refiere al fetichismo, en cambio, los primeros ejemplos son evidentes ya desde el primer capítulo, en la descripción que el autor ofrece de don Lope:

[...] catadura militar de antiguo cuño, algo así como una reminiscencia pictórica de los tercios viejos de Flandes [...] aquel sonoro don Lope era composición del

caballero, como un precioso afeitado aplicado a embellecer la personalidad (119-120); Vestía con toda la pulcritud y esmero que su corta hacienda le permitía, siempre de chistera bien planchada, buen capa en invierno, en todo tiempo guantes oscuros, elegante bastón en verano y trajes más propios de la edad verde que de la madura (120).

Analicemos ahora las figuras del papel y la de la muñeca, mencionados anteriormente: estas dos metáforas son fundamentales para entender tanto la novela como la condición de la mujer, pero del País también - como se analizará al final -, dado que, además, los dos términos se repiten muchas veces:

De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos (123); la linda figurilla de papel sacaba los pies del plato, queriendo demostrar carácter y conciencia de persona libre (124); damita [de papel] (158); la pasta de papel de que su lindo rostro parecía formado era ya de una diafanidad y de una blancura increíbles (223); mejillas de papel (238); ¿Qué color es este que tengo? Parece de papel de estraza (247)

La figura de papel a la que se parece la protagonista representa entonces la falta de libertad frente al deseo de volverse independiente y de crecer, propia no solamente de la joven, que fracasa en las manos de don Lope, sino también de la mujer española en general, de España entera inclusive que no logra liberarse del poder monárquico.

La presencia repetida de la muñeca se encuentra, en cambio, en:

la oyeron decir *papá*, como las muñecas que hablan (123); atrasadilla en su desarrollo moral, había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno (137); a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca (137); muñeca de mi vida (234); muñeca infeliz (235); la muñeca infeliz (240); ¡Pobre muñeca con alas! (241); juego de muñeca (254)

Se entiende que se trata de un elemento muy importante, puesto que la muñeca, junto al significado de simulacro, representa también y sobre todo el fetiche por excelencia: una muñeca es la imagen, ficticia, de una persona, de ahí el simulacro; no obstante, al mismo tiempo ofrece la ilusión de controlar algo y, al menos en la propia mente, alguien, de momento que este particular objeto se presenta como sustituto de una persona, de la que cada uno puede hacer lo que más desee. De esta manera don Lope, en su obsesiva pasión por Tristana, la controla y la manipula según su voluntad, tanto que al principio tiene el apellido de «discípula» del viejo amante aristócrata, y «por fatalidad maestro» (138), mientras que luego, durante la narración, el autor se refiere a la joven con los términos propios de la esclavitud:

don Lope sacrificó su presunción a la de su esclava, sacrificio no flojo en hombre tan devoto admirador de sí mismo (143); vivimos sin movimiento, atadas con mil ligaduras (141); la cautiva infeliz tenía que oír y soportar sus clamores (144); [...] sometiéndola a interrogatorios humillantes (145); en el pensamiento de la esclava de don Lope (149); ¿Significa esto la desesperación de la prisionera que descubre un agujerito por donde escaparse? (149); La desavenencia entre cautiva y tirano se acentuaba de día en día (164); ¡Sujeta para siempre! (241); [don Lope] siente que la esclava no claudique, porque la cojera es como un grillete que la sujeta más a su malditísima persona (218); mi mayor suplicio es no poder dorarte la jaulita (178); lo que [don Lope] pedía era la compañía dulce de la esclava, para entretener su insomnio de libertino averiado (177),

esclava que, eso es atroz, llama por medio de una campanilla, como la criada, pero «en la manera de tocar conocía la señorita que la llamaba a ella y no a la criada» (177).

En particular, en la escena descrita en el capítulo doce, don Lope vuelve al tema de la esclavitud de su hija/amante, aunque utilizando, paradójicamente, el término “libertad”; informa entonces a Tristana que es «materialmente libre, y las limitaciones que deba tener tu libertad tú misma eres quien debe señalarla, mirando a mi decoro y al cariño que te tengo.» (176). Se trata de un pasaje fundamental de la novela: se entiende el afecto particular de don Lope hacia Tristana, sin embargo no le importa el hecho de que la joven pueda tener una

relación con alguien, sino la consecuencia negativa que eso llevaría a su decoro y a su célebre figura de don Juan. Esta ideología es evidente en muchos ejemplos, como:

[...] me pones en berlina y das las alas a cualquier mequetrefe para que me tome a mí por un...No, no dudo que entrarás en razón. A mí, óyelo bien, nadie en el mundo hasta la hora presente me ha puesto en ridículo. Todavía no soy tan viejo para soportar ciertos oprobios, muchacha (174); no quería meterse en averiguaciones directas, por creerlas ofensivas a su decoro e impropias de su nunca profanada caballeridad (184); sino para tener el gusto de arrancársela al chisgarabís, quienquiera que sea, que me la birló, y probar que cuando el gran don Lope se atufa, nadie puede con él! (225); si vendes mi dignidad por un puñado de ternuras que te ofrezca cualquier mocoso insípido (175); ya no te temo. La perdiste, la perdiste para siempre [refiriéndose a Horacio], pues esas bobadas del amor eterno, del amor ideal, sin piernas ni brazos, no son más que un hervor insano de la imaginación. Te he vencido. (240); Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días acaben. [...] cuando se me escapa lo que quiero... me lo trae atadito de pies y manos [como un esclavo] (241); [Horacio y Tristana] puedan hablarse como una media hora nada más...No conviene más tiempo. Mi dignidad no lo permite (252)

También Horacio, como don Lope, aunque desde el principio parezca enamorado de Tristana de verdad, se excita con la idea de que logra ponerse en comparación, y en competición, con un hombre que haya tenido un gran número de amantes. Se puede notar en:

Horacio la incitó a proceder con firmeza, y a medida que se agigantaba en su mente la figura de don Lope, más viva era su resolución de burlar al burlador y de arrancarle su víctima (172); me gustaría oírle contar a don Lope sus historias galantes (195); ¿Si ahora se abriera esa puerta y apareciera tu don Lope? [...] Y si entrara yo una noche en tu casa y él me sorprendiera allí? (196)

Hasta acercarse, al final, al viejo aristócrata don Juan con grande admiración e interés:

Díaz, que poco a poco se iba dejando conquistar por la agudeza y pericia mundana del atildado viejo-. Estoy a sus órdenes. Sentía Horacio la superioridad de su interlocutor, y casi... y sin casi, se alegraba de tratarle, admirando de cerca, por primera vez, un ejemplar curiosísimo de la fauna social más desarrollada, un carácter que resultaba legendario y revestido de cierto máziz poético (255); Metiéronse en el cuarto del galán caduco, y allí charlaron de cosas que a este le parecieron de singular alcance (259),

más interesantes que quedarse solo con su joven amante enferma.

Para comprender de verdad la relación que, a partir de este momento, existe no solamente entre Tristana y don Lope y Tristana y Horacio, sino también entre Horacio y don Lope, es necesario alejarse de la novela galdosiana para analizar un ensayo de importancia fundamental: *Mensonge romantique, vérité romanesque*, que René Girard escribe en 1961. El tema que el professor Girard explica es el concepto de “deseo mimético”, es decir el hecho de que una persona quiera obtener un objeto en función de otra persona: de esta manera no desea el objeto, sino que está satisfecho de poseer lo que otra persona no puede poseer. Este proceso mental es evidentísimo sobre todo en la sociedad moderna y, en particular, en la publicidad, pero está ligado también a la reproducción industrial y al fetichismo artístico - Cisneros también colecciona objetos preciosos para mostrar que, al contrario que sus amigos, tiene la posibilidad económica de comprarlos. Girard entonces, a partir de este proceso mental, formula una teoría, un mecanismo que ya no se compone de dos elementos, sujeto y objeto, sino de tres factores: sujeto – modelo – objeto, colocados en un esquema triangular. Se entiende entonces que el modelo - que Girard llama “Otro”, representa el obstáculo entre el sujeto y el objeto, y no se trata de un protagonista pasivo, sino que acciona para obtener el objeto de sus deseos, y del deseo del sujeto. De esta manera el objeto tiene valor solamente porque está contenido. Hay que añadir, sin embargo, que el hecho de que exista el Otro pone en discusión el individualismo que caracteriza la época moderna y la ideología del hombre libre y autónomo que se difunde en la literatura romántica. Además, Girard clasifica dos tipologías distintas de mediación entre sujeto y modelo: la externa se refiere al hecho de que el modelo, el Otro, no exista de verdad, es decir que el

sujeto no puede ponerse en comparación con él. Es el caso de don Quijote, que quiere y necesita imitar las acciones de Amadís de Gaula para llegar a ser un caballero andante: puesto que se trata de dos creaciones literarias, y que, incluso, viven en dos épocas diferentes, no existe antagonismo entre los dos. La mediación interna, en cambio, representa el deseo mimético *tout court*: hay una verdadera rivalidad entre el sujeto y el modelo, y los dos accionan para enseñar lo mejor, frente al objeto. Es el caso de don Lope y Horacio también, que desean a Tristana en función del otro hombre. De toda manera, según la teoría de Girard, si don Lope da mucha importancia al propio antagonista se da cuenta de su fracaso personal, y lo mismo vale para Horacio. En este sentido, el fracaso personal y psicológico de los dos anticipa la derrota que se analizará al final.

El professor Germán Gullón, sin embargo, en su ensayo *Tristana: literaturización y estructura novelesca* (2005) va más allá: inspirándose al triangulo de Girard ipotiza el deseo mimético compuesto por Horacio, Tristana y *don Lepe*, es decir la verdadera persona del viejo don Juan, puesto que la figura de don Lope ya no es más que una invención del caballero. *Don Lepe* representa el sujeto, Horacio el modelo (Otro) y Tristana el objeto de deseo. (Figura 1)

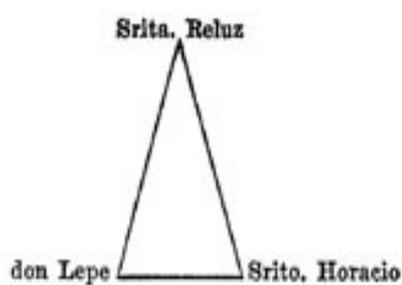


FIGURA 1

Además, analiza otro nivel, superpuesto al de la literatura moderna de la obra galdosiana, la literatura clásica: ahora *don Lepe* se convierte en don Lope, con referencia a Lope de Vega (1562-1635), dramaturgo del siglo XVI que introdujo la célebre reforma teatral; Horacio llega a ser el *señó Juan*, durante las conversaciones amorosas con Tristana, con respecto a la obra maestra de

Tirso de Molina (1584-1648), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, gracias a la cual se difundió la figura de don Juan; al final, Tristana se hace Paquita da Rímini, protagonista del quinto canto de *La Divina Comedia*. En la Figura 2 se puede ver entonces el segundo grupo de personajes:



FIGURA 2

Al plano real, entonces, se superpone, y a veces se sustituye, el plano ideal.

No obstante eso, Gullón añade un tercer nivel, el de la literaturización del nombre de los personajes y de sus funciones literarias: “Tristana” tiene origen en la literatura de capa y espada; de la misma manera, Horacio simboliza el caballero que debe salvar a la mujer y liberarla del “gigante” don Lope, del ogro, del antagonista; sin embargo, se muestra incapaz de cumplir su papel. Se puede resumir este tercer nivel metaliterario en la Figura 3:



FIGURA 3

Gullón explica que «a este nivel la ironía es total. Superpuesto a los anteriores el triángulo compuesto por las figuras legendarias ilumina el significado del conjunto y completa la desmitificación de los personajes y de la situación» (Gullón 2005, 7): los componentes de los tres triángulos son los

mismos, pero los distintos niveles simbolizan la manera en que se relacionan los tres: «el cómo somos 1 se refleja en el cómo queremos ser 2, y en el cómo pudiéramos ser 3: el ideal literario. El arte de Galdós ha sabido fundir los tres en una descarnada y profunda visión del ser humano» (Gullón 2005, 7). Es decir, el autor logra crear un mundo de referentes que puedan liarse al núcleo narrativo y, al mismo tiempo, al contexto histórico en que la novela se desarrolla.

En suma, la joven huérfana representa un fetiche para los dos hombres, que tratan de conquistarla por la misma razón: es la última conquista de un don Juan célebre, la última víctima de este hombre lascivo, y por eso «la postrera quizás, y sin duda la más preciosa» (172). Se ve repetido este concepto, por medio de las palabras de Tristana, «A mí me ha tocado ser la última. Partenezco a su decadencia...» (171) y «Nunca he sido para él más que una circasiana comprada por su recreo, y se ha contentado con verme bonita, limpia y amable» (187) - refiriéndose a las mujeres de Circasia, región de la Rusia - pero también de don Lope: «esta niña hechicera, mi último trofeo, y como el último, el más caro a mi corazón.» (225) Hay que añadir que Tristana no es solamente un trofeo, una conquista de don Lope, sino también casi una hija, una criada, una persona que se transforma según las situaciones y las necesidades. No es «hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada» (123), pese a que pensaba la población; no es nada, pero el mismo tiempo es todo, «pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar» (123). El mismo don Lope, de hecho, está convencido de que le pertenezca, a causa de los problemas de la familia de Tristana. De hecho su padre, Antonio Reluz, pequeño burgués - clase social que don Lope detesta -, tuvo muchos problemas financieros a causa de unos socios estafadores, cayó en bancarrota y fue encarcelado. Don Lope, su grande amigo y muy fiel a la caballería, pagó las deudas del señor Reluz, a pesar de que ya casi vivía en miseria, al igual que Federico Viera, que en *La incógnita* ayuda a los otros pese a ser muy pobre. Empieza de esta manera, la decadencia económica del viejo don Juan, que «después de liquidar una casita que conservaba en Toledo, se desprendió de su colección de cuadros antiguos - ejemplo de fetichismo -, si no de primera, bastante apreciable por los afanes y

placeres sin cuento que representaba» (128). Poco después Reluz murió, y don Lope empezó una relación con la viuda Josefina. Analicemos un poco esta figura particular. Se trataba de una persona que, «por temperamento, por educación y por atavismo», dado que se formó con las obras del duque de Rivas y Alcalá Galiano, se alejó de la corriente realista de su época para acercarse al Idealismo y al Romanticismo, y, eso representaba para ella un fetiche: como «creía firmemente que en el gusto hay aristocracia y pueblo, ya no vacilaba en asignarse un lugar de los más oscuros entre los próceres de las letras.» (130). Como don Quijote, en suma, amaba la literatura clásica y la medieval, y era muy apasionada del teatro clásico, tanto que «se sabía de memoria largos parlamentos de *Don Gil de las calzas verdes*, de *La verdad sospechosa* y de *El mágico prodigioso*» (130-131). Estas son respectivamente obras de Tirso de Molina (1579-1648), dramaturgo barroco que introdujo el mito de don Juan: su vasto trabajo teatral se compone de comedias de capa y espada, históricas, religiosas y filosóficas, mitológicas, pero también de obras en prosa. El segundo texto citado, en cambio, es de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), célebre escritor y dramaturgo hispanoamericano del siglo de oro, que se especializa en la comedia de caracteres - en que los personajes son tipos de hombres definidos por uno o varios rasgos psicológicos y morales particulares, que simbolizan un aspecto de la naturaleza humana o una condición social. Al final, *El mágico prodigioso* es de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), sacerdote caballero de la orden de Santiago y escritor de *pièces* teatrales. Su inmenso trabajo dio a la luz ciento diez comedias y ochenta autos sacramentales, loas y entremeses; en su producción, compuesta de tragedias, comedias cortesanas, comedias serias, comedias de capa y espada, comedias mitológicas y obras menores, utiliza de manera muy eficaz la reforma teatral de Lope de Vega. A causa de esta pasión literaria, la señora Reluz llamó a su hijo “Lisardo”, inspirándose a Tirso de Molina y a Agustín Moreto y Cabaña, autor formado en la “Escuela de Calderón”; en cambio, llamó a su hija “Tristana” a causa de su pasión por «aquel arte caballeresco y noble [es decir la leyenda céltica de Tristán que luego se convirtió en la ópera *Tristán e Isolda*], que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares» (131); aquí es evidente la

ideología y los ideales propios de don Quijote también. Y como el hidalgo manchego, la madre de Tristana se volvió loca en poco tiempo: tenía la «manía de mudarse de casa y la del aseo», puesto que por cualquiera razón cada semana quería cambiar casa, «en toda nostalgia de otra vivienda, del carro de mudanza, ansia infinita de lo desconocido» (129), y trascurría el tiempo lavando y fregoteando «cuanto cogía por delante», incluso «las alfombras, los colchones de muelles, y hasta el piano, por dentro y por fuera» (129-130). Por supuesto, don Lope pagó las casas, los muebles, el médico y las deudas de la viuda, hasta separarse de sus collecciones, de sus preciosos fetiches: sacrificó, de hecho,

su colección de armas antiguas y modernas reunidas con tantísimo afán y con íntimos goces de rebuscador inteligente. Mosquetes raros y arcabuces roñosos, pistolas, alabardas, espingardas de moros y rifles de cristianos, espadas de cazoleta, y también petos y espaldares que adornaban la sala del caballero entre mil vistosos arreos de guerra y caza, formando el conjunto más noble y austero que imaginarse puede (132); las armaduras que adornaban mi sala [...] mis pinturas, mis pieles de león y de tigre, mis panoplias, los retratos de damas hermosas (178); Primero tuve que privarme de mis caballos, de mi coche [...] Ya me privaba de mi bodega, bien repuesta de exquisitos vinos; ya de mis tapices flamencos y españoles; después, de mis cuadros; luego, de mis armas preciosísimas, y, por fin, ya no me quedan más que cuatro trastos indecentes. (178-179)

Pensemos enseguida a la descripción que Galdós nos ofrece sobre la colección de Cisneros, aunque los dos conjuntos de fetiches presentan algunas diferencias: la del personaje de *La incógnita* se compone sobre todo de arte y de lienzos, mientras que la de don Lope presenta en especial un gran número de armas; luego, la colección de Cisneros se caracteriza por la ostentación de objetos que, a veces, son de usos cotidianos y para nada preciosos, en cambio la del viejo don Juan simboliza la nobleza y la austeridad; no obstante, los dos poseen y ponen en muestra también objetos consumidos, viejos, feos, fetiches que han buscado, sin duda, con «tantísimo afán».

Solo le quedó a don Lope la colección de retratos de

hembras hermosas, en los cuales había desde la miniatura delicada hasta la fotografía moderna en que la verdad suple al arte, museo que era para su historia de amorosas lides [...] Ya no le restaba más que esto, algunas imágenes elocuentes, aunque mudas, que significaban mucho como trofeo, bien poco, ¡ay!, como especie representativa de vil metal (132).

En suma, lo que podría de verdad representar un trofeo, algo para enorgullecerse, es lo que no tiene valor, porque no es una mercancía.

En el momento en que Josefina Reluz murió, recuperó la razón «cual don Quijote moribundo» (132) y recomendó a Tristana a don Lope, para que la creciera y la protegiera; en una oración el autor explica la relación que nació entre los dos, dado que «a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia» (133), la lista de sus trofeos, de sus fetiches. A partir de estos acontecimientos, del dinero y de lo que don Lope fue obligado a vender para ayudar a la familia de Tristana, se entiende que la joven es una manera de rescatar las culpas de sus padres, una mercancía, un objeto, un fetiche; es lo que justifica las acciones de don Lope, que repite:

Dígase lo que se quiera -argüía para su capote, recordando sus sacrificios por sostener a la madre y salvar de la deshonra al papá-, bien me la he ganado (135); No olvides que casi toda mi fortuna la devoraron tus padres (179)

Es la misma escena que se encuentra en *La incógnita* en el momento en que la *Peri* vende la inocencia de Viera para obtener el tapiz flamenco de Cisneros, que «él guarda para sus cambalaches» (Galdós 2004, 339): como por lo que se refiere al tapiz, Tristana también es una manera, según don Lope, de vengarse de su familia, para recuperar el dinero y las colecciones vendidas.

En esta obra, al contrario de *La incógnita*, está presente otra tipología de fetiches. Me refiero al fetichismo sexual, del cual ya hemos visto un ejemplo hablando de la película de Hitchcock *Vertigo*, en el momento en que los dos protagonistas están en una tienda de zapatos: en esta escena muchas mujeres

desfilan mostrando zapatos elegantes con taco, pero de ellas no se ven más que las piernas, los pies y los zapatos. En *Tristana* se puede clasificar el universo de esta particular tipología de fetiches en dos conjuntos diferentes: el primero es el mismo que se ve en *Vertigo*, dado que el universo de los zapatos - sobre todo con taco - de los pies y de las piernas representan los típicos fetiches sexuales. En la novela galdosiana se repiten en dos ocasiones: la primera es la escena en que don Lope interroga a Tristana, sospechando de su infidelidad: «el don Juan en decadencia, quitándose las botas y poniéndose las zapatillas que Tristana, para disimular la estupefacción en que había quedado, le trajo de la alcoba cercana» (173). Estos fetiches, las botas y las zapatillas, simbolizan el gran poder y el control, físico y mental, que don Lope ejerce sobre Tristana: Galdós, de hecho, nos informa que la joven no le trae las zapatillas de un cuarto en general, sino «de la alcoba», es decir de aquella habitación donde fue seducida, y aunque el autor no explique si ella las pone a los pies del viejo amante, debemos imaginar que por supuesto se arrodilla delante de él para ponerlas en el suelo. De esta manera se ve claramente la diferencia de poder y de voluntad que hay entre los dos, y el dominio de don Lope, pese a que, ahora, su poder no se pueda representar más que por medio de un par de zapatillas. Estos zapatos, entonces, junto a la venta de todas sus preciosísimas armas, simbolizan la definitiva decadencia de don Lope, tanto física como moral, tanto económica como social. Los fetiches “bota” y “zapato” aparecen también al final de la obra, cuando Tristana empieza a salir de casa después de la amputación de su pierna. En esta escena, el autor nos informa desde el principio que la joven «cuidaba poco de embellecer su persona; ataviábase sencillamente con mantón y pañuelo de seda a la cabeza» (267), mientras que, al principio del texto describe con muchos detalles en qué manera ella cuidaba su aspecto. Sin embargo, Galdós añade que Tristana «no perdió la costumbre de calzarse bien, y de continuo bregaba con el zapatero por si ajustaba con más o menos perfección la bota... única» (267-268), puesto que después de la operación le han puesto una «pierna de palo» que es «lo más perfecto de su clase» (268); por esta razón la joven no logra costumbrarse «a no ver en parte alguna la bota y el zapato del pie derecho» (268). Al final, pertenece a la primera clase de los fetiches sexuales el cigarro. Véanse unos ejemplos: «[don

Lope] retirese en su cuarto y encendió un puro, llamando a Tristana para que le hiciese compañía» (173); «Llegose a ella, soltando el cigarro sobre un velador [...] (*volviendo a tomar su cigarro*)» (175). También el cigarro, entonces, se presenta como símbolo de control y de poder. Con respecto al cigarro, además, el autor nos ofrece una imagen horrible ya al final del primer capítulo: «[Tristana] no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca...!» (123). Tristana es un objeto, un fetiche invertido, una persona que llega a ser objeto.

Otra tipología de fetiches sexuales, en cambio, se representa mediante la forma estrecha y oblonga de algunos objetos particulares. El episodio más evidente de este concepto está descrito en el capítulo décimo:

Mirando a lo inmediato y positivo, Horacio la incitaba [a Tristana] a subir con él en el estudio, demostrándole la comodidad y reserva que aquel local les ofrecía para pasar juntos la tarde. ¡Flojitas ganas tenía ella de ver el estudio! Pero tan grande como su deseo era su temor de encariñarse demasiado con el nido, y sentirse en él tan bien, que no pudiera abandonarlo. Barruntaba lo que en la vivienda de su ídolo, vecina de los pararrayos, según Saturna, podría pasarle; es decir, no lo barruntaba, lo veía tan claro que más no podía ser. (167)

El término “pararrayos”, en esta escena, es un claro ejemplo de fetiche sexual, pero al mismo tiempo es un importante elemento naturalista, porque ofrece la posibilidad de entender en qué barrio se instalaron en España los primeros pararrayos - es decir, el barrio de Chamberí: «Horacio, como algunas gentes en Chamberí» (169) -, utilizados por la primera vez en París en 1752.

Al final, el último fetiche que analizamos, el más importante, está representado por la pierna: en el presente caso se trata la pierna derecha de Tristana, de la que se habla mucho a partir del momento en que le duele.

Hace dos días, al levantarme de la cama, sentí un dolor tan agudo, pero tan agudo, hijo... No quiero decirte dónde: ya sabes que una señorita, inglesa por añadidura, *miss Restitute*, no puede nombrar decorosamente, delante de un hombre, otras partes del cuerpo que la cara y las manos (217);

sin embargo, a Horacio puede decírselo: como es su amante, ya conoce muy bien su cuerpo. «me duele una pierna. ¡Ay, ay, ay! ¿Sabes dónde? Junto a la rodilla, *do* existe aquel lunar...¡Vamos, que si esto no es confianza...!» (217). Luego, en otros episodios: «Llévese el Demonio la pierna. Que me la corten. Para nada la necesito. Tan espiritualmente amaré con una pierna, como con dos... como sin ninguna.» (232). También: «¿Podré llegar hasta ti con la patita de palo, que creo me pondrán?» (246), refiriéndose a los primeros ejemplos de prótesis y presentando así un elemento naturalista del ámbito médico; «Nunca creí que en el destino de las personas influyera tanto cosa tan insignificante como es una pierna, una triste pierna, que sólo sirve para andar» (229), con respecto no solamente a una persona, sino también, con finalidad modernista, a todo el País, como veremos más adelante. Luego, al final: «mutilarla horriblemente... ¡Y qué pierna, doctor!... Una obra maestra de la Naturaleza... Fidias mismo la querría para modelar sus estatuas inmortales» (237): aquí el autor se refiere a Fidias, el célebre escultor y arquitecto griego que vivió en el siglo V a.C. y que, dentro de sus trabajos, colaboró en la construcción del Partenón, entre 447 y 432 a.C.

Sin embargo, la escena más importante, que resume en sí misma el elemento fetichista, el simulacro, pero también la reflexión modernista fundamental de toda la novela y el ejemplo más evidente del Naturalismo, se describe en el capítulo veintitrés. Estoy refiriéndome sin duda a la amputación le da pierna de la protagonista, a causa de su enfermedad, por mano del cirujano; en unas páginas el autor resume el enfoque, el núcleo de toda la novela:

[El cirujano] resueltamente se puso a preparar la droga, volviendo la espalda a la enferma, dejando sobre una cómoda el frasquito del precioso anestésico. Hizo con su pañuelo una especie de nido chiquitín, en el cual puso los algodones impregnados de cloroformo [...] le aplicó Augusto [Miquis, el cirujano] a la nariz el hueco del pañuel. Al primer efecto de somnolencia siguió sobresalto, inquietud epiléptica, convulsiones y una verbosidad desordenada, como de embriaguez alcohólica (242); Antes que la croloformización fuera completa, entraron los otros dos sicarios, que así en su pensamiento los llamaba don Lope, y en cuanto

creyeron bien preparada a la paciente, colocáronla en un catre con colchoneta [...] Vio poner la venda de Esmarch [el moderno torniquete], tira de goma que parece una serpiente. Empezó luego el corte por el sitio llamado de elección; y cuando tallaban el colgajo, la piel que ha de servir para formar después del muñón; cuando a los primeros tajos del diligente bisturí vio don Lope la primera sangre, su cobardía trocose en valor estoico [...] A la hora y cuarto de haber empezado a cloroformizar a la paciente, Saturna salía presurosa de la habitación con un objeto largo y estrecho envuelto en una sábana. Poco después, bien ligadas las arterias, cosida la piel del muñón, y hecha la cura antiséptica con esmero prolijo, empezó el despertar lento y triste de la señorita Reluz, su nueva vida, después de aquel simulacro de muerte, su resurrección, dejándose un pie y dos tercios de la pierna en el seno de aquel sepulcro que a manzanas olía. (243-244).

Luego, en el momento en que Tristana se despierta, trata de hacer un

análisis autopersonal, algo semejante a la intensísima fuerza de observación que los aprensivos dirigen sobre sus propios órganos, auscultando su respiración y el correr de la sangre, palpando mentalmente sus músculos y acechando el vibrar de sus nervios (244).

Los primeros elementos de este párrafo que llaman la atención son los términos científicos médicos empleados para describir la operación quirúrgica, desde los instrumentos utilizados - la cloroformización, la venda de Esmarch, el bisturí - y los constituyentes anatómicos - las arterias, el muñón - hasta la cura antiséptica final; se trata de referencias evidentes a la corriente naturalista, las mismas que se hallan en otros episodios:

rodeábase de desinfectantes y antisépticos (130); una fiebre reumática que la entró a saco (132); cual órgano que ha sufrido una mutilación y sólo funciona con limitaciones o paradas deplorables (133); el reuma o el romadizo (144); unas facturas inglesas de clorato de potasio y de sulfato de zinc (158); enfermedad nerviosa o cerebral (190); debilidad nerviosa, relajación de los músculos de los párpados (199); hemoptisis de doña Trinidad (233); mutilarla horriblemente [...] y sin cloroformio (237); flacos de líquidos antisépticos (241)

A pesar de ofrecer una clara referencia naturalista, el autor nos presenta, en la misma escena, el fetichismo y el mito de Pigmalión, ligados de manera estrecha: en el momento en que cortan la pierna a la joven, ella se convierte en objeto, en uno de los maniqués que Saturna vio en el estudio de Horacio. Sin embargo, ya desde el principio Galdós nos presenta un fetiche, un objeto: una petaca, una muñeca, una figura de papel, una dama japonesa, un ornamento. Ahora Tristana es un doble fetiche, el maniquí de sí misma: un objeto inmóvil, un pájaro sin alas que ya no puede volar, pero que nunca ha volado. En cambio, la escena en la que se despierta simboliza el simulacro por excelencia, es decir el momento en que se anima Galatea, la creación de Pigmalión. De toda manera, según el mito ovidiano la blanca estatua de marfil llega a la vida en una manta de color púrpura; en la obra galdosiana, en cambio, después de la amputación, Tristana - Galdós describe de manera explícita - «llega a su nueva vida después de aquel simulacro de muerte» (244). Pese a que el contraste cromático es igual al de la virgen de Pigmalión - la piel blanca, de porcelana, de la mujer se contrapone a la manta, que se ha hecho roja por la sangre - el simulacro resulta invertido: Tristana se ha convertido en estatua, y esto representa el fracaso total de la joven.

Al mismo tiempo este episodio se compone de varios rasgos modernistas, puesto que ofrece una clara crítica a todas las clases sociales de los últimos años del siglo XIX. En primer lugar se refiere a la antigua aristocracia caída, a la que pertenece don Lope, inmóvil, árida, ligada a los antiguos ideales y al poder monárquico; la que causa la derrota política, económica y social del País, puesto que no permite el desarrollo de la burguesía y, de esta manera, de la economía: los nobles, de hecho, como hace el mismo don Lope, y Cisneros también, viven – mejor dicho, sobreviven en esta época de cambios - de rentas gracias a sus tierras. El autor critica, por extensión, el poder monárquico de la Restauración, que impide progresar al País, y causa el fracaso de todos los intentos liberales, socialistas y democráticos, de los cuales forma parte el autor, llevando consecuencias terribles - véase, por ejemplo, la Noche de San Daniel. De esta manera don Lope, imponiendo su voluntad y su control sobre Tristana, la inmoviliza y la destruye, como la nobleza causa el atraso de España. Por

consiguiente la joven simboliza el País, mutilada por la clase social de don Lope; en este sentido el cirujano, emblema de la ciencia y del progreso, podría representar la modernidad, el intento de liberar España por medio de la ciencia y del conocimiento, es decir, de la cultura y de la educación, exaltadas por Galdós y los otros liberales. Sin embargo, este intento fracasa frente al poder: como Augusto Miquis mutila a Tristana, impidiéndole de volver a moverse, aunque por supuesto le salva la vida, así la Restauración obstaculiza la difusión de la modernidad y del conocimiento.

La crítica de Galdós hacia los personajes y la sociedad se hace más fuerte en las últimas páginas de la novela. A partir del capítulo veinticuatro, de hecho, se describe la vida de Tristana y don Lope después de la operación quirúrgica. En primer lugar el autor menciona la relación entre la protagonista y Horacio, que unos meses antes se había mudado de su estudio de Madrid a Villajoyosa, donde vive con su tía, Trinidad, en la finca que heredó de su abuelo. El autor entonces, nos informa que la comunicación epistolar ahora se limita a palabras y oraciones de circunstancia, así que, antes de la amputación, «en sus últimas cartas, ya Tristana olvidaba el vocabulario de que solían ambos hacer alarde ingenioso en sus íntimas expansiones habladas o escritas. Ya no volvió a usar el *señó Juan* ni la *Paca de Rímini*» (231), como si las cartas de amor de los dos no fueran más que unos recuerdos: «todo ello se borró de su memoria, como se fue desvaneciendo la persona misma de Horacio, sustituida por un ser ideal, obra temeraria de su pensamiento, ser en quien se cifraban todas las bellezas visibles e invisibles» (231): en suma, la imagen ideal de belleza y perfección que construye ella misma, ya no es más que su acercamiento a Dios y a la Iglesia, como se verá sobre todo al final.

Después de la aniquilación de la joven, entonces, nos informa el autor, «ni una vez siquiera pensó en escribir cartas, ni salieron a relucir aquellas aspiraciones o antojos sublimes de su espíritu siempre inquieto y ambicioso» (245): se ha rendido ante el dolor y la inmovilización, tanto física como moral y social: «soy una belleza sentada... ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más» (257), un maniquí, un simulacro. Desaparecen entonces sus deseos de libertad e independencia, y al mismo tiempo se atenúa el afecto por Horacio, rompiendo aquel ideal que ella misma

había creado en su mente. También el pintor, sin embargo, parece olvidar la relación que tuvo con Tristana, de ahí que durante las visitas y las clases de Horacio, que don Lope acepta de buena gana, los dos jóvenes nunca hablen de lo pasado, «aquella novela, que sin duda les resultaba inverosímil y falsa» (264). Esto es evidente también en el hecho de que Tristana ya parezca haber olvidado todo lo que había aprendido sobre el arte realista de Horacio, mientras que escucha con vivo interés la descripción de su casa en Villajoyosa: lo que antes despreciaba le parece ahora la única alternativa posible a su aniquilación, «por efecto de una metamorfosis verificada en su alma después de la mutilación de su cuerpo» (262). Horacio, sin embargo, desaparece por un tiempo, luego «volvió a menudear sus visitas, y de pronto estas escasearon notoriamente» (266): desaparece de manera definitiva, porque se ha casado en Villajoyosa.

Al final de la novela, se celebra el matrimonio burgués entre Tristana y don Lope, que acepta casarse para hacer frente a su miseria, crecida a causa de los gastos médicos de Tristana: gracias al auxilio económico de sus tías, «muy cristianas y temerosas de Dios», el señor Garrido ahora puede vivir en «una casa mayor en el mismo paseo del Obelisco, la cual tenía un patio con honores de huerta» (272) y se ha convertido en pequeño burgués, en lo que siempre había detestado. Tristana, en cambio, se dedica a uno de los papeles de la mujer, el arte culinario, rindiéndose de manera definitiva a la primera de aquellas carreras de las cuales le había hablado Saturna.

Resulta así, al final de la novela, que todos los personajes fracasan, excepto Saturna: la criada representa el único personaje positivo de la novela. De enseguida se queda viuda, puesto que su marido muere cayendo del andamio durante la construcción del Banco de España, símbolo de aquel Capitalismo que está desarrollándose en aquellos años y que causa la muerte del padre de Tristana, que había perdido todo su dinero. El Banco simboliza entonces, según Galdós, tanto la caída vertical de los obreros que colaboran en su construcción, como la derrota horizontal de los pequeños burgueses que confían en la nueva economía. Por eso Saturna acepta trabajar en casa de don Lope para que su hijo Saturno pueda vivir en un hospicio junto a otros chicos sordo-mudos como él, y ciegos. La criada es la única que ve las cosas como se

presentan de verdad, con respecto a Tristana - la conversación sobre la condición de la mujer en España - y a don Lope también - cuando los dos hablan de Tristana y Horacio. (Cara 2012)

Al final, entonces, es evidente el fracaso total de los otros personajes: Tristana no ha logrado salir de su condición de fetiche y de simulacro, más bien su circunstancia se ha agravado, llegando a ser una estatua de porcelana, un objeto inmóvil, un ornamento que a menudo se encuentra en las casas burguesas en el momento en que se difunde la reproducción industrial. Es un objeto que no tiene valor y se casa a causa de las convenciones sociales: después de la amputación de la pierna y del abandono de Horacio, su única perspectiva es la aceptación de su condición burguesa entre los brazos de don Lope, en aquella prisión de la cual él tampoco puede escapar. Don Lope, en cambio, fracasa porque no quiere cambiar ni su condición, ni las nuevas clases sociales y los acontecimientos que están caracterizando el País. Está liado a su clase social, pese a vivir en miseria; sin embargo, al final traiciona sus propios ideales, los antiguos ideales de caballerías y de la vieja nobleza: llega a ser burgués para vivir sin problemas económicos y, encima, se casa con Tristana, que, como el viejo don Juan, despreciaba la boda, antes de que se le ofreciera como única alternativa. El juicio final del autor es irónico: «¿Eran felices uno y otro?... Tal vez.» (254).

Sin embargo, el personaje más negativo de la novela es sin duda Horacio: intelectual y pintor realista en una época en que ya se han difundido las vanguardias, tanto artísticas como literarias, no logra evolucionar, ni en su persona ni en su trabajo. Su tía, muy rica, le permite conseguir la vida *bohémienne*, aunque no se puede hacer una comparación entre Horacio y los verdaderos artistas *bohémiens* parisinos: en su manera de vivir y en su trabajo Horacio es anacrónico, pero también la parodia del artista; esto es evidente en el momento en que deja el arte para dedicarse a su finca y a la vida de campesinos, como él mismo admite delante de don Lope: «No le gusta el campo [a Tristana], ni la Naturaleza, ni las aves domésticas, ni la vida regalada y oscura, que a mí me encantan y me enamoran. Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora» (261). Después haberse mudado a Villajoyosa, de hecho, ha empezado a mostrar «indiferencia del arte, asegurando que la

gloria y los laureles no despertaban entusiasmo en su alma. Y al decir esto, fiel reproducción de las ideas expresadas en sus cartas de Villajoyosa, observó que a Tristana no le causaba disgusto» (263). En suma, el pintor realista anacrónico traiciona el arte en vista de una vida adinerada y cómoda, prefiere la Naturaleza original a sus copias. Sin embargo, el fracaso de Horacio simboliza también los límites de la escritura realista, de la cual se aleja también Galdós, que sola no consigue enfrentarse a las novedades. Eso se puede entender en el hecho de que Horacio, después de la amputación de Tristana, la visite hasta desaparecer, luego «volvió a menudear sus visitas, y de pronto escasearon notoriamente» (266). Los dos periodos aislados en que Horacio va a casa de Tristana podrían representar los dos intentos de liberación del País por parte del Partido Democrático, antes de las dos Restauraciones. El fracaso de Horacio y su boda burguesa representan, de esta manera, la desconfianza de Galdós en el Partido democrático y en los intentos revolucionarios también. Por eso, este elemento se puede identificar como rasgo autobiográfico, junto a los apellidos de los dos amantes, de los cuales ya hemos hablado, y a otros dos rasgos: «entre los de pluma todo es hambre y necesidad, y que aquí no se gana el pan con el sudor de la frente, sino con el de la lengua; más claro: que sólo sacan tajada los políticos que se pasan la vida echando discursos» (140). Están son las palabras de Saturna, que, aunque sea la más pobre y trabaja de los personajes - como la criada Benina en Misericordia, es el único personaje realista que ve las cosas de verdad. Y como ella explica, al final del siglo XIX un escritor no logra vivir de sus obras, como el mismo Galdós, que trabaja como parlamentario para ganar su vida. También el segundo elemento autobiográfico se refiere al mandato parlamentario: «[...] no acertaba con la palabra primera, que es la más difícil... vamos, que no rompía. Claro, no rompiendo, no podía ser orador ni político» (141), y es lo mismo que pasa a Galdós, y a Manolo Infante también, durante su mandato.

È l'ammissione di uno scacco; lo scacco di ognuno: don Lope, Tristana, Horacio e l'intera società [...] L'impressione ulteriore è che sotto scacco siano anche la fiducia della scrittura realista, ormai incapace d'intervenire nel mondo, e la fiducia nel cambiamento degli individui negli spazi delle nuove città. (Cara 2012, 6-7)

En suma, *Tristana* es el fracaso de todo el País y de todas las clases sociales: de España, que se rinde frente a la monarquía absoluta y a la Restauración, pese a los intentos democráticos y socialistas; de la vieja nobleza y de la aristocracia en decadencia, ligadas a la economía de las rentas, sin aceptar ni adaptarse a las nuevas necesidades políticas y económico-industriales del País; de la burguesía, que sola no logra cambiar la situación económica; a la escritura y a los intelectuales en general, que no logran salir de sus condiciones de realistas, condición insuficiente al final del siglo XIX; finalmente, del Realismo frente al Modernismo, porque no es suficiente para explicar los problemas y los acontecimientos históricos de estos años particulares.

Bibliografía

Bibliografía primaria

CERVANTES, Miguel de *Don Quijote de la Mancha* (John Jay Allen ed.), Madrid, Ediciones Cátedra 2005

HUYSMANS, Joris-Karl *A ritroso* (traduzione di Ugo Déttore), Milano, BUR Rizzoli 2010

PÉREZ GALDÓS, Benito *La incógnita* (Francisco Caudet ed.), Madrid, Ediciones Cátedra 2004

PÉREZ GALDÓS, Benito *L'incognita* (traduzione di Laura Silvestri), Roma, Editori Riuniti 2011

PÉREZ GALDÓS, Benito *Tristana* (Isabel González y Gabriel Sevilla ed.), Madrid, Ediciones Cátedra 2011, en D.R.A.E. <http://lema.rae.es/drae/?val=spleen>

PÉREZ GALDÓS, Benito *Tristana* (traduzione di Francesco Guazzelli), Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004

PÉREZ GALDÓS, Benito *Misericordia* (Luciano García Lorenzo ed.), Madrid, Ediciones Cátedra 2012

PÉREZ GALDÓS, Benito *Memorias de un desmemoriado* (Blas Parra ed.), Valencia, El Nadir Ediciones 2011

UNAMUNO, Miguel de *Niebla* (Armando F. Zubizarreta ed.), Madrid, Castalia 1995

WILDE, Oscar, *Il ritratto di Dorian Gray* (traduzione di Benedetta Bini), Milano, Feltrinelli Editore 1999

Bibliografía crítica: ensayos

AA. VV. *New Times – Grande enciclopedia universale*, Milano, Times Italia 1991

“ANDRENIO” (pseud. de Eduardo Gómez de Baquero) *Novelas y novelistas*, Madrid, Casa Editorial Calleja 1918

BAUDRILLARD, Jean *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli Editore 1979

- BAUDRILLARD, Jean *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée 1981
- BENÍTEZ, Rubén *La literatura española en las obras de Galdós*, Murcia, Universidad de Murcia 1992
- BENJAMIN, Walter *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 2000
- BOIE, Bernhild *L'homme et ses simulacres*, Paris, Librairie José Corti 1979
- BRAVO VILLASANTE, Carmen *Galdós*, Madrid, Mondadori 1988
- CASALDUERO, Joaquín *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Editorial Gredos 1974
- CAUDET, Francisco *El mundo novelístico de Galdós*, Madrid, Grupo Anaya 1992
- CORREA, Gustavo *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Editorial Gredos 1962
- DELEUZE, Gilles *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore 1997
- FUSILLO, Massimo *Feticci*, Bologna, Il Mulino 2012
- GALLEGO, José andrés *Historia contemporánea de España*, Madrid, Universidad Nacional de educación a distancia 1990
- GARCÍA DELGADO, José Luis (al cuidado de) *España entre dos siglos (1875-1931)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores 1991
- GARCÍA SARRÍA, Francisco *Estudios de la novela española moderna*, Madrid, Colección Nova Scholar 1987
- GEISLER, Eberhard; POVEDANO, Francisco *Benito Pérez Galdós*, Frankfurt - Madrid, Vervuert – Iberoamericana 1996
- GIRARD, René *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani 2002
- GULLÓN, Ricardo *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos editorial, 1966
- JIMENEZ, Juan Ramón *El modernismo: apuntes de curso*, Madrid, Visor, 1999
- MAINER, José Carlos *La edad de plata*, Madrid, Ediciones Cátedra 1983
- MAZZONI, Guido *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino 2011
- PERNIOLA, Mario *La società dei simulacri*, Bologna, Nuova casa editrice L, Cappelli spa 1983
- PIECZARA, Stefan *Benito Pérez Galdós et l'Espagne de son temps*, Poznań, 1971
- PROFETI, Maria Grazia (a cura di) *L'Età d'Oro della letteratura spagnola – il Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia 1996

SHAW, Donald *La generación del 98*, Madrid, Ediciones Cátedra 1885

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, Editorial Gredos 1970

STOICHITA, Victor *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore 2006

VILAR, Pierre *Historia de España*, Barcelona, Editorial Crítica 1978

ZAMBRANO, Maria *La Spagna di Galdós*, Genova – Milano, Marietti 2006

Artículos

ALLEGRA, Giovanni *Del Modernismo como antimodernidad*, Centro Virtual Cervantes, Tomo XXXVI Núm. 1, 1981

http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH_36_001_090_0.pdf

CARA, Giovanni *Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós. Tristana (1892) e l'urgenza del Modernismo*, Orillas 1, Padova, 2012

http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/08Cara_arribos.pdf

CORREA, Gustavo *El Simbolismo mítico en las novelas de Pérez Galdós*, Centro Virtual Cervantes, Tomo XVIII Núm 2, 1963

http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/18/TH_18_002_180_0.pdf

GOLDMAN, Peter *Galdós and the nineteenth century novel: the need for an interdisciplinary approach*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Anales galdosianos, año X, 1975

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--12/html/p0000002.htm#l_5_

GULLÓN, Germán *Tristana: literaturización y estructura novelesca*, Centro Virtual Cervantes, University of Pennsylvania, 2005

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/tristana---literaturizacion-y-estructura-novelesca-0/html/0044b6b2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_0_

MARTÍNEZ, Pedro Pascual *Galdós, los escritores y el 98*, Centro Virtual Cervantes, Actas XIII Congreso AIH Tomo II, 2000

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_043.pdf

OLLER GUZMÁN, *Xeine/Xéne y Xenía: dos epiclesis mal conocidas de Afrodita*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013

<http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/viewFile/275945/363886>

ONTAÑÓN de LOPE BLANCH, Paciencia *Algo más sobre Realidad de Galdós*, Centro Virtual Cervantes, Ciudad de México, 1992

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_049.pdf

PILAR GARCÍA PINACHO, María del *Galdós y la generación del 98: dos modos de entender la prensa*, Centro Virtual Cervantes, Actas XIII Congreso AIH Tomo IV, 2000

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_040.pdf

POLIZZI, Assunta *Galdós e il '98: una lettura de El caballero encantado*, Centro Virtual Cervantes, Palermo, 1999

http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/11/11_211.pdf

URRUTIA CÁRDENAS, Hernán *La edad de plata de la literatura española*, Centro Virtual Cervantes, Núm. 22-23, Universidad del País Vasco, 1999-2000

http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_33.pdf

Filmografía

HITCHCOCK, Alfred *Delitto perfetto* 1954

HITCHCOCK, Alfred *La finestra sul cortile* 1954

HITCHCOCK, Alfred *Vertigo (La donna che visse due volte)* 1957

BUÑUEL, Luis *Tristana* 1970

LANG, Fritz *Metropolis* 1927

Apéndice iconográfico

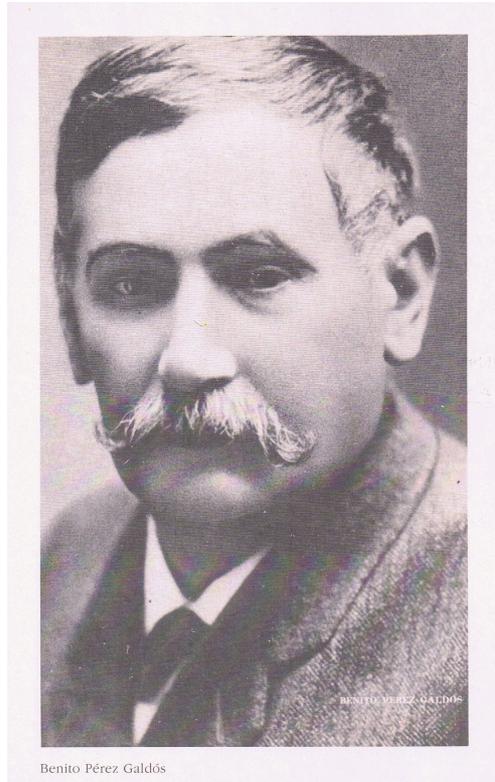


ilustración 1, retrato de Benito Pérez Galdós



ilustración 2
Le roman de la rose (1275-1280), Jean de Meun



ilustración 3
*Grupo marmoreo raffigurante
Pigmalião ai piedi della sua statua,
nell'attimo stesso della sua animazione*
(1763), Etienne-Maurice Falconet



ilustración 4
Pigmalião (1781),
Louis Lagrenée



cuadro 1
Vertigo (1957), Hitchcock



cuadro 2
Vertigo (1957), Hitchcock

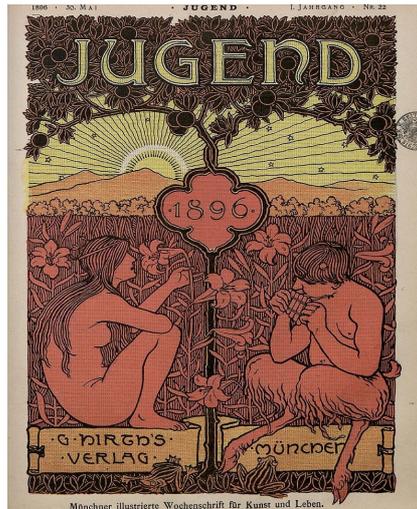


ilustración 5
el primer número de la revista Jugend (el 30 de mayo de 1896)



ilustración 6
Chrysler Building (1928-1930),
William van Alen



ilustración 7
Sagrada Família (1883),
Antoni Gaudí



ilustración 8
Casa Batlló (1904-1907),
 Antoni Gaudí



ilustración 9
Parc Güell (1900-1914),
 Antoni Gaudí



ilustración 10
Compianto sul corpo di Cristo deposto,
 Pieter Paul Rubens (1605-1606)



ilustración 11
L'Assunzione della vergine,
 El Greco, (1577-1579)

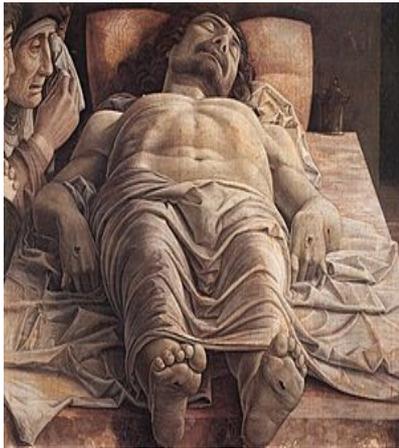


ilustración 12
Cristo morto,
Mantegna (1475-1478)



ilustración 13
Camera degli Sposi,
Andrea Mantegna (1465-1474)



ilustración 14
Scuola di Atene - Stanza della Segnatura, Raffaello (1508-1511)



ilustración 15

Cacciata di Eliodoro dal Tempio – Stanza di Eliodoro, Raffaello (1511-1514)



ilustración 16

Nascita di Venere, Sandro Botticelli (1482-1485)



ilustración 17

Cappella degli Scrovegni (1303-1305), Giotto



ilustración 18
Petit Bras, Sena (1869), Martín Rico y Ortega

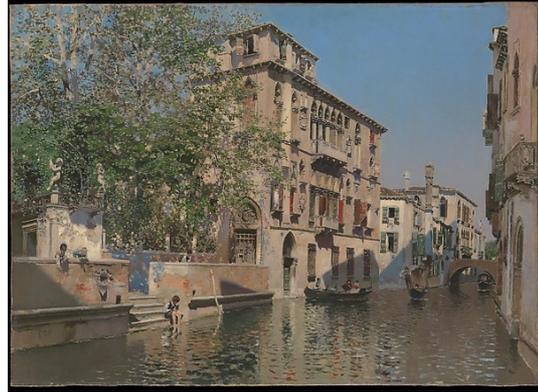


ilustración 19
Un canal en Venecia (1875), Martín Rico y Ortega

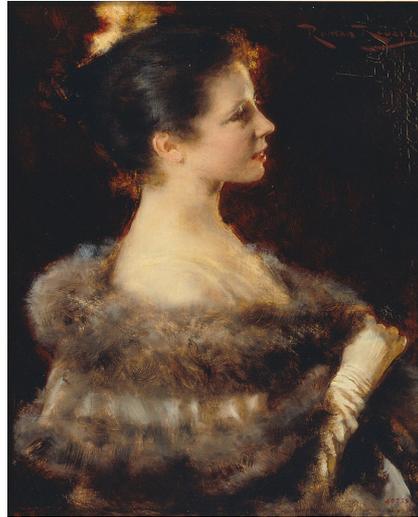


ilustración 20
Dama con traje de noche (1893), Román Ribera Cirera

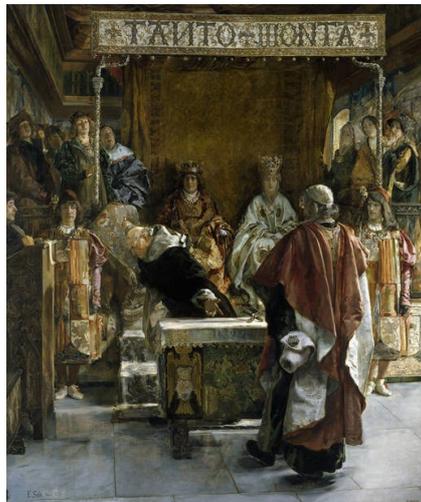


ilustración 21
Expulsión de los judíos (1889), Emilio Sala y Francés