

Joan Oleza
(UNIVERSIDAD DE VALENCIA)

Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna

I.- Desde el filo del milenio

Algunas de las novelas más significativas del entresiglos actual ponen en juego las tesis postestructuralistas de la muerte del sujeto y de la escritura como espacio en el que se disuelve la presencia del autor. Son tesis que tienen su base de apoyo en la concepción del "hombre administrado" de Adorno y Horkheimer, en los años 40, y se despliegan ampliamente en los libros de Lacan, de Derrida, o de Foucault, en los años 70, con su ataque frontal contra la idea misma del sujeto como origen, causa o agente de la historia y del discurso. En la vertiente más propiamente literaria de este ataque, son bien conocidas las tesis de R. Barthes, en las que la proclamación de la muerte del sujeto se traduce como muerte del autor. En su célebre ensayo de 1968 se pregunta Barthes sobre quién habla en un fragmento asertivo del relato *Sarrazine* de Balzac, ¿habla el protagonista?, ¿el individuo Balzac?, ¿el autor Balzac?, ¿la sabiduría universal? Barthes responde categóricamente que no es posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto en donde acaba por perderse toda identidad. Para Barthes (1984: 63-69.) el autor se vuelve una ficción cuando el texto deja de ser una obra con un origen o causa, una intención, y un sentido, y hoy se sabe que todo texto es un espacio en el que se encuentran y contrastan diversas escrituras: el texto es un mosaico de citas provenientes de los mil focos de la cultura, y el único poder que le es reservado al autor es el de mezclar estas escrituras. Un año después de este ensayo publicaba Foucault (1999: 329-360) el suyo: "¿Qué es un autor?", cuya última frase pone el corolario a la tesis de Barthes: "después de estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: ¿Qué importa quién habla?"

Es cierto que no todo el final del Milenio se ha alineado con la tesis de la muerte del sujeto. Entre las diversas alternativas posibles quisiera comentar una, la de la identidad personal, y por tanto el sujeto, como construcción. Esta tesis forma parte del llamado "giro cultural" de los 70 y se encuadra en una poderosa corriente del pensamiento contemporáneo, que Peter Burke (2006) ha denominado "constructivismo", y según la cual nuestro conocimiento de lo real (sea el de la historia, el de la sexualidad, el de la nación, o el de la clínica) es una construcción conceptual determinada culturalmente. Parece bastante lógico pensar que en una sociedad como la nuestra, en la que la identidad personal se traduce como imagen y la imagen se modifica en función de estrategias a veces perfectamente diseñadas, como en las campañas electorales o en las publicitarias, en una sociedad en la que la comunicación electrónica y a distancia por medio del correo electrónico, del blog, del foro, del chat, etc. nos ha hecho más conscientes que nunca de nuestra capacidad de autoficcionalizarnos, en una sociedad así no es extraño que haya calado hondo la idea de la subjetividad como construcción, como invención del yo. No es este el lugar de recordar la relevante sucesión de ensayos de los Foucault (1990 y 1998), Greenblatt (1980), Taylor (2006), Bürger (2001), Hardt y Negri (2005), y hasta

de Manuel Castells (2003), que se han ocupado en los últimos treinta años del tema, ni la abundantísima literatura del yo que ha dado respuesta a esta inquietud teórica en esos mismos años: autobiografías, diarios, memorias, o libros de viajes han disputado la primacía del mercado en la práctica literaria al filo del Milenio.

Pero en todas estas manifestaciones estamos muy lejos ya de la idea de sujeto que formuló la filosofía occidental tras la eclosión del cristianismo, aquella idea en que sujeto, individuo y persona forman una tríada indisoluble de conceptos, que se sustancia en la célebre definición de Boecio en el Liber de persona et duabus naturis: “La persona es una substancia individual de naturaleza racional”, una definición que sin modificarla en su base la amplió Tomás de Aquino, para quien es substancia, es individual, es racional, es dueña de sus actos y tiene la facultad de actuar por sí misma (Ferrater Mora, 1965: voz “Persona”).

Ahora, a principios del siglo XXI, el sujeto construido nada tiene de substancial, pues es modificable; no es más que parcialmente racional pues tiene que cohabitar con ese otro que yo que es el inconsciente, y con ese nosotros socializado que es el superego; y la sociedad de masas y consumidores ha socavado la ilusión de individualidad al imponer los comportamientos gregarios; por último, tanto la historia como el psicoanálisis nos han hecho conscientes de hasta qué punto es precario el dominio de nuestros propios actos o relativa la facultad de actuar por nosotros mismos.

II. El diablo mundo y la subjetividad romántica

Si me he situado en el espacio de la más pura contemporaneidad para iniciar estas líneas sobre el siglo XIX, ha sido porque para un historiador son siempre los finales los lugares desde donde se organiza el discurso. Es de Hayden White la constatación de que el final de todo relato histórico no lo decide la Historia misma sino el historiador, y de que en todo final se suscita una demanda de significación moral¹. En consonancia con ello pienso que es desde el final de la idea moderna de sujeto desde donde mejor se contemplan las etapas recorridas por esa idea.

Hay un consenso muy generalizado de que los prolegómenos del Sujeto moderno hay que ir a buscarlos al Renacimiento, y esa búsqueda se detiene siempre en la doble dirección que imprimen Montaigne, con un sujeto concreto de experiencia, y Descartes, con un sujeto universal de pensamiento². No obstante, si hubiera que señalar un acto fundacional de carácter legal este no podría ser otro que la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* votada por la Asamblea Nacional en agosto de 1789. Uno de los fundamentos de esta *Declaración* es el concepto de la autonomía del individuo, principio y fin en sí mismo, fuente de derechos que le corresponden únicamente por dos causas, la de su ser como individuo y la de su ser como ciudadano, al participar de una comunidad nacional. Toda otra categoría capaz de determinación o de derechos, como la sangre o la religión, es excluida.

¹ White (1992), p. 35: “Sugiero que la exigencia de cierre en el relato histórico es una demanda de significación moral, una demanda de valorar las secuencias de acontecimientos reales en cuanto a su significación como elementos de un drama moral”

² Por ejemplo en los libros de Bürger, de Hardt y Negri, o de Taylor, ya citados.

Pero esta *Declaración* surgió de los gabinetes de los *philosophes* y la concepción del sujeto que se desprende es la de un sujeto universal y abstracto, propia del pensamiento ilustrado, de Kant a Voltaire.

Habrà que esperar al Romanticismo para, enlazando con Rousseau y, más allá, con Montaigne, proporcionar a la nueva concepción del sujeto modelos históricos y concretos. Surgen así los primeros prototipos literarios de la identidad moderna. En España, con su muy peculiar Romanticismo, tantas veces acusado de inconsistente, hay algunos autores –pocos, es verdad– en los que se delinear con gran riqueza de motivos esos prototipos o modelos de subjetividad. Me refiero a Larra, a Bécquer o a Espronceda. En *El diablo mundo* (1841), de este último, quisiera demorarme ahora.

Como es bien sabido el poema narra la historia de un hombre viejo al que la vida ha consumido y derrotado, que se transforma de manera fantástica en un hombre nuevo, de novedad adánica, sin nombre, sin recuerdos, sin costumbres, sin idioma. Y no obstante, todo a su alrededor permanece, con lo que el poema nos aboca de forma inevitable al conflicto del hombre natural, primitivo, inocente con la sociedad degradada por siglos de convenciones y prejuicios, y con el autor supremo de ese gran teatro del mundo. El conflicto se desenvuelve en diversos asaltos, que quedan finalmente interrumpidos en el Canto VII.

Lo que me interesa en este momento es preguntarme qué modelo de sujeto propone, y para contestar haré uso de tres relatos míticos cuya urdimbre, a mi modo de ver, subyace al argumento y fundamenta su sentido.

El primero de ellos, quizá el menos desarrollado por causa de la incompleción del poema, es el de la rebelión de los titanes, que tanto carácter imprimió al Romanticismo revolucionario. La fábula de los titanes congrega varias rebeliones: la de Crono contra su padre Urano, al que mutila y arrebata el poder del cielo; la de los otros titanes contra Crono, y su lucha por el poder con Zeus y los dioses del Olimpo hasta que son derrotados y arrojados al Tártaro; finalmente la de Prometeo, uno de los titanes, contra Zeus. Lo cuenta Hesíodo en su *Teogonía* y la mitología griega atribuyó a los titanes una significación que Paul Diel condensó como la de “las fuerzas brutas de la tierra y, por consiguiente, los deseos terrenales en estado de sublevación contra el espíritu”, representado por Zeus (Chevalier y Gheerbrant 1988: 997 ss).

El Romanticismo europeo encarnó en ellos la energía emancipadora frente al mundo constituido, sus creencias y sus leyes. En la leyenda de Prometeo, el hijo de Jápeto, se aporta un aspecto nuevo: su rebelión contra Zeus, cuando éste decidió privar a los humanos del fuego, es una rebelión motivada por una causa justa, la de ayudar a los hombres en la consecución de su propia autonomía frente a la arbitrariedad y tiranía del dios supremo.

En las sociedades de tradición cristiana, y muy especialmente en la española, el mito de los titanes se mezcla con el de Luzbel, el ángel rebelde. Luzbel es de naturaleza divina, como los titanes, y como ellos se atreve a cuestionar el poder de Dios, y como ellos es arrojado del cielo y condenado a morar en los infiernos. A diferencia de Prometeo, Lucifer se enfrenta a Dios en nombre de sí mismo, de la idea del valor de su propio ser, que no admite un poder de naturaleza distinta y superior a la de este ser suyo. Esa es la clave de la interpretación que se difunde a toda Europa desde el Romanticismo inglés, que se ha

inspirado en el Satán del *Paradise Lost* de Milton, y que encuentra en *The Corsair*, en *Lara*, y sobre todo en *Manfred*, de Lord Byron, sus encarnaciones más prestigiosas. Nace así lo que se llamó el *byronic hero*, que toma de las leyendas de los titanes y de la de Luzbel, procedente de los *Evangelios apócrifos*, el prototipo del ángel negro que se rebela en nombre de sí mismo contra toda autoridad, y especialmente contra la de Dios.

El ángel negro más puro de la literatura hispánica, y sin duda uno de los mejor perfilados de la *literatura europea*, es el *Don Félix de Montemar, protagonista de El estudiante de Salamanca* (1840). En este poema Don Félix alcanza su condición trágica, y a la vez sublime, por medio de una escalada de subversiones que desafían desde lo individual profano hasta lo universal sagrado. Primero subvierte las leyes del amor, seduciendo, burlando y destruyendo a la mujer a la que ha confesado amor; después subvierte las leyes sociales, poniendo sobre la mesa de juego el honor de la mujer seducida y matando en duelo a su hermano; por último, se atreve a desafiar las leyes divinas, desoyendo las advertencias sobrenaturales, y muy especialmente la que consiste en la contemplación del propio entierro, y sosteniendo hasta el final su reto, aceptando con arrogancia burlona el descenso a los infiernos e incluso sus bodas con la muerte.

En *El diablo mundo* hay dos momentos en que la rebelión apunta sus armas directamente contra el orden divino. El segundo de estos momentos tiene por agente al protagonista, que en el Canto VI, y culminando la sucesión de revelaciones que es su vida, descubre la muerte, y la descubre más absurda que nunca, haciendo presa en una adolescente que ha sido sacrificada antes de haber vivido. Ese momento, en que el joven se pregunta sobre el sinsentido de esa muerte y se llena de sospechas y acusaciones hacia el Dios que la ha dictado, queda interrumpido con el Canto VII, trunco. El primero de esos momentos atañe al poeta, no al protagonista, y sobreviene en la "Introducción", donde hace su aparición visionaria un *infernial gigante*, figura satánica que se interroga sobre la naturaleza de Dios, de "su incomprensible majestad", y sobre "la inmensa pesadumbre" del mundo que la mano de Dios "rige y sustenta" (Espronceda (1978): vv. 320ss). El infernal jinete se atreve a formular la sospecha de que Dios podría no ser otra cosa que "la inteligencia osada/ del hombre siempre en ansias insaciable" (vv. 369ss). Pero aún va más lejos, al equipararse también él al hombre, al insinuar que quizá no sea otra cosa que el fruto de su pensamiento emancipado:

“¿Quién sabe? Acaso yo soy
el espíritu del hombre
cuando remonta su vuelo
a un mundo que desconoce;
cuando osa apartar los rayos
que a Dios misterioso esconden;
y analizarle atrevido
frente a frente se propone” (vv 392-399)

De las sugerencias pasará el infernal jinete a formular aseveraciones sin réplica, según las cuales el diablo no es sino la criatura engendrada por el espíritu del hombre ("Tú me engendraste, mortal [...] Y yo soy parte de ti"), como también lo es Dios ("entre Dios y yo partiste/ el imperio de los orbes"). Cuarenta y tantos años antes del "Dios ha muerto" de

Nietsche, el poema de Espronceda arrasa los principios de la teología cristiana y reduce a una única naturaleza lo divino, lo infernal y lo humano.

El segundo de los relatos míticos en que querríamos detenernos es el adánico o del buen salvaje. En la era que siguió a los grandes descubrimientos geográficos comenzó a formularse una tesis sobre el estado primitivo del hombre en la naturaleza que el filósofo inglés John Locke resumió así: "En el principio, todo el mundo era América" (*Segundo tratado sobre el gobierno*), y ese mundo no era un mundo feliz, sino infeliz y bárbaro, sumido en un estado de guerra de todos contra todos, en el que el hombre es un lobo para el hombre, como lo caracterizó Thomas Hobbes (Copleston (1986):72-73).

En la Ilustración es comúnmente aceptada la idea de que la civilización es capaz de redimir de ese estadio de barbarie al hombre, por lo menos hasta que Rousseau la pone directamente en cuestión en su primer gran ensayo, el *Discurso sobre las Artes y las Ciencias* (1750), en el que las acusa de someter al hombre a una nueva forma de esclavitud: las artes, la literatura y las ciencias tejen guirnaldas de flores en las cadenas que sujetan al hombre, y ahogan en el pecho de éste el sentimiento de la libertad para el que parecía haber nacido. Son precisamente esos "ornamentos" los que hacen a los hombres amar su esclavitud. Rousseau concluye: "La necesidad levantó los tronos; las artes y las ciencias los han consolidado" (Copleston (1984):68).

Ocho años después, en el *Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad de los hombres* (1758), Rousseau llega a la conclusión de que lo que diferencia a los seres humanos de los otros seres de la naturaleza es la conciencia de su libertad y la facultad de autoperfeccionamiento, guiada por un impulso básico, fundamental, positivo, el amor a sí mismo. Y el hombre primitivo disfrutaba de esa conciencia y de esa facultad, por lo que era esencialmente bueno. Rousseau se enfrenta con toda radicalidad a ese mito capital del cristianismo, el del pecado y la culpa originales, el mito de la caída y el consecuente de la redención necesaria. Rousseau proclama que no hay culpa original ni perversión en la naturaleza humana primitiva.

En la segunda parte de este *Discurso* Rousseau desarrolla la segunda parte de su argumentación: es la civilización la que degrada al hombre, establece desigualdades y lo somete a esclavitud. Esto se produjo con la fundación de la sociedad civil, y ésta a su vez debe su origen a la propiedad privada. El primer hombre que, tras cercar un trozo de tierra, tuvo la ocurrencia de decir "Esto es mío", y dio con gente lo suficientemente simple como para hacerle caso, fue el que estableció los fundamentos de la sociedad civil. Desapareció entonces la igualdad, sobrevino un estado de guerra de unos contra otros, y aunque las selvas se convirtieron en campos feraces, la esclavitud y la miseria crecieron con las cosechas. La institución de la sociedad política no hizo sino legitimar por medio de la fuerza y de las leyes esa disolución del estado original de la naturaleza, aplicó nuevas ataduras al pobre y dio nuevos poderes al rico, destruyó irrecuperablemente la libertad natural, fijó eternamente la ley de la propiedad y la desigualdad, convirtió la usurpación en derecho inalterable, y para ventaja de unos pocos individuos ambiciosos, sometió a la humanidad entera al trabajo, la esclavitud y la miseria a perpetuidad (Copleston (1984):73-74).

Nace así una filosofía que tendrá una larga repercusión en Occidente, y que llegará, a través de Max Weber, a Adorno, Horkheimer o Marcuse (la llamada *Escuela de Frankfurt*), y de estos a Foucault y a buena parte de los pensadores posmodernos: una filosofía

crítica con la Ilustración según la cual el hombre ha sido degradado y sometido por una civilización artificial, por un orden que prima por encima de todo la lógica económica y la administración del estado, por una racionalidad que ha utilizado el conocimiento no para emancipar a los individuos sino para vigilarlos y controlarlos, sometiéndolos a su propia lógica instrumental.

En *El diablo mundo* todo el argumento parece construido para poner en escena la tesis del buen salvaje y de la civilización perversora. La transformación del protagonista no es, sin más, la de un hombre viejo en un hombre joven, es la de un hombre degradado hasta la derrota moral por la vida en sociedad en un hombre nuevo sin experiencia social, en un hombre nuevo al que en la prisión darán el nombre de Adán, el nombre del hombre primigenio, el más nuevo de todos. La estructura misma del poema hilvana una serie de episodios que van conduciendo, choque tras choque, a un conflicto generalizado con un sistema social que no sabe responder a las demandas humanas por otro medio que no sea la represión y la ratificación de su propia legalidad. A hacer caso de las palabras de Antonio Ros de Olano, conocedor muy probable de las intenciones de Espronceda, su buen amigo, el "plan mayor" de éste conduciría a probarnos que la inmortalidad obtenida por el joven no puede conducirle más que al "hastío y la condenación sobre la tierra" ("Prólogo" a Espronceda (1978):167). Los sucesivos episodios no podrían, según este plan, sino repetir cada vez de forma más grave el sentido ya adquirido en los primeros, y el hombre nuevo llegaría irrevocablemente a la misma desolación, a la misma derrota, a la que había llegado el hombre viejo, pero ahora tendría que odiar además su inmortalidad, incapaz de redimirle. La ilusión de volver a comenzar de nuevo queda así condenada al más cruel desencanto.

El tercero de estos relatos míticos es el de Fausto. En la leyenda faústica anterior al siglo de las luces, la que deriva a través de múltiples variantes del *Faustbuch* (1587) de Johan Spiess, la conquista del conocimiento más allá de los límites de la fe y del dogma sólo puede ser concebida como obra del diablo, por lo que el mago que osa pactar con el maligno será castigado y condenado. En el fondo no hace sino repetir, con variantes, el relato del *Génesis* de Adán y Eva y la serpiente y el árbol y la expulsión del paraíso. El giro decisivo se produce cuando Lessing se apropia de la leyenda. Es bien conocida la frase que estampó en uno de los dos bocetos dramáticos que preparó sobre el tema: "Dios no ha dado al hombre el más noble de los instintos para hacerlo eternamente desgraciado" (Frenzel (1976):165). Su Fausto empezó, pues, a ser redimido de la maldición.

Pero es en las diversas versiones de Goethe donde la leyenda consigue expresar todo el potencial simbólico del mito más representativo de la Modernidad, el que representa la insaciabilidad, el afán que no admite límites, la insatisfacción ante lo dado, la osadía que lleva a desafiar las fronteras impuestas al conocimiento por el orden social o religioso, la decisión de transformar el mundo al tiempo que se transforma uno mismo. Como evoca M. Berman (1991: cap.1), el Fausto de Goethe explica a Mefistóteles qué es lo que él desea, y no es nada fácil de explicar, y además es diferente de lo que desearon los Faustos anteriores, algo siempre muy definido y universalmente deseado: la juventud, la riqueza, el saber, el placer... Aquí se trata de "dilatarse mi propio yo hasta el de la humanidad", como pone Goethe en boca de Fausto, de lo que se trata es de alcanzar y apropiarse de todas las formas de la experiencia humana. Fausto expone al diablo un nuevo ideal, el ideal de autodesarrollo más allá de todos los límites impuestos por cualquier clase de poder

establecido. Ciento cincuenta años más tarde Fausto encontrará un digno heredero en el Superhombre de Nietzsche.

Dejamos de lado ahora, por no interesarnos directamente, la *Segunda Parte* del *Fausto* (1832), escrita veinticuatro años después de la *Primera* (1808), en la que Fausto se convierte en un hombre de acción, emprendedor de reformas sociales. Del héroe del autodesarrollo pasamos al héroe del desarrollo, como ha observado M. Berman, y en consecuencia cambian sus objetivos: ahora se trata de construir una sociedad completamente nueva, incluso a costa de destruir la vieja y de provocar víctimas inocentes.

La discusión en torno a si el Adán de Espronceda es o no una nueva encarnación del mito fáustico viene de lejos y acumula una abundante bibliografía que no voy a discutir (véase Martinengo (1966)). Parece claro que Espronceda leyó la obra de Goethe, que asimiló de ella la ambición de construir un poema totalizador capaz de “compendiar la humanidad en un libro”, como dice Ros de Olano, y que su “Introducción”, con su representación del Poeta, de sus visiones y con la comparecencia de seres sobrenaturales, debe mucho a la “Invocación” y a la Escena II (*En el cielo*) del “Prólogo” de Goethe. Más allá de ellos hay una serie de coincidencias relevantes en las respectivas situaciones iniciales: un hombre encerrado en su aposento y dominado por una profunda insatisfacción en relación con el declive de una vida percibida como estéril, a pesar de los conocimientos atesorados a lo largo de los años; la disyuntiva en que se ve atrapado este hombre, tentado a la vez, y contradictoriamente, por la muerte como entrega al descanso y por la renovación de la vida; finalmente, la transformación de ese hombre viejo en un hombre joven.

Sin embargo, hay aspectos significativos muy poco fáusticos en el poema de Espronceda. El protagonista, por ejemplo, no necesita la ayuda del diablo para su transformación en un hombre nuevo, y esa transformación es además mucho más radical que la de Fausto, que al convertirse en joven no deja de ser el viejo doctor que fue, conserva su identidad anterior, su nombre, sus conocimientos, sus experiencias. Adán, en cambio, nada tiene que ver con el hombre viejo, ni el nombre ni los recuerdos. Pero la diferencia quizá fundamental es que Fausto emplea la inmortalidad en su propio crecimiento, en su desenvolvimiento personal hacia la plenitud, mientras que Adán está destinado a experimentar la inmortalidad como una incesante frustración, como un conflicto siempre renovado con la sociedad. Esa divergencia es todavía mayor con el Fausto de la *Segunda Parte*: nada hay en Adán que permita concebirlo como un reformador social, como el hombre capaz de transformar la realidad exterior e imponerle un orden nuevo. En este aspecto *El diablo mundo* es más una réplica que una prolongación del *Fausto*.

No obstante, y sumado todo, el Adán de Espronceda reencarna la leyenda fáustica por su curiosidad en conocer, por su afán de vivir, de experimentar, de explorar la vida entera sin los límites que el sistema de relaciones sociales instaura o sobre los que el sistema de poder establece sus fundamentos.

III.- Entre *La madre naturaleza* y la *Quimera*

III.1. Del mito de Fausto a la lucha del advenedizo por el ascenso social

En el tránsito de la primera mitad a la segunda del siglo XIX el desplazamiento del Romanticismo por el Realismo como norma dominante es paralelo al de la institucionalización de la nueva sociedad liberal, y paralelo también a la cristalización de un nuevo período histórico, el de la Modernidad, en que desembocan los múltiples procesos

de modernización social, política y económica. Ese es el marco en el que la novela se transforma en el género hegemónico de la nueva era, tal como ya había pronosticado Friedrich Schlegel, en su *Carta sobre la novela*, de 1800, y como había canonizado, no sin nostalgia, el Hegel de las *Lecciones de Estética* (1836-38) que calificó al nuevo género como “la épica de la burguesía”.

En la marea de grandes novelas que se precipita sobre Europa y América a partir ya de 1830, y que redefine el sistema literario moderno, hay algo que singulariza especialmente al nuevo género desde el punto de vista de la subjetividad, y es su orientación hacia el análisis narrativo de la experiencia individual. Como escribe Charles Taylor la novela “se aleja de las tramas tradicionales y de las historias arquetípicas, y rompe con la preferencia clásica por lo general y universal. Narra las vidas de personas particulares con toda clase de detalles [...] lo general [...] surge ahora de la descripción de lo particular, de personajes situados en su peculiaridad [...] Es necesario escudriñar lo particular para llegar a lo general” (2006: 396). Cabría añadir que ese examen de lo individual se da siempre, a partir de 1830, en relación con el entorno social e histórico de la experiencia individual, cosa que faltaba en los primeros hitos de esa novela del caso individual, como el *Werther* (1774) de Goethe o el *René* de Chateaubriand (1802). Pues bien, es en esa marea de grandes novelas que llenan toda la segunda mitad del siglo, donde se disipan o cambian de estatuto los mitos propios del Romanticismo.

Si se toma como eje el mito fáustico, y aún cuando permanece latente en alguna novela excepcional, como *La peau de chagrin* (1831) o *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831) de Balzac, habrá que esperar al fin de siglo hasta que lo recupere Zaratustra, el profeta del superhombre. Lo que predomina en cambio en toda esta época son una multitud de personajes que luchan por superar las limitaciones de su condición social o identitaria de partida. La novela del héroe fáustico se dispersa entonces en distintas constelaciones narrativas, entre las que destaca la del héroe advenedizo, que procedente de las clases inferiores se afana en acceder e instalarse entre los sectores bienestantes de la sociedad. Cuando esa trayectoria tuvo algo de ejemplar, como en el *David Copperfield* (1849-50) de Dickens o en el Gabriel Araceli de los primeros *Episodios nacionales* (1873-75), nos encontramos dentro de las fronteras del *bildungsroman*, pero cuando el aprendizaje moral y civil es desplazado por la exploración de las capacidades del yo, en conflicto tanto con el medio social como con la propia formación moral, entonces la novela se hace especialmente cruda, la lucha se despliega en toda la variedad de las situaciones, y aparecen personajes como el Julien Sorel de Stendhal o el Raphael Saint-Valentin de Balzac, hasta llegar al *Bel ami* de Maupassant o al Silvio Lago de *La Quimera*. Quizá sea Clarín quien elaboró la figura más completa del advenedizo en la novela española, al encarnarla en una pareja, la de un clérigo, el Magistral de Pas, y la de su madre, Paula Raíces, y al situar ese ansia de prosperar en el seno de la iglesia católica. También el Bonifacio Reyes de *Su único hijo* (1891) es un advenedizo, aunque pusilánime y de tamaño doméstico. El triunfo de la sociedad liberal moderna hubiera hecho esperar una cosecha abundante de los personajes que mejor la representaron en la práctica social, los *capitanes de industria*, los grandes empresarios crecidos desde la nada y fundadores de imperios, herederos del Fausto desarrollista. Y sin embargo la novela española se sintió poco o nada inclinada a cantar a estos héroes “modernos”. Galdós esboza a veces el personaje en casos como el Pepe Rey de *Doña Perfecta* (1876), el Juan Bou de *La desheredada* (1881) o el Agustín Caballero de *Tormento* (1884), pero al primero lo hace fracasar, al segundo lo deja de lado y al tercero lo hace

salir, hastiado, de España. Cuando años más tarde recupere el tipo, será para ofrecernoslo en la encarnación extraordinaria de Torquemada (1889-1893-1894-1895), que contiene todos los datos del ascenso capitalista desde la condición de usurero de barrio a la de gran financiero ennoblecido, pero esa trayectoria lejos de ser ejemplar resultará grotesca. Por su parte, Clarín nos dio la versión si no del capitán de industria, sí la del dirigente burgués que ha elegido la política como instrumento del triunfo social, en la figura de Alvaro Mesía, pero tampoco lo contempla complaciente, sino con irreconciliable animadversión. De todos los triunfadores de la novela española que me vienen a la memoria, posiblemente sólo uno, el José María Cruz de *La loca de la casa* (1892), alcanza a la vez la condición de protagonista y el beneplácito de su autor, y ello no precisamente gracias a la trayectoria que le ha conducido hasta la riqueza y el poder sino gracias a su redención por el amor conyugal (el de Victoria de Moncada), en un planteamiento ya plenamente espiritualista.

Con el cambio de siglo, y sin duda arrastrados por el ejemplo ya remoto del *Chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac, y por los más recientes de *L'oeuvre* (1886) de Zola y de la poética de Mallarmé, aparecerá un nuevo prototipo de anhelo fáustico, ahora no tan orientado hacia el crecimiento personal como hacia la perfección artística, la persecución del estilo, la realización de la obra maestra como absoluto innegociable. *La Quimera* (1905) de Doña Emilia, y un año después *La maja desnuda* (1906) de Blasco Ibáñez, se sitúan en ese terreno.

En *La Quimera*, tanto en la Primera Parte (Alborada), como en la Segunda y más extensa (Madrid), se plantea el conflicto con una precisión admirable. Tomando como base de partida el diálogo de la Esfinge y la Quimera, en *La tentation de Saint Antoine* (1874), de Flaubert, que tanto excitaba el erotismo cerebral del caballero Des Esseintes (*A rebours*, 1884), Emilia Pardo Bazán elabora un conflicto a tres bandas que refleja fielmente el que muchos años después Pierre Bourdieu (1995), elaboró como constituyente de la esfera artística en la Modernidad: un conflicto a tres bandas entre la adaptación al mercado, bajo el patrocinio clientelar de la clase dominante, que exige una idealización de sus formas de vida cotidiana; la lucha ideológica contra esa adaptación, su modo de vida y su estilística, que se manifestó a través de la bohemia realista; y por último, la ruptura con el arte y la sociedad burguesas y la construcción de un universo de artistas, social y estéticamente autónomo, dotado de su propia legitimidad, que se expresa artísticamente en la poética del "arte por el arte".

De hecho se podría seguir la lectura de estas dos primeras partes de la novela de la mano del libro capital de Bourdieu, y el doble lector podría contemplar con abundancia de referencias intelectuales el conflicto interior de Silvio Lago entre su dedicación al retrato al pastel por encargo de señoras de la buena sociedad madrileña, a fin de poder sobrevivir económicamente (esa es la coartada) pero sobre todo de triunfar socialmente, y su aspiración a la Quimera, al sueño salvaje de una realización artística propia, independiente, que le consagrara como artista a los ojos de los artistas y no de los salones. Este conflicto interior, verdadera agonía unamuniana, no podía resolverse, según la tesis de Bourdieu, por medio del arte realista, que es contestación al arte blandamente idealizado, decorativo y bonito, adulator de esa belleza de la vida que confieren la fortuna y los privilegios de clase, pero que aspira al mismo tipo de reconocimiento que él, que utiliza medios sociales de lucha y no únicamente estéticos, y que se disputa con él el dominio de la realidad social, aunque sea en vertientes contrapuestas. En última instancia el arte realista es realista porque acepta reflejar la realidad, y ello implica una legitimación, aunque sea crítica, de esa

realidad. Haría falta, desde este punto de vista, que Silvio rompiera con la estética realista representada por su cuadro *La recolección de la patata* (el título no podría ser más satírico), y avanzara hacia una poética del arte por el arte, y eso es en buena medida lo que hace en su viaje por los Países Bajos, donde su preferencia por los grandes realistas, de Rubens a Rembrandt, va dando paso a una confusa adhesión al “Cordero Místico” de Jean Van Eyck y, a la vez, a la pintura prerrafaelista, que no ha visto, adhesión formulada en clave de religiosidad y renovado medievalismo. Es la teoría que sustenta el periodista sueco Limsoë, y la que sostiene también por esta época Emilia Pardo Bazán, como ha hecho ver María Luisa Sotelo (1989), quien busca una salida estética e ideológica por medio de un realismo idealizado, en clave espiritualista de inspiración cristiana.

Ya antes, en París, el desencanto respecto a la pintura de Courbet había sido seguido por la fascinación no menos confusa que reúne en una misma dirección al Millet del *Angelus* y al Moreau de *Salomé*, el primero realista, rural y espiritualista, el segundo ornamental, artificioso y decadentista.

Nadie piense que yo estoy de acuerdo con la explicación histórica de Bourdieu. Para que lo estuviera haría falta que yo admitiera que la única vía de acceso a la Modernidad estética es la conquista de la autonomía de la esfera artística y literaria, y la definición de un dominio del arte y la literatura al margen del sistema, y a menudo contra el sistema, “como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes” (Bourdieu (1995): 79). Esta argumentación es la que caracteriza a lo que yo he llamado el *discurso modernista sobre la Modernidad*, y abarca desde Adorno a Barthes o Bourdieu, un discurso cuya crítica he hecho en otra parte (Oleza (2007)). Baste decir aquí que en un sistema literario que define su producción en las grandes ferias internacionales, que la canoniza en premios literarios al servicio de los intereses comerciales de los grandes grupos multimedia, que agrupa a los escritores en escuderías, y que les da visibilidad en los periódicos y televisiones que controlan esos mismos grupos, resulta pueril hablar de la autonomía del arte y el artista en la sociedad del capitalismo, sea este el capitalismo global del XX o su antecesor, el capitalismo nacional del XIX.

En todo caso la teoría de Bourdieu no serviría gran cosa para explicar el proceso de la Modernidad en España, en donde no se produjo la constitución de un campo literario autónomo, independiente del sistema social. En la segunda mitad del XIX el novelista es, sobre todo, un hombre de letras que muchas veces combina su actividad con la política y el periodismo, y cuyo escenario de acción más decisivo es el Ateneo y no los cenáculos de artistas. Y esa situación se perpetuará en la de la primera generación del siglo XX, la generación de los intelectuales³, nada partidarios de las esferas autónomas y sí de los cafés, de las redacciones de los periódicos y, ahora ya sí, de las universidades.

³ Ciertamente es también la de los artistas y escritores modernistas, que adaptan el modelo francés del arte por el arte (de Gautier a Baudelaire, Flaubert o Verlaine) a la práctica literaria española. Pero al margen de que esa actitud de ruptura con el mundo burgués fue dejada de lado bien pronto, salvo excepciones, tuvo que competir con la de los intelectuales, nada partidarios del autoenclausuramiento artístico. También la generación siguiente, la del 14, osciló entre el modelo del artista puro (Juan Ramón, Gabriel Miró) y el del intelectual atento a su circunstancia (Ortega, Pérez de Ayala, Azaña), pero ahora con una mayor tendencia al acuerdo entre ambos.

Pero si yo no asumo la explicación histórica de Bourdieu de la constitución de un campo artístico-literario autónomo por medio de la ruptura con el conjunto del campo social dirigente, ello no quita que la de Bourdieu sea una explicación coherente, y que podría haberse proyectado sobre *La Quimera*. Pero cuando finalmente fragua el cambio estético de Silvio Lago, en la etapa de París y en el "Intermedio" de los Países Bajos, ese cambio resulta escasamente lúcido y nada asimilable al que se impuso en el Fin de Siglo, que condujo de Courbet a Manet y a los impresionistas, y de estos a Cezanne y Gauguin, y más tarde a la vanguardia: un camino, en definitiva, de desrealización progresiva, de emancipación de las formas y el color respecto de la representación realista. Emilia Pardo Bazán está muy lejos de captar esta línea de evolución, e incluso de aceptar su primera fase, la de los impresionistas, ferozmente criticados por Limsoë. Si la pintura de Final de Siglo evoluciona de la descripción a la impresión, y después al color emancipado (en la línea de Gauguin a Matisse), o a la emancipación de las formas y estructuras (en la línea de Cezanne a los cubistas), Silvio Lago se empeña en la primacía del dibujo y Emilia Pardo Bazán prefiere a Millet sobre Monet y a Moreau sobre Cézanne. Su realismo idealizado en clave espiritualista estaba claramente desfasado hacia 1905.

No se trata sólo, sin embargo, de que el cambio estético de Silvio resulte confuso y bastante anacrónico, se trata de algo de mucho más calado novelístico, y es que para entonces, durante su estancia en París, el conflicto entre el arte para el mercado y el arte por el arte, o si se quiere, entre la acomodación a la demanda de retratos de señoras de la buena sociedad y el loco afán de la Quimera, se ha diluido por completo. La disyuntiva estética y moral se ha eclipsado de la práctica vital y artística de Lago, sobrevive sólo en la teoría, por eso reaparece en el viaje a través de los museos. El símbolo de la Quimera ha ido perdiendo consistencia narrativa, ha ido vaciándose en un leit-motif que reaparece cada cierto tiempo, pero como puro gasto verbal, porque ha dejado de ser operativo en la novela. El Silvio Lago de París ya no lucha por la Quimera, a lo único que aspira es a que el patrocinio de Espina Porcel primero, y el de la Condesa de los Pirineos después, le abran los salones de París para poder retratar a sus damas. Y cuando llega moribundo a Alborada, viene cargado de fotografías preparatorias de futuros retratos de esas damas, y sus planes de futuro se refieren a pintar el techo de la *manoir* de la Condesa de los Pirineos. La Quimera sólo existe en su espíritu como un lugar vacío, el que ha dejado una aspiración que nunca se cumplió, y que al acercarse la muerte es percibido con desolación, porque tampoco podrá realizarse ya nunca. No podrá desempeñar el papel que ha venido haciendo hasta ahora: servir de ilusión inalcanzable, que es la mejor coartada para seguir alcanzando lo que se tiene a mano. La disolución del conflicto de la Quimera contra el mercado hace languidecer la que podría haber sido una de las mejores novelas de su autora, y sin duda la más ambiciosa. Cada vez más lejos del mito fáustico, la historia de Silvio Lago deriva en la de la derrota del artista advenedizo

III.2. La madre y la madrastra del Buen Salvaje

La madre naturaleza, como antes *Los Pazos de Ulloa*, se enfrenta al mito del Buen Salvaje, pero a diferencia de su antecesora, lo hace de una manera a la vez más didáctica y más compleja. El primer aspecto que salta a la vista es que la identidad de esa pareja de buenos salvajes que son Manuela y Perucho está inextricablemente unida a ese majestuoso entorno de la montaña gallega del interior, y no a la ciudad moderna, como la del Adán de Espronceda. En el inolvidable capítulo primero los jóvenes se refugian de la tormenta de

estío bajo aquel “magnífico castaño, de majestuosa copa” (Pardo Bazán (1999): 84), árbol “patriarcal” que repite la imagen del árbol de la vida, que en el Edén acoge a la pareja primigenia. De allí corren a esconderse en la antigua cantera abandonada, invadida por la maleza y convertida en gruta. “Siendo muy bajo el sitio, e impregnado de agua que recogía como una urna y del calor del sol que almacenaba en su recinto orientado al Mediodía, encerraba una vegetación de ivernáculo, o más bien de época antediluviana”. Los jóvenes, muy juntos y encogidos, y cubiertos ambos bajo la falda de ella, que sostienen agarrándola cada uno de un extremo sobre su cabeza, son la imagen perfecta de un doble embrión humano, envueltos en la placenta de la falda y adheridos a la pared uterina de la gruta cálida y húmeda, que los cobija.

Si la naturaleza les envuelve en ese acto de nacimiento a la escritura, también les acompañará en los momentos culminantes de su amor y de su tragedia. Así, en su llegada a los Pazos sobre el “carro atestado de gavillas de centeno”, tirado por “una yunta de amarillos y lucios bueyes” (210), cuando un Gabriel Pardo atónito los descubre como “un grupo que se destacaba en la cúspide del carro, un mancebo y una mocita, tendidos más que sentados en los haces de mies y hundido el cuerpo en un blando colchón [...] parecía aquello el nido amoroso que la naturaleza brinda liberalmente, sea a la fiera entre la espinosa maleza del bosque, sea al ave en la copa del arbusto” (210). Y en los capítulos XIX y XX en que la acción se precipita, los jóvenes “fugitivos” (293) huyen de los Pazos y de toda presencia humana en una carrera incansable en la que guía Perucho y le sigue, “pasiva y gozosa”, Manuela (277), cruzando el cauce majestuoso del río Avieiro sobre “las pasaderas o *poldras*” para emprender después el ascenso a los Castros, esa cumbre casi inaccesible que, como al Julien Sorel de *Le rouge et le noir*, o como al Marcelo de *Peñas arriba*, les constituirá en plena posesión de su libertad. El Castro Mayor es a la vez fortaleza y selva, por un lado lugar primigenio de la raza, y también “el sitio de las defensas heroicas, de las resistencias supremas”, pero por el otro las ruinas asaltadas por la naturaleza salvaje dan cuenta de lo efímero de la acción humana, y prestan al paisaje “cierta salvaje grandeza y desolación trágica”. Allá en lo alto, en la soledad mejor preservada, bajo la bóveda infinita del cielo, la naturaleza rodea a los amantes como un “inmenso anfiteatro”. Lo heroico, lo trágico, lo grandioso, notas todas del repertorio romántico de la Pardo Bazán, resuenan aquí junto a la nota amorosa. Hace apenas un instante que la narradora ha llamado por primera vez a sus jóvenes protagonistas “los dos enamorados” y ahora los acoge bajo otro árbol protector, ya no patriarcal sino nupcial, el “roble cuyo ramaje y follaje oscurísimo formaban bóveda casi impenetrable a los rayos de sol”: allí el humus de las hojas y la sombría han creado “un pequeño ribazo” y allí se tienden los jóvenes, sobre la hierba “que está blandita y huele bien”, y allí se abrazan, y allí acaricia Manuela los ensortijados cabellos de su amigo, y allí, “sin saber cómo, sin estudio, sin premeditación, tan impensadamente como se encuentran las mariposas en la atmósfera primaveral, los rostros se unieron y los labios se juntaron con débil suspiro” (299-300).

Al final de la novela, cuando se ha consumado esa tragedia antigua, aunque sin sangre, del incesto, “el gran ardor de la canícula daba señales de aplacarse ya [...] Una brisa fresca, vivaracha, que columpiaba partículas de humedad, hacía palpitar el follaje. A lo lejos chirriaban los carros cargados de mies [...] Todo era vida, vida indiferente, rítmica y serena”(405). Si antes la naturaleza les fue madre, y como maestra les enseñó a amar, ahora como madrastra les abandona indiferente: “Naturaleza, te llaman madre... Más bien deberían llamarte madrastra” (405).

Manuela y Perucho son pues criaturas de la naturaleza, seres primigenios, más todavía ella, que no salió nunca de los Pazos y que no conoce la escuela⁴, seres no gastados por la vida ni corrompidos por la civilización: representan una pareja adánica, parecerían desdoblarse al buen salvaje de Rousseau.

Claro que la naturaleza en Emilia Pardo Bazán tiene siempre una doble cara. De un lado está la naturaleza idílica, esa Arcadia amable que ha sido para los jóvenes el valle de los Pazos durante su niñez y su adolescencia, esas tierras de Alborada que inspiran a Minia Dumbria sus *Sinfonías campestres* y que siempre añorará Silvio Lago. Es una naturaleza impregnada de literatura, en la que resuenan las flautas pastoriles, en la que Manuela y Perucho cuando se presentan al lector en el capítulo primero evocan “el simpático y tierno grupo de Pablo y Virginia”, los protagonistas de la novela occitana de Frédéric Mistral, quien a su vez se había inspirado, como el Juan Valera de *Pepita Jiménez*, en el idilio de *Dafnis y Cloe*, del poeta griego Longo. Hasta la propia escritura anterior de Emilia Pardo Bazán se cuela dentro de la novela, y la siembra de momentos de enlace con *Los Pazos de Ulloa* es abundantísima, pero también las situaciones: ¿acaso no reproduce la crianza de Manuela bajo la mirada atenta y los cuidados de su hermano Perucho la que tuvo Gabriel al amparo de los mimos y atenciones de su hermana Nucha, su *mamita*?

Pero tal vez la impregnación literaria más densa sea la de los místicos, la de Fray Luís de León sobre todo, en cuya traducción de *El cantar de los cantares* enseñó Perucho a leer y a escribir a Manuela, y en cuya lectura descubre perplejo Gabriel Pardo un lenguaje que acompaña el erotismo y el amor fraternal: “Robaste mi corazón, hermana mía, esposa...”, lo que le lleva a exclamar: “Cosa más disolvente estos místicos y contempladores”. Son justamente dos palabras clave en la traducción del poeta castellano las que descargan todo su potencial simbólico en el inicio del desenlace: “Panal que destila tus labios, esposa, miel y leche está en tu lengua”, lee Gabriel, y en la huida a los Castros los jóvenes se detendrán en la casa de una vieja labriega y Perucho ordeñará la vaca para calmar la sed de Manuela, y después abrirá con su cuchillo un panal para ofrecerle su miel. En el beso que los une, tendidos bajo el roble nupcial, la narradora anota “residuos del sabor delicioso del panal de miel” (300).

La otra cara de la naturaleza es muy distinta, es su cara salvaje, de bestialidad y barbarie. Aparece en el primer momento de la novela, cuando la narradora irrumpen en el idilio de los jóvenes en la gruta: “Parecía –escribe– que la naturaleza se revelaba allí más potente y lasciva que nunca, ostentando sus fuerzas genesíacas con libre impudor. Olores almizclados revelaban la presencia de millares de hormigas; y tras la exuberancia del follaje, se divisaba la misteriosa y amenazadora forma de la araña, y se arrastraba la oruga negra, de peludo lomo” (90). Y mucho más adelante, en el Castro mayor, en el momento mismo en que la joven va a perder su doncellez, “todo adquiría allí entonación rojiza, despertando la idea de un rocío de sangre que los hubiese bañado” (295).

Es esa animalidad que envuelve a las campesinas gallegas, brutalmente envejecidas, que mezcla indistintamente en las casucas que como lectores visitamos a bestias y a personas, que se apodera de la casona de los Pazos y de su propietario, el marqués de Ulloa, a quien la mengua de las fuerzas físicas, el paso de la vida nómada del cazador a

⁴ Aunque también de Perucho dice Juncal que es “un hijo verdadero de la naturaleza”.

la ociosa del hidalgo rural, los terrores de la gota, la vejez y la muerte, lo hacen cada vez más descuidado: “la materia le dominaba”. Y si asalta a Pedro Mosocoso, no se desprende nunca del Gallo, pese a todos sus afanes por cultivar las buenas maneras y adquirir alguna cultura – tan injustamente satirizados por la autora, con un indisimulado desprecio de clase: “¡Y cuanto más se empeñaba en sacudirse de los labios, de las manos, de los pies, el terruño nativo, la oscura capa de la madre tierra, más reaparecía, en sus dedos de uñas córneas, en sus patillas cerdosas y encrespadas, en sus muñecas huesudas y en sus anchos pies, la extracción, la extracción indeleble, que le retenía en su primitiva esfera social.” En esta percepción de la autora, como en otras dedicadas a Sabel y a las labriegas, hay tanto recelo hacia la barbarie de la naturaleza primitiva como hacia la ordinariéz y la miseria de una clase social.

Sea como sea esa barbarie ciega de la naturaleza alcanza su expresión más privilegiada en el aspecto físico de “estafermo”, en el oficio y en el discurso de Antón el algebrista, el atador de Boán. Por su aspecto, “era el señor Antón uno de esos personajes típicos, manifestación viviente, en una comarca, de los remotos orígenes y misteriosas afinidades étnicas de la raza que la habita”. De hecho, está muy cerca de esos orígenes, con su “verdadero cráneo céltico” en el que bullían “viejas ideas cosmogónicas [...] bocetos confusos de panteísmo y restos de cultos y creencias ancestrales” (106-07). Por su oficio, trataba por igual “los padecimientos de sus clientes, fuesen novillos, cerdos, canes o, como él decía, personas humanas, que a todos indistintamente les sabía reparar los desperfectos”, e igualmente le saja un lobanillo en el ijar a la vaca que le propone a la Sabia extirparle el bocio enorme que le deforma la cara, y con la misma navaja. Como explicará más tarde Juncal: “los atadores curan indistintamente a hombres y animales, no reconociendo esta división artificial creada por nuestro orgullo” (148). En cuanto a su discurso, no hace sino verbalizar lo que le ha enseñado la madre naturaleza, su verdadera maestra: “la gente como usted y como yo, y las bestias, dispensando ustedes, padecen de los mismos males, y en la botica no hay diferencia de remedios, y la vida se les viene y se les va del mismo modo” (108). Por ello mismo “un hombre *valerá*, estamos conformes, más que los animales; pero poder... vaya, poder, no puede más que un buey; y cuando le llega lo de cerrar el ojo, aunque sepa más que el rey Salimón, lo cierra, y abur” (109). En última instancia el poder está en la naturaleza y nosotros somos juguetes efímeros en sus manos. Esa “cosa grande”, como la llama él, se ríe de nosotros, de nuestras tragedias, ella sigue tan fresca, a lo suyo, como si nada (111-12).

Formula así Antón, de forma grotesca pero nítida, la tesis naturalista del determinismo del medio, que la novela se encargará de cumplir, conduciendo a los jóvenes adánicos, inocentes salvajes, a la tragedia.

III. 3. Del titán insurrecto al hombre que pone orden en las cosas

El prototipo romántico del ángel negro, del titán insurrecto, y la fascinación de románticos y decadentistas por la inversión de las relaciones entre el Bien y el Mal, es, de los tres constituyentes de la identidad que hemos estudiado en *El diablo mundo*, el más radicalmente desautorizado. El alto romanticismo es inseparable del prestigio del desorden, como es inseparable de la supeditación de lo social e institucional (el matrimonio, la religión, la política...) a lo individual. Pero una vez desmoronado el Antiguo Régimen y establecidas las bases de la sociedad liberal, la gran novela realista europea se entregó

a dos tareas improrrogables, la de explorar la realidad en todas sus facetas, con el afán de analizarla y la pretensión de explicarla, y la de poner orden en los infinitos desórdenes del acontecer social, confiriéndole sentido y fundamento. No es que no quede nada de la actitud rebelde del romanticismo, ni mucho menos: el gran realismo nunca fue ni autocomplaciente ni acrítico, nunca dio por definitivo el orden alcanzado, la lógica dominante, las estructuras establecidas. El gran realismo europeo nace para asimilar y dar cauce a la crítica social que ya los románticos habían hecho aflorar en folletines populares, en las novelas de George Sand, de Victor Hugo, de Stendhal, en los artículos de Larra, en los poemas de Espronceda, y por ello fue denunciado y acusado por jueces, políticos, y críticos literarios bienpensantes o por filósofos partidarios del ideal en el arte. Las polémicas en el Ateneo en torno al realismo primero, y al naturalismo después, dan buena fe de ello, y no hacían sino proyectar sobre la geografía cultural española la polémica que, en torno a 1856, había surgido en Francia con la exposición de la obra de Courbet, la creación de la revista *Réalisme*, los manifiestos y cartas de Jules Champfleury, o los juicios contra Flaubert y Baudelaire, acusados ante el juez de realistas (Oleza (1995)).

De ahí que la insatisfacción crítica frente a la realidad social sea un componente esencial de la novela realista, desde *Les illusions perdues* o *Père Goriot* de Balzac, desde *Le rouge et le noir*, de Stendhal, hasta *Germinal* de Zola o *Resurrección* de Tolstoy.

Y es esa voluntad de análisis crítico la que llevó a la novela realista a detectar y explorar en todas sus facetas la identidad insatisfecha de la mujer casada en el paraíso liberal. Desde la Madame de Renal de Stendhal a *L'adultera* de Teodore Fontane, o a las mujeres de *El vicario*, de Manuel Ciges, y de *El obispo leproso*, de Gabriel Miró, ya en pleno siglo XX, toda una constelación de mujeres se revela en su frustración vital, y también en su rebeldía, ante la mirada predominantemente masculina de los novelistas realistas.

El ángel negro romántico es apartado de la escena por ese ángel del hogar que se quita las alas y se muestra en toda su corporalidad femenina, y no retornará a ella más que travestido como mujer fatal, venus decadentista y destructora, como la Espina Porcel de Doña Emilia.

Pero la insatisfacción crítica ante la realidad no condujo al novelista del realismo a la huida de esa realidad, bien hacia los paraísos perdidos y medievales de los románticos, bien hacia los paraísos exóticos de los modernistas, bien hacia las geografías ideales y desdramatizadas de muchos novelistas liberales, sino que los empujó hacia lo real, con el obstinado empeño de detectar las causas del sufrimiento, de la insatisfacción, de las ilusiones perdidas de los ciudadanos que alguna vez creyeron en una sociedad capaz de dar sentido humano a la vida.

Y precisamente esa tarea de intervención en la realidad con ánimo de conocer y de dar sentido, por un lado, y de poner orden en el desorden social, por el otro, es un componente esencial de la identidad de muchos personajes realistas. Recuerden ustedes a la Eugenia Grandet, de Balzac, al Constantin Levin o al Pierre Bershukov de Tolstoy, a tantos personajes de Galdós, tal vez uno de los novelistas europeos más obsesionados por esta tarea: ahí están el Pepe Rey o el León Roch de su primera etapa, ambos fracasados en sus intentos de modificar y ordenar un entorno que se resistirá, montará, a sus ideas liberales y a sus modos de actuar. Ahí está el Dr. Miquis, el de *La desheredada*, o el profesor de *El Amigo manso*, ahí están el D. Evaristo Feijoo o la D^a. Guillermina de *Fortunata y Jacinta*, y el Tomás Orozco de *La incógnita y Realidad*, o la Benina de *Misericordia*, ya en

la etapa espiritualista. También Clarín hace que su Bonifacio Reyes recupere el instinto del orden en el desenlace de su novela, y trate de restituir la norma familiar en aquel desorden de alemanes, italianos y españoles que despilfarran alegremente las últimas reservas del patrimonio familiar. No lo conseguirá, como tampoco lo conseguirá el Frígilis de *La Regenta*, porque los dos intervienen demasiado tarde y porque no saben o pueden poner los medios necesarios, pero ambos lo intentan.

En *La Quimera*, son dos los personajes que asumen esta misión. Uno fracasa y el otro triunfa, y en esa diferencia de resultados se encierra una clave fundamental de la significación de la novela. Fracasa el Dr. D. Mariano Luz, porque Emilia Pardo Bazán ya no está en la onda naturalista y los médicos ya no son los portadores de una verdad científica privilegiada, como el Dr. Benítez en *La Regenta*, el Dr. Miquis en *La desheredada*, o el Dr. Pascal de Zola, o como, en un nivel más modesto y rural, el mismo Dr. Juncal, de *Los Pazos* y de *La madre naturaleza*. La ciencia ya no es, a fin de siglo, el laboratorio de la mejor verdad. Emilia Pardo Bazán denuncia el fracaso del Dr. Luz, que no supo ni pudo ayudar a su mujer, y tampoco a su hija, a pesar de todo el amor y dedicación que puso en el empeño, porque él sólo entendía del sexo, la fisiología, los humores vitales, y en cambio “el dolor infinito no sabía estudiarlo” (Pardo Bazán (1991): 321). “De esta clase de afecciones [del espíritu] nada sabía” (322). La acusación de la autora contra un hombre al que reconoce como justo es, no obstante, una acusación sin atenuantes: el doctor había querido practicar en Clara, mediante su educación, “la extirpación de la conciencia religiosa y moral, para evitarle la tortura del escrúpulo, la protesta ideal, el terror de la falta, la amargura espiritualista” (321), y ahora, ante el fracaso, “no es fácil que Luz se diese cuenta de su error” (322), explica D^a Emilia con dogmatismo autorial, pues “había pretendido inútilmente cerrar a Clara el camino de la gran verdad”, y esa gran verdad “se aparece, se abre paso a despecho de todo, y un día campea entre las espinas y las rosas, más alto que ellas, el tallo recto de azucena blanca” (322).

En cuanto al otro personaje que pone orden en el caos de la vida, es Minia Dumbria que, como es bien sabido, proyecta sobre la ficción la imagen idealizada de la propia autora. Minia se contrapone a Silvio a partir del momento mismo en que ambos leen el diálogo de la Esfinge y la Quimera en *La temptation de Saint Antoine*, y se contraponen porque Silvio se abraza fervoroso a la Quimera mientras Minia, que quizá la abrazó de la misma manera en otro tiempo, ahora la contempla desde la serenidad, casi como una Esfinge, que es de piedra, como las torres de Meirás, que guarda su secreto en lo más íntimo, y que más allá de un mundo caótico, en incansante agitación, calcula y reflexiona, y “escruta inaccesibles horizontes”. Silvio Lago será arrastrado en pos de una Quimera que nunca alcanza, y por la que siempre es finalmente burlado. Minia, en cambio, ha edificado ese magnífico Pazo capaz de proporcionarle ancla y fundamento frente a las calamidades del destino, y por su medio equilibra su vida entre Madrid y ese paraíso rural que es Alborada, entre la vida en sociedad y la vida contemplativa, de libre autodedicación. Ella mantiene junto con su madre un orden familiar de pareja, disfruta de la serenidad de sus jardines, especialmente al atardecer, cuando resuena en la mariña el toque del *Angelus* y, sobre todo, se ha apropiado del secreto último de la belleza, el espíritu infundido en fe religiosa, el Cordero Místico, aquel secreto capaz de domesticar a la Quimera. Cuando al final de la novela, y una vez muerto Silvio, Minia lo evoca en sus recuerdos, se entretiene en fantasear a través de la ventana sobre “una nube caprichosa, tenue, la forma del blanco Cordero redentor y expiatorio”. Se despiden entonces del artista: “Dichosos los que descansan

en paz”, murmura. Al entrecerrar los ojos “oyó furiosos baladros: podrían ser los canes guardadores de las chozas. Un soplo de fuego la envolvió; unas pupilas de aguamarina alumbraron la estancia con su reflejo, parecido al de los gusanos de luz... Y ya segura de que el monstruo acababa de penetrar por los huecos del balcón consagrado a las Musas, Minia descubrió el harmonio, se sentó ante él, y empezó a tantear la composición de una *sinfonía*” (562). La Quimera entra en la torre, en la alcoba, pero su aliento de fuego ya no destruye. Domesticada por Minia, la Quimera se pone al servicio del Cordero.

Si la autora-narradora se identifica con el punto de vista de Minia Dumbria, en *La Quimera*, no ocurre así en *La madre naturaleza*, novela en la que se mantiene a distancia del mundo de sus personajes, desde una posición omnisciente. Por eso no puede decirse que Gabriel Pardo de la Lage represente el prototipo de sujeto que se predica desde la instancia autorial. No lo es, y la condescendencia con que la autora contempla lo que él llama sus *caballos muertos* es tan significativa como la falta de esa adhesión del punto de vista a un personaje cuando desempeña la función de portavoz. Pero sí puede decirse de él que, como sujeto, es tratado con respeto y hasta con simpatía, mayores desde luego de los que gozará en *Insolación* o en *Morriña*, donde siempre lleva adherida la mueca un tanto burlesca de su narradora. Y puede decirse también que su punto de vista es el más consistentemente explorado por la novela.

Su presentación se produce de forma indirecta, en perspectiva, contemplado primero, y en la diligencia, por Trampeta y después, tras el accidente, por Juncal. Y si del encuentro con Trampeta sale envuelto en un halo de admiración, distinción y respeto, en el encuentro con Juncal todavía sale mejor librado. Todos los lectores de esta novela saben muy bien que la ferviente admiración y el afecto del médico rural hacia el aristócrata Don Gabriel Pardo, constituyen un aspecto relevante y reiterado de la misma, por lo que no insistiré.

Cuando le toca el turno a la narradora de afrontar su retrato lo hace con objetividad, no dejando de señalar “unos cuantos hilos de plata”, una mella en su dentadura, lo ralo del pelo en sus sienes, pero tampoco su altura bien formada, su elegancia, su distinción, y una “mirada, intensa, dulce, miope [que] tenía esa concentración propia de las personas muy inteligentes, bien avenidas con los libros, inclinadas a la reflexión y aun al ensueño” (131-132). A lo largo de la novela no son pocas las ocasiones en que la narradora sopesa a su personaje, y no es extraño comprobar como le califica de “hombre moderno en toda la extensión de la palabra”, o como observa que no recurría a “artificios de tocador, indignos de tan varonil y discreta persona”. Comentarios dejados caer aquí y allí que van sembrando de respeto y de simpatía la escritura.

El capítulo VIII está destinado íntegramente a evocar, desde el punto de vista del personaje, no del de la narradora, sus antecedentes, la trayectoria biográfica seguida hasta el momento de irrumpir en la acción. Es el único personaje que goza de este privilegio narrativo. Y la primera observación que salta a la vista es que no se trata de un advenedizo, sino de alguien de origen noble que no ha cifrado nunca sus aspiraciones en el ascenso social. Su posición es suficientemente acomodada y le basta. Una segunda observación anota que su formación le ha conducido desde la condición del joven militar de título, perteneciente al cuerpo de artillería, con una ideología muy conservadora –él la califica de reaccionaria- como la de “los demás individuos del noble cuerpo” (159), a la de un caballero de provincias con título de comandante, de ideas avanzadas (“Soy,

platónicamente hablando, avanzadísimo” le dice a Juncal (184) y el golpe de estado del General Pavía y la Restauración borbónica le pillan a contrapié, cuando él mismo se definía como “republicano teórico”), que regresa a su lugar de origen para hacerse cargo del patrimonio familiar. En su formación intelectual ha pasado por una etapa de filosofía kantiana y ética krausista (165), y por otra de estudios científicos bajo la influencia de “las corrientes positivistas” y la dirección de un exprofesor de Geología de la universidad, expulsado por el decreto Orovio. En estos cambios ideológicos y morales ha influido, y no poco, su participación en determinados hechos históricos: la revolución setembrina, los frentes de lucha de la segunda y de la tercera guerras carlistas, la Restauración de los Borbones, y también sus viajes por “Francia, Alemania, Inglaterra, países que él creía cifra y compendio de la civilización posible”, y que a pesar de dejarle un poso de desencanto no le permiten adaptarse a su vuelta a España: “le pareció entrar en una casa venida a menos, en una comarca semisalvaje, donde era postiza y exótica y prestada la exigua cultura, los adelantos y la forma del vivir moderno” (171) Madrid, ciudad en la que ya había vivido en diferentes etapas, le dio la impresión de “uno de esos prehistóricos poblachones de Castilla, fosilizados desde el tiempo de los moros” (p. 172).

En el aspecto estrictamente privado salió de la infancia imbuido de un cariño filial por su hermana Nucha, que suplió en él la ausencia de madre, y cuya muerte le provocó una profunda crisis. Vivió después en la corte alfonsina y supo desempeñarse como “un brillante y frívolo mancebo” entre “saraos y visitas de cumplido [...] saludos en la Castellana y bailes por todo lo fino”(163), no obstante lo cual sendos desengaños amorosos⁵, en distintos momentos, le dejaron escarmentado.

En los días precedentes a su regreso a la Galicia natal hace balance de su situación y se encuentra “mal visto entre sus compañeros a causa de sus opiniones políticas; sin trato con sus antiguas relaciones”, sin ganas de emprender nuevos estudios filosóficos, y dominado su ánimo por el descreimiento y el cansancio (168).

Un día, al escuchar hablar de él a unos compañeros del cuerpo de artillería, se cuestiona si tiene sentido o no su vida: “¿Serás tú un chiflado –se dice-, un badulaque que se mete a arreglar lo que no entiende, que todo lo intenta y de todo se cansa?”(173). Se interroga entonces sobre los objetivos que había perseguido y que no había logrado alcanzar. ¿Era culpa suya? ¿No eran correctos? Revisa lo que le pidió a la filosofía: “Certidumbre –se contesta-: una regla moral para seguirla, un Dios en quien creer, a quien elevar el alma”. Y también lo que le pidió a su profesión militar y a sus ideas políticas, y vuelve a contestarse: “un ideal a quien sacrificar todas las energías” (173). No, sus objetivos habían sido correctos, y no era culpa suya si el amor era una distracción frívola, la ciencia una máscara pomposa para nuestra ignorancia y la política la farsa más triste y vil de todas. “Yo no soy un chiflado –concluye-. Yo soy víctima de mi época y del estado de mi nación, ni más ni menos” (176). El balance de todo lo adquirido en sus experiencias, estudios, viajes, profesión militar, le lleva a comprender que nada de eso ha sido estéril, que todo ha

⁵ Uno de ellos, con una “hermosa brigadiera”, trae el recuerdo, inevitable, de aquella otra Brigadiera que estuvo a punto de hundir la carrera del Magistral, en *La Regenta*, publicada sólo tres años antes (el primer tomo) en la misma editorial barcelonesa. Todo sea dicho en honor de las brigadieras.

contribuido a enriquecer su identidad y a prepararlo para hacer lo que ahora se dispone a hacer, tanto en el aspecto privado de su vida como en “la regeneración de la sociedad” y “la depuración de las costumbres” (177).

Al llegarle la noticia de la muerte de su padre, Gabriel regresa a Santiago. Allí, en el caserón familiar, recupera la memoria de Nucha, su hermana-madre, y con ella el propósito de poner orden en su vida, de proporcionarle un anclaje y un sentido. En la sociedad burguesa eso no puede querer decir otra cosa que fundar una familia, una vez que se ha conseguido arribar al buen puerto de una posición de bienestar. Eso es, se dice a sí mismo Gabriel, “el cumplimiento de la ley natural”. Sentado “en la vieja poltrona paterna, ante la cama de dorado copete donde tal vez habría venido al mundo”, Gabriel discurre “que todo sujeto válido, todo individuo sano e inteligente, con mediano caudal, buena carrera e hidalgo nombre, está muy obligado a **crear una familia**, ayudando a preparar así la nueva generación que ha de sustituir a ésta tan exhausta” (176).

Como todo lector de la novela sabe, la carta de Nucha a su padre guardada en uno de los **secretos** de la cómoda, concreta el imperativo moral de fundar una familia, le pone nombre y apellidos: su esposa será su sobrina, la niña que Nucha le encomienda desde el reino de la muerte. El propósito de poner orden en su vida se asocia así a un imperativo que es social, el de fundar una familia y transmitir la propiedad, que también es natural, el de continuar la especie, y que también es moral, el de hacer por su sobrina lo que su hermana hizo por él. Emilia Pardo Bazán, atrapada por la emoción del momento, no puede sino echar mano de una de sus expresiones favoritas para enaltecerlo: la actitud de Gabriel se elevó entonces “a la altura trágica” (179).

En el proyecto que lleva a Gabriel hasta los Pazos, tan parecido al que lleva a Pepe Rey hasta Orbajosa⁶, hay, además, una cláusula importante, que explica primero a Juncal y después a D. Pedro, la de la libre decisión tanto de ella como de él: han de gustarse y consentir ambos en su matrimonio. Y Gabriel Pardo tratará de llevarla adelante, esforzándose por ganarse la confianza y la simpatía⁷ de la muchacha primero, y pidiéndole finalmente que se case con él, aún cuando ya se ha consumado la calamidad. Sin embargo Gabriel, como los héroes liberales del primer Galdós, como Pepe Rey o como León Roch, no asocian el respeto a la libre elección de la mujer con el respeto a una verdadera igualdad entre ambos. Tanto Pepe Rey como Gabriel Pardo están dispuestos a casarse con su pariente sin conocerla, y León Roch a seleccionar a la mujer que ha de ser su esposa en función de un cálculo no menos preconcebido que el de los otros dos, porque a los tres les enamora más el proyecto que el deseo o el conocimiento de la persona elegida, y los tres sueñan con rescatarla de las garras de la opresión familiar o religiosa y con reeducarlas en las creencias y costumbres liberales, capacitándolas para desempeñar el papel del ángel del hogar en la familia burguesa. “Si la restituyo a su verdadera clase social, -piensa Gabriel- al

⁶ En ambos casos un hombre “moderno”, culto y con formación universitaria, que ha crecido en la sociedad urbana, cosmopolita y liberal, se dirige hacia el interior rural, violento y atrasado de su país para casarse con una joven pariente, a la que no conoce, como tampoco las circunstancias de su educación, y para reeducarla a su imagen y semejanza.

⁷ En parte lo consigue: la opinión que Manuela se forja acerca de él es positiva (p. 288).

gobierno soberano de su casa, que hoy rige una fregona, y además le ofrezco muchísimo cariño [...] para que no se haga cargo ella de la diferencia de edades, que la hay" (305).... El proyecto de Gabriel está enunciado con toda claridad: "se veía disipando poco a poco su ignorancia, educándola, formándola, iniciándola en los goces y bienes de la civilización" (198), y cuando la conoce "no dejaba de estudiarla, recordando que tenía que hacer con ella oficio de padre, de maestro, y aún quizá de médico: tierno protectorado, acaso lo más dulce y atractivo de la obra de caridad que su corazón emprendía" (244). Manuela es para él "una cera virgen, y Gabriel presentía enajenado los deliciosos relieves que un hombre como él sabría imprimirle" (156). Y ya en el primer paseo que hacen juntos, exclama para sí: "¡Cuánto tengo aquí que enmendar, que enseñar, que formar!" (232). Como pareja estos liberales en la flor de la madurez prometían más como pedagogos que como amantes, y en cuanto a su pedagogía, ésta no podría resultar más patriarcal.

Los tres fracasan en sus propósitos a pesar de los medios importantes que ponen en juego, y el menor de ellos no es la energía y el coraje con que se enfrentan a las situaciones. En este aspecto, y una vez más, Gabriel está muy próximo a Pepe Rey, cuando pone en su sitio a D. Pedro Moscoso, cuando le recrimina el descuido en la educación de Manuela, cuando le acusa de ser cómplice en el incesto, o cuando maltrata al Gallo o se enfrenta a brazo partido con Perucho. Pero ninguno de los tres sabe tomar la medida a la resistencia del medio. Ninguno de ellos la ha sopesado suficientemente, como no han sopesado la probabilidad de que las condiciones de educación de la joven hubieran determinado su futuro, y ya no quedara más que la apariencia de esa cera virgen que ellos deseaban y se prometían. Están demasiado imbuidos de su superioridad civilizatoria, de su cultura, de su posición social, en el caso de Gabriel también de su edad y de su experiencia, están demasiado convencidos de que su proyecto es razonable y beneficioso para todos, de que hacen un favor ofreciéndose en matrimonio, como para calcular la resistencia del medio al que se enfrentan y para tener en cuenta sus propias debilidades.

En el caso de Gabriel, la mayor de estas es una de las más imperdonables para la novela realista: su fantasía. No es difícil evocar cuántas de las más importantes novelas españolas de los años 70 y 80 –pues en los 90 cambian las tornas– dirigen sus baterías contra *la loca de la casa*. Sobre todo las naturalistas, como *La desheredada*, *El doctor Centeno*, *Madame Bovary*, *O primo Basilio*... Aquí no se trata de la imaginación novelera que tanto embriagó a las dulces amas de casa burguesas, o a Don José Relimpio, o a José Ido del Sagrario... pero no por ello es menos peligrosa. La narradora habla de Gabriel como de un soñador temible (198), de "la fantasía incorregible del artillero", y la describe como un "erectismo de la imaginación" (197), y el propio Gabriel tiene que llamarse a menudo al orden: "¡Fantasía, fantasía! –pensó– ¡Cuidadito, no empieces a hacer ya de las tuyas!" (194). Según la narradora, la actitud con que Gabriel emprende su proyecto está contaminada por esa "fantasía incurable" (209), por su condición de ensoñador incorregible (214).

No obstante Gabriel no es un soñador en estado puro, sino también una mente racionalista y formada en el estudio. "En el espíritu de Gabriel batallaban siempre dos tendencias opuestas: la de su imaginación propensa a caldearse [...] y la de su entendimiento a analizar y calar a fondo todo su mundo fantástico, destruyéndolo con implacable lucidez" (336). A veces él mismo se rebela contra sus excesos de ponderación: "¡A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón, me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas! ¡Me he lucido!" O: "¡jeste afán de comprenderlo y explicarlo todo! La calamidad de nuestro siglo" (386).

Será en el desenlace cuando la mente analítica acaba por imponerse sobre la fantasía, y una vez más Gabriel experimentará por ello cómo se le caen muertos los caballos, la hiel de la derrota.

Pero el principal obstáculo al proyecto de Gabriel no procede de sus propias debilidades. Es externo a él y tiene que ver, como es bien sabido, con los determinismos de la herencia⁸ y del medio: esas “fatalidades de educación, de medio ambiente” (327), que hacen reflexionar a Gabriel ante las páginas de fray Luís de León: “Se me figura que la naturaleza se encara conmigo”, y que se burla de él. Gabriel se hace consciente de ese “insufrible encadenamiento lógico de las realidades” (327) que conduce a lo que él considera una monstruosidad, y que le lleva a exclamar, cuando descubre a los jóvenes estrecha y amorosamente abrazados: “¡Qué vergüenza! ¡Qué barbaridad!”

Los últimos capítulos de la novela no se dedican a desarrollar el desenlace, que ya se ha producido en el XXIX, sino a promover el debate sobre ese desenlace: el acontecimiento es colocado en el centro de un coro de voces y de argumentos, que dirimen la responsabilidad y la culpa, por un lado, y la resolución práctica a adoptar, por el otro.

El discurso de Perucho, cuando es acusado por Gabriel de pretender a quien no debería, dada su diferencia de clase, es una brava defensa de sus derechos, de los que ha conquistado por sí mismo, con su amor y su dedicación a Manuela: “De ser Manola mi señorita, cierto que ella es hija de un señor, pero maldito si se conoció nunca que lo fuese. Desde chiquillos andamos juntos, sin diferencias de clases ni de señoríos; y nadie nos recordó nuestra condición desigual [...] Manola, ahí donde usted la ve, no tuvo en toda su vida nadie que la quisiese más que yo [...] Ni ella tiene sino a mí, ni yo sino a ella. ¿Qué es usted su tío? ¿Y qué? ¿Se ha acordado usted de ella hasta el presente?” La defensa de su derecho a amar a Manola culmina en un fiero desafío: “Me quiere, la quiero, y ni usted ni veinte como usted, ¡ni el mismo Dios del cielo que bajase con toda la corte celestial!, me la quitan” (p. 352).

Gabriel, que ha comenzado la escena insultando a Perucho, recriminándole su actitud, incluso peleando cuerpo a cuerpo con él, se siente conmovido ante estos argumentos, “definitivamente vencido y arrastrado por la corriente de simpatía” hacia el mozo, al que tiende la mano y ante el que se excusa, y a quien después confesará que lo que hubiera querido es casarlo con Manola. Pero es sólo el momento de tregua que precede a la catástrofe.

Porque Dios baja, no con toda la corte celestial, pero casi. Lo hace bajar Gabriel con la brutal revelación de que el mozo es hermano de la mujer a quien ama y que el más bello acto de su vida, aquél en que la ha poseído, se convierte en un horrible incesto, del que inmediatamente se reconoce culpable. El joven “borracho de dolor” esconde su rostro como una “fiera montés herida, que sólo aspira a agonizar sola y oculta”. Cuando advierte que esa misma tarde “he perdido a ... a una santa de Dios, a Manola, *malpocado*” su autoacusación no reconoce paliativos: “Debía quemarme como la Inquisición a las brujas [...] Maldito de mí, maldito” (359). Ni Dios iba a quitársela, pero sí se la quita, porque: “¿soy algún perro para no creer en Dios?” Hay una posibilidad remota, que le sugiere la conversación con el librepensador La Lage: “Pues si no hubiese Dios, ¡lo que es a

⁸ De Manuela dirá el doctor Juncal que pesa en ella “la herencia materna” (p. 374).

Manola... ¡soltar no la suelto!" Pero es una posibilidad inmediatamente descartada: haber Dios, haylo, y si lo hay, él no puede hacer suya a Manuela. Quien se había resistido tan bravamente a la ley social, cede enseguida ante lo que juzga la ley de Dios.

Y la misma reacción será la de Manuela: asumir sin más su culpabilidad. Según el cura "lo que Manuela quiere es retiro y descanso que le cure las heridas y sitio en que hacer penitencia de su pecado", pues ella reconoce claramente ese pecado (400).

Por supuesto que Don Julián, el cura, piensa que los jóvenes también tienen su parte de culpa: "Otros –replicó con mansa firmeza el cura– son acaso más culpables que ella; pero ella tampoco es inocente, señor de Pardo" (400).

Todas las voces que se congregan en este debate están de acuerdo en que el principal culpable es D. Pedro Moscoso, y tras él Sabel y el Gallo, y tras ellos los habitantes del Pazo, que no pusieron sobre aviso a los niños. El cura y Gabriel, a su vez, se culpan de no haber intervenido a tiempo. A ninguno de ellos, sin embargo, les pasa por la cabeza la idea de su posible inocencia, esa inocencia que sí sintió, por ejemplo, Melanie, la protagonista de *L'adultera*, de T. Fontane, y que volverá a sentir, con igual nitidez, María Fulgencia, la protagonista de *El obispo leproso*, de G. Miró: adúlteras sí, pero inocentes; en pecado, sí, pero inocentes: el adulterio es el acto más inocente de su vida porque es un acto de amor puro, que no lo hubo en el matrimonio, arreglado entre unos y otros cuando ellas eran demasiado jóvenes y, además mujeres, para decidir. Entonces ¿qué es lo que falla? Gabriel Pardo está al borde mismo de entenderlo:

-Vamos a ver (y era la centésima vez que repetía aquel soliloquio mental). Aquí se han trozado moralmente dos existencias; se les ha estropeado la vida a dos seres en la flor de la edad. Los dos se causan horror a sí mismos; los dos se creen reos de un crimen, de un pecado espantoso; y los dos, bien lo veo, seguirán queriéndose largo tiempo aún. ¿Son delincuentes en rigor? Por de pronto, que no lo sabían: pero supongamos que lo supiesen, y así y todo... No, dentro de la ley natural, eso no es crimen, ni lo ha sido nunca. Si en los tiempos primitivos, de una sola pareja se formó la raza humana, ¿cómo diantres se pobló el mundo sino con eso?" (385-386).

Pero en seguida reprime esa idea: "¡Está visto que yo no tengo lo que llaman por ahí sentido moral! A fuerza de lecturas, de estudiar y de ejercitar la razón, me he acostumbrado a ver el pro y el contra de todas las cosas!" (386).

El poder de la naturaleza, que es el del determinismo del medio, el que asignó la etiqueta naturalista a esta novela, se deja de lado en este final, es desplazado por un debate de carácter moral (de moral católica) sobre el incesto, terriblemente ideologizado por cierto. Ni al librepensador que es Gabriel Pardo se le ocurre que el incesto puede no ser penalmente perseguible si no se da asociado al estupro, o a cualquier forma de abuso ejercido por un familiar prevaleciendo de su superioridad. Es cierto que algunos códigos penales lo consideran un delito⁹, pero no lo es menos que lo asocian siempre al abuso y la

⁹ Ha alcanzado gran repercusión en la prensa, en estos últimos años, el caso de dos hermanos alemanes de 30 y 22 años respectivamente (en el 2007), Patrik S. y Susan K., que mantienen una relación estable de larga duración, de la que han nacido cuatro hijos, y que luchan legalmente ante el Tribunal Constitucional contra el artículo 173 del Código penal alemán, que penaliza el incesto con penas de hasta tres años de cárcel, para conseguir derogarlo.

violencia, y que difícilmente podría aplicarse a dos personas que ignoran su consanguinidad, y que carecen por consiguiente de la intención de cometerlo. El coro de voces que se congrega al final de la novela condena el incesto porque es inaceptable desde la moral católica, porque se lo considera una monstruosidad por sí mismo, independientemente de toda circunstancia, como hecho perverso de la naturaleza más salvaje que la civilización está obligada a reprimir. La novela que en su desenlace comienza afirmando el poder de la naturaleza, el triunfo de un medio primitivo, la inocencia adánica de los jóvenes ante el amor, acaba por desentenderse de su propia tesis naturalista para pasar a predicar, con el concurso de todas las voces necesarias, la obligación de corregir las perversiones de la naturaleza por medio de su represión, a instancias de un imperativo moral civilizatorio. Y de las propuestas que se ofrecen para esa represión o labor correctora, acaba imponiéndose la católica, la que es sin duda más conservadora. Frente a la propuesta liberal-patriarcal de Gabriel Pardo, que consistiría en separar a los jóvenes de inmediato, llevar lejos al muchacho, a un medio urbano, y allí atender a sus necesidades de subsistencia y a sus estudios superiores hasta haberlos concluido, mientras se propone una boda honorable a la muchacha, la que finalmente sale ganando es la de Don Julián, el cura, partidario de separar por supuesto a los jóvenes, llevarse lejos al muchacho y meter a la muchacha en un convento, dedicándola a la vida religiosa. Entre las dos, sin embargo, la diferencia es de grado, más que de calidad o naturaleza, pues las dos al poner orden en el desorden provocado por la naturaleza, lo que imponen es un orden represivo, un orden no natural sino ideológico, un orden de inspiración católica.

IV. Para acabar

Entre aquel prototipo del sujeto romántico de Espronceda, mezcla de inocencia adánica, de arrogante rebeldía contra los poderes constituídos, y de ambición fáustica de plenitud, y estos otros prototipos que Emilia Pardo Bazán crea en su escritura, en los que la ambición quimérica debe ser reconducida por medio del espíritu, en los que el poder de la naturaleza ha de ser corregido y reprimido por la civilización y en los que la rebelión del ángel negro debe ceder el paso a la voluntad de analizar y poner orden en el desorden natural o social, se expresa todo un profundo cambio histórico, sendas actitudes diferentes a la hora de afrontar la realidad, pero también modelos distintos de sujeto para desempeñarlas en la práctica.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1984): « La mort de l'auteur », en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69.

Berman, Marshall (1991): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Madrid. Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.

Bürger, Christa y Peter (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid. Akal.

Burke, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona. Paidós.

Castells, Manuel (2003): *La era de la información. Vol. 2: El poder de la identidad*. Madrid. Alianza editorial, 2ª ed.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1988): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder.

Copleston, F. (1986): *Historia de la filosofía. Vol. 5: De Hobbes a Hume*. Barcelona. Ariel.

_____, (1984) *Historia de la filosofía. Vol. 6: De Wolff a Kant*. Barcelona. Ariel.

Espronceda, José de (1978): *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Edición de R. Marrast. Madrid. Castalia.

Ferrater Mora, J. (1965): *Diccionario de Filosofía. Voz: "Persona"*, vol. II. Buenos Aires. Sudamericana. 5ª ed.

Frenzel, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid. Gredos.

Foucault, Michel (1999): "¿Qué es un autor?", cito por *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*. Vol. I. Barcelona. Paidós, 329-360.

_____, (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona. Paidós.

_____, (1998): *Historia de la sexualidad. 3: La inquietud de sí*. Madrid. Siglo XXI.

Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago. The University of Chicago.

Hardt, M. y Negri, T. (2005): *Imperio*. Barcelona. Paidós.

Martinengo, A.: "Espronceda ante la leyenda fáustica", *Revista de literatura*, XXIX, enero-junio de 1966, 35-55.

Oleza, Joan (2007): "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, Enero-Diciembre, 177-200.

_____, (1995): "El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992). Las Palmas de Gran Canaria. Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol II, 257-277.

Pardo Bazán, Emilia (1991): *La Quimera*. Edición de Marina Mayoral, en Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *La madre naturaleza*. Edición de I. J. López en Madrid, Cátedra.

Sotelo, M^a Luisa (1989): "La Quimera de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológica-estética", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. 2, 757-775.

Taylor, Charles (2006): *Fuentes del yo*. Barcelona. Paidós.

White, Hayden (1992): *El contenido de la forma*. Barcelona. Paidós.

