Hacia una estética de la novela realista (1860-1897)

Yvan Lissorgues
Université de Toulouse - Le Mirail

Nos proponemos, al dar cuenta de un debate que durante la segunda mitad del siglo XIX anima la vida cultural y literaria, mostrar cómo un género, la novela, se hace hegemónico y cómo conjuntamente una orientación nueva en su forma moderna, el realismo, alcanza poco a poco, sobre todo durante la década de los ochenta, gracias al influjo vitalizador de algunos aspectos del naturalismo, una madurez estética a la altura de las exigencias de una literatura digna, por fin, de competir con la de los países más avanzados.

En cuanto a las fechas propuestas como límites del estudio, es evidente que sólo tienen valor indicativo, por ser la primera (1860) la de la publicación del artículo de Valera, *De la naturaleza y carácter de la novela*[1], contestación a los discursos académicos de Cándido Nocedal y del Duque de Rivas y la segunda la del discurso de recepción de Pérez Galdós en la Real Academia, *La sociedad presente como materia novelable*[2].

La cuestión de una estética de la novela realista española en el siglo XIX es mucho más delicada de lo que puede parecer a primera vista, pues la más genuina singularidad de dicha estética es su carácter imperfecto, es decir perfectible y en constante evolución. Si consideramos el conjunto del período que va desde 1860 hasta el final del siglo, atendiendo a las obras y al discurso sobre la novela, el realismo español nos aparece como una progresiva conquista cuya plenitud se patentiza en obras maestras como *La desheredada*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*; después, a partir de 1889, *Realidad* parece indicar que soplan otros vientos. Así pues, hablar de *la* estética de la novela puede ser en el peor de los casos un sin sentido histórico y en el mejor una abstracción. Es la primera y superficial explicación del título elegido para este trabajo que no puede ser sino resultado de una transacción. Es decir que antes de analizar las grandes características de la estética realista, a saber los problemas

[1] En *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961 (citado VALERA, *De la naturaleza*), t. II, pp. 185-197.

[2] Benito PÉREZ GALDÓS, *La sociedad presente como materia novelable* [1897] en *Ensayos de crítica literaria*, Laureano BONET (ed.), Barcelona, Península, 1991 (citado PÉREZ GALDÓS, *Ensayos*), pp. 157-165.

Paul AUBERT (éd.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*
Collection de la Casa de Velázquez (66), Madrid, 2001 (pp. 53-72).

relativos al lenguaje, al estilo, a la pintura del medio ambiente, a la materia novelable, a la impersonalidad, al efecto o a la ilusión de realidad, tendremos que hacer unas consideraciones previas sobre los condicionamientos históricos que son nada menos que la razón de ser de tal estética.

A partir del momento en que se impone la idea de que la realidad natural, social, humana puede y debe ser materia novelable, se generan unas ideas acerca de cómo puede ser la novela obra artística. A partir de entonces se abre un amplio debate que no cesa, cuyo vehículo es principalmente la prensa, amén de las discusiones en Ateneos y Casinos, en el cual intervienen todas la figuras notables de la intelectualidad. Es de advertir que, si bien el debate se hace polémico a veces, particularmente durante el período posrevolucionario y luego a propósito del naturalismo zolesco, hay un consenso sobre el realismo, aceptado por todos los escritores como la fórmula artística de la época y sobre la novela como género adaptado a dicha fórmula, hasta tal punto que la denominación de *novela realista* es una redundancia, pues hablar de novela sobreentiende realismo y viceversa. Basta citar algunas de la múltiples y perentorias afirmaciones de acatamiento a la realidad, como la siguiente de Valera (y no por nada citamos primero a Valera):

> En cierto sentido no es posible componer una buena novela sin que sea naturalista; esto es sin que imite o reproduzca fielmente la naturaleza[3]

o la bien conocida de Clarín:

> La realidad es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia, ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo[4]

o la de Pereda:

> Retratista yo, aunque indigno, y esclavo de la verdad, al pintar las costumbres de la Montaña las copié del natural[5].

Por supuesto que sería necesario colocar cada una de estas citas en el contexto de la concepción de cada autor. En efecto, el debate sobre la estética es siempre estéticamente impuro, por decirlo así, pues trae a colación la historia, la ideología, la moral la filosofía. Y es natural que así sea, pues tratándose de la estética de la representación de la problemática realidad social y humana de la época, la percepción y la visión de esta misma realidad interviene necesariamente en la concepción de la obra artística. «La gran verdad –escribe Altamira en 1886– es que la literatura moderna es legítima hija de su tiempo y con esto participa de todas sus grandezas y de todas sus miserias»[6]. Según la transacción previamente anunciada, no podemos

---

[3] Juan VALERA, *La novela enfermiza*, en *Heraldo de Madrid*, 5 de abril de 1891; también en *Obras desconocidas de Juan Valera*, ed. de CYRIUS DE DECOSTER, Madrid, Castalia, 1965, pp. 282-287.

[4] Leopoldo ALAS (CLARÍN), *Apolo en Pafos*, en *Folleto literario*, III, Madrid, Enrique Rubiños, 1887, p. 91.

[5] José María DE PEREDA, Prólogo a *Tipos y Paisajes*, Madrid, Fortanet, 1871.

[6] Rafael ALTAMIRA, *El realismo y la literatura contemporánea*, en *La Ilustración Ibérica*, año 1886, nº 172 (24 de abril), pp. 262, 263 y 266; nº 174 (1º de mayo), pp. 278-279; nº 176 (15 de mayo), pp. 311, 314 y 315; nº 179

aquí situar el debate en la perspectiva cronológica, por lo demás ya varias veces seguida por la crítica. Pero sí es importante no olvidar que el punto de vista del novelista como el del crítico está –según observa Clarín– siempre condicionado por «las variaciones del medio espiritual en que se vive»[7].

Así pues, la estética de la novela realista viene a ser como la línea de horizonte de una geometría variable en la que intervienen varios parámetros, entre los cuales los de carácter histórico, ideológico y ético desempeñan un papel determinante. Tanto es así que todos los participantes en el debate, tanto Pérez Galdós, Clarín, la Pardo Bazán, Altamira, Picón, Manuel de la Revilla o Gómez Ortíz y otros más, como Pereda, Alarcón y Valera, todos, cual más cual menos, justifican o explican su posición apelando, con lucidez, a los imperativos de la evolución de los tiempos. En cuanto a lucidez, por lo que se refiere al conocimiento y a la comprensión, según su punto de vista algo «aristocrático», de la civilización moderna, Valera no se queda en zaga; al respecto, algunas páginas de *Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas*[8] (1886-1887) encajarían bien en una antología de textos históricos. Sólo que para él la literatura es la que debe influir en la historia y no a la inversa, pues la verdad literaria es superior a la verdad real. Pues bien, esta estrecha relación entre historia y novela que hace que cualquier paso adelante aparezca como oportuno en el momento en que se da[9] explica que el debate no se cierre nunca y por tanto explica el carácter relativo de una estética de la novela.

Otra característica del realismo español, otro parámetro de la estética, es la que los estetas como Valera y críticos de otros tiempos como el nuestro que defienden una literatura pura, denominan fin utilitario del arte, o más despectivamente utilitarismo. Es otro gran debate. Pero como no es nuestro cometido hoy explicar el porqué del gran realismo del siglo XIX, dejaremos la perspectiva abierta, recordando tan sólo lo que no se puede olvidar, incluso cuando se quiere hablar de estética. Es que el realismo, cualquier realismo, está siempre relacionado con un momento histórico en que el hombre tiene conciencia de que hace o puede hacer o debe hacer la historia o por lo menos de que puede influir en ella y por tanto va movido por certidumbres; lo cual no impide que algunos escritores que toman la realidad como objeto para la representación artística se sientan más artistas que autores compro-

(5 de junio), pp. 359, 362 y 363; nº 182 (26 de junio), p. 414; nº 183 (3 de julio), pp. 427 y 430; nº 184 (10 de julio), pp. 442, 443 y 446; nº 185 (17 de julio), pp. 459 y 469; nº 186 (24 de julio), p. 467; nº 187 (31 de julio), p. 483; nº 188 (7 de agosto), p. 499; nº 189 (14 de agosto), p. 515; nº 191 (28 de agosto), pp. 550, 554 y 555; nº 192 (4 de septiembre), pp. 567, 570, 571 y 576; nº 193 (11 de septiembre), pp. 586, 587 y 590; nº 194 (18 de septiembre), pp. 603 y 606; nº 195 (26 de septiembre), pp. 615, 618 y 619; nº 196 (2 de octubre), pp. 634 y 638; nº 197 (9 de septiembre) pp. 647, 650, 651 y 654; nº 198 (16 de octubre), pp. 663, 666 y 670; nº 199 (23 de octubre), pp. 678, 679 y 682 (citado ALTAMIRA, *El realismo*); véase p. 58-.

[7] CLARÍN, *«Lo prohibido», por Pérez Galdós*, en *La Ilustración Ibérica*, 11 de julio y 10 de agosto de 1885 (citado CLARÍN, *«Lo prohibido»*), y en Sergio BESER, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972 (citado BESER, *Teoría y crítica*), pp. 239-246.

[8] VALERA, *Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas* (1886-188-), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946 (citado VALERA, *Apuntes*), t. II, pp. 610-704.

[9] Para Clarín, oportuno es el naturalismo en 1882, como oportunos serán en 1892 algunos aspectos de *La novela novelesca*.

metidos con su tiempo: así tenemos a Flaubert frente a Zola y a Valera frente a Galdós. Pero lo que aleja a la gran mayoría de los novelistas realistas del campo exclusivo del arte donde cultivar «el arte por el arte» es, tal vez, un cierto sentimiento de urgencia histórica que impone como imperativo ético la necesidad de contribuir a la evolución de las cosas. Para ellos, la novela, la poesía, el teatro tienen una misión que cumplir: difundir la cultura, enseñar y educar al pueblo, cuando no despertar las conciencias. La forma realista del arte pocas veces se aparta de una finalidad ética, llamada utilitaria por los que piensan que es una desviación del arte.

Es el caso del realismo del siglo XIX, que da sus primeros pasos acorde con la finalidad proclamada, en 1880, por Clarín:

> La novela es el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea[10].

Después de 1880, después del período de urgencia militante en el que, glosando a Clarín, todo libro debía ser de combate y superado el tiempo del enfrentamiento de novelas cargadas de tesis opuestas, las de Alarcón y Pereda por un lado y las de Galdós por el otro, se examinan con mayor serenidad los fueros del arte. Entonces es cuando se fragua, oportunamente, gracias a las aportaciones del naturalismo una estética más coherente de la novela realista, sin que se olvide por ello la misión que el arte ha de cumplir, por la mera razón de que se entiende que más acorde sea el arte de la novela con la realidad tal como es, más eficaz será su acción. Pero no desaparece la tendencia, como tendremos ocasión de mostrar al enfocar el problema desde el ángulo de la estética. Lo que aquí queremos subrayar es que el arte de la novela es el resultado, nunca del todo perfecto, de una transacción entre el arte y la moral, o mejor dicho entre la estética y la ética. Valera no acepta la transacción, primero porque no se transige, teóricamente con el arte y sobre todo porque el arte cultural y moralmente más eficaz es, para él, el arte más puro, más bello.

Más de subrayar aún es la idea de que el yo creador en el período realista es un yo altruista. Cuando deja de serlo porque el entorno no responde a su espera, entonces entra el realismo en el tiempo de las incertidumbres. Pero, cuando el yo se cree la medida de todas las cosas y cuando la realidad deja de tener valor en sí y sólo se la mira para que proporcione sensaciones e imágenes, entonces se acaba el realismo, no se le entiende, se le desprecia por anticuado y por ilusorio, pues entonces, según Azorín, «no hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia»[11] y, según Unamuno, «las figuras de los realistas suelen ser maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo» porque «en una creación, la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad»[12]. Este apartado sobre la ética realista nos ha llevado lejos, casi hasta lo que podría ser una conclusión, y, sin embargo, hay que reanudar con el hilo del complejo tejido.

---

[10] CLARÍN, *El libre examen y nuestra literatura presente*, en *Solos de Clarín* (1881), Madrid, Alianza, 1971, pp. 65-144 (citado CLARÍN, *El libre examen*); véase p. 76.

[11] José MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), *La voluntad*, ed. de E. INMAN FOX, Madrid, Castalia, 1968, p. 74.

[12] Miguel DE UNAMUNO, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1921, pp. 13-14.

Otro parámetro de la geometría variable a que está sometida la estética realista es el deseo unánime de lograr una novela nacional que pueda competir con la producción extranjera que, desde los años treinta, sumerge cada vez más el mercado y pervierte, según algunos censores, el gusto y las costumbres. El debate sobre la necesidad de una novela nacional no empieza con las tomas de posición de Valera en 1860 o de Pérez Galdós en su importante artículo de 1870 *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*[13], sino que alimenta, desde los años 1830, discusiones que se hacen apasionadas a partir de los cuarenta[14]. Por aquellos años, y dicho sea de paso, asoma ya de modo explícito la exigencia de una orientación verdaderamente realista. Valga sólo una cita de 1840 espigada entre otras y sacada del *Semanario Pintoresco Español*[15]:

> Deseamos ver la representación de la vida, pero de la vida común, con sus defectos, sus violencias, sus goces, sus pesares, sus crímenes, sus virtudes, mezclados, confundidos, como son en sí: no pretendemos que se dé alma a una abstracción del entendimiento: pedimos que se copie a los hombres que hablan, que se mueven a nuestro lado porque al examinarlos, al conocerlos, conocemos también el mundo y la naturaleza.

Tal deseo se realiza en parte y hasta cierto punto en las obras de los costumbristas y de Fernán Caballero, pero habrá que esperar *La Fontana de Oro* (1870) y sobre todo las *Novelas contemporáneas* de Pérez Galdós para que empiece a plasmarse una forma nacional de novela realista. Es muy significativo de una mentalidad nacional el esfuerzo para fundamentar el realismo moderno en la tradición hispánica de la picaresca y sobre todo en Cervantes. El *Quijote* es pauta aducida con orgullo, tanto por Valera como por Galdós, en cualquier discurso sobre la novela y es también un modelo que imitar en sus procedimientos narrativos, en su genuina benevolencia humorística e incluso en su reelaboración imaginativa de los datos proporcionados por la realidad.

Es de observar que si en un principio se acatan los modelos foráneos y se aceptan las influencias de las literaturas extranjeras, la francesa sobre todo, por ser ésta expresión de una modernidad a la cual aspira España, luego, conforme van publicándose las obras de Valera, Pereda, Clarín, de la Pardo Bazán y sobre todo de Galdós, se impone la idea de un genuino y ya maduro realismo español. La conciencia de la propia originalidad, siempre afirmada por Galdós, reforzada por la incapacidad histórica para aceptar el positivismo y comprender el cientificismo de un Taine o de un Zola, explica las unánimes reticencias frente a algunos aspectos del naturalismo francés, como, por ejemplo, el intento teórico de acercar la literatura a la ciencia o la pretensión de llegar a comprender toda la realidad gracias a los progresivos descubrimientos científicos. Se refuerza cada vez más la fe, o por lo menos la certidumbre,

---

[13] Benito PÉREZ GALDÓS, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, en *Revista de España*, t. XV, nº 57, 1870, pp. 162-163, y en PÉREZ GALDOS, *Ensayos* (citado PÉREZ GALDÓS, *Observaciones*), pp. 105-120.

[14] Iris ZAVALA, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971; Leonardo ROMERO TOBAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación March-Ariel, 1976.

[15] Núm. 19, p. 150.

en las propias posibilidades estableciendo una relación entre el realismo actual y la tradición literaria española. Bien conocida es la posición poco matizada expresada por Galdós, en 1901, en el prólogo a la segunda edición de *La Regenta*:

> Lo esencial del naturalismo lo teníamos en casa, y antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas como Dios los ha hecho [...]. El llamado naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. [El naturalismo español es la] repatriación de una vieja idea[16].

Más aceptable, por más acorde con las realidades literarias del momento, es la posición de Altamira:

> Hay que recordar y siempre, que tenemos novela nacional, estilo propio, modo de ser típico, ancho espacio donde mover las acciones y ricas fuentes de clasicismo donde beber inspiración y arte; en ese concepto –y sin negar la universalidad de la literatura que observa reglas y sufre evolución análogas en todas partes, sobre todo poniendo muy alta la novela francesa de nuestros días–hay que mantener vivo el espíritu nacional y cuidarse muy mucho [...] en eso de las influencias y modas extranjeras[17].

Y el mismo Clarín, el más adicto a las influencias de los países más avanzados de Europa, concede, en 1891, que «nuestro realismo es muy nuestro; en efecto, nos viene de raza», pero con la salvedad de que «no todo en él es flores»[18].

Todo lo cual explica que el naturalismo de Zola irrumpa como una peripecia en el debate ideológico y estético sobre el realismo, peripecia saludable y de enorme alcance que, por la reflexión ideológica y estética que suscita ayuda, ya por los años ochenta, a salir del callejon sin salida de la novela de tesis, más idealista que realista, según López-Morillas[19], e influye luego de manera decisiva para que el género alcance su plena madurez estética.

Lo que tan sólo hay que recordar aquí es que, en España, por causa de ciertos atrasos en la evolución de la sociedad burguesa, el naturalismo queda siempre supeditado a un debate más alto, el de la representación artística de la realidad, es decir el del realismo. Durante los diez o quince años de incesantes discusiones en torno a la escuela de Zola, nunca llega el naturalismo a ser una doctrina autosuficiente y exclusiva, a no ser en el caso poco significativo literariamente de López Bago. Si Clarín y doña Emilia se empeñan en emplear el término de naturalismo para designar la tendencia dominante desde la publicación de *La desheredada* hasta la discusión, en 1891,

---

[16] Benito PÉREZ GALDÓS, *Prólogo a «La Regenta»* (1901), en *Ensayos*, pp. 195-205; véase p. 198.

[17] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 615.

[18] CLARÍN, *La novela novelesca*, en *Heraldo de Madrid*, 4 de abril de 1891; en *Ensayos y revistas*, Madrid, Manuel Fernández y Lasanta, 1892 (citado *Ensayos y revistas*), p. 156, y en BESER, *Teoría y Crítica* [fragmento], p. 169.

[19] Juan LÓPEZ-MORILLAS, «La revolución de Septiembre y la novela española», *Revista de Occidente*, 67, 1968, pp. 94-115.

sobre la *novela novelesca* y aun después, no es sin haber definido previa y claramente lo que aceptan y lo que rechazan de la escuela, y rechazan lo que para Zola es esencial y que, para no entrar en profusas explicaciones, podemos sintetizar en la palabra cientificismo, esa derivación romántica del positivismo. Para los demás, tanto Altamira como Valera o Pereda, el naturalismo es una corriente foránea inadecuada en parte o en totalidad a la mentalidad española del momento. Es por cierto muy significativo que Altamira, en 1886, cuando el naturalismo ha dejado de ser una novedad, titule *El realismo y la literatura contemporánea* su bien documentado y bien pensado estudio sobre la literatura moderna. No menos significativo, en otro plano, es el empeño de Giner, González Serrano[20], Posada, en buscar un terreno común de armonía entre las aportaciones científicas del positivismo y las exigencias de un vital idealismo.

Por lo que a la novela se refiere, está ya bien demostrado que el naturalismo fue, además de «algo que venía a su hora, que estaba haciendo falta»[21], un enriquecimiento decisivo de la orientación realista por la aportación de ideas y formas nuevas que informaron y fertilizaron la novela durante más de tres lustros y dieron lugar a un vigoroso y abierto debate en el que cada cual, de Valera a Clarín, para tomar dos posiciones opuestas, defendió su concepción del arte realista.

Si consideramos el conjunto del período que va desde 1860 hasta el final del siglo, digamos hasta 1897, atendiendo a las obras y al discurso sobre la novela, el realismo español aparece como una progresiva conquista, cuya plenitud se patentiza en las obras maestras que son *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*.

Para los novelistas del *gran realismo* del siglo XIX, la realidad natural, social, humana tiene valor sustancial, se la acata y el mejor homenaje que se le puede tributar es buscar los medios más adecuados para representarla con fidelidad. El ideal estético del realismo lo sintetiza Clarín, en 1885, en su estudio crítico sobre *Lo prohibido*, en la frase siguiente:

> Especial misión del artista literario [...] es este trabajo de reflejar la vida, sin abstracciones, no levantando un plano [*sic*] de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo[22].

Casi excusado es señalar que se trata de un ideal, de una petición de principio o de la sublimada expresión de un deseo estético que prescinde de la complejidad del objeto pintado y presupone la objetividad de quien lo pinta. Es evidente, incluso para quien lo expresa, que es un deseo imposible. Pero dejemos por ahora las objeciones que se le puede hacer al ideal así formulado pues el mismo Clarín se encargará de hacerlas y leamos la proclama como mera expresión de la voluntad, compartida hasta cierto punto y con modalidades propias, por Galdós, doña Emilia, Picón, Altamira, etc., de elaborar una estética de la representación para restituir lo más fielmente que se pueda la realidad imitada.

---

[20] Urbano GONZÁLEZ SERRANO, *El naturalismo contemporáneo*, en *Ensayos de crítica y filosofía*, Madrid, Aurelio J. Alaria, 1881, pp. 119-169.

[21] CLARÍN, *La novela novelesca*, en *Ensayos y revistas*, p. 144.

[22] CLARÍN, «*Lo prohibido*», p. 243.

A esta concepción ideal, teórica, hay que insistir, parece oponerse la de Valera, para quien lo real sólo proporciona datos y material para la elaboración de una obra que sea, gracias a la imaginación, la redención artística de la realidad. «El arte –escribe el autor de *Pepita Jiménez*– y singularmente el arte de la palabra imita la naturaleza y representa lo real como medio. Su fin es la creación de la belleza»[23]. En el prólogo de 1875 a *Pepita Jiménez*, es más explícito aún:

> Una novela bonita debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo.

Nótese que Valera dice «más bellas de lo que son» y no «mejores de lo que son», pues el idealismo estético, si así puede denominarse la concepción de Valera, y el idealismo filosófico son dos perspectivas distintas.

Al parecer, pues, hay insoslayable distancia entre una concepción que pone el arte por encima de la realidad y concede al sujeto una libre y total superioridad y otra que pretende que el objeto imponga sus leyes al sujeto creador. De hecho, la antinomia es tal vez más ideológica que meramente estética y veremos que, aparte algunas discrepancias acerca de lo bello y lo vulgar, la constante preocupación artística y la lucidez crítica de los autores realistas, incluso los más adictos a las aportaciones naturalistas, hacen que las posiciones sobre la impersonalidad o sobre la ilusión de realidad no estén tan alejadas como podrían dejar suponer las declaraciones recíprocas.

Veamos, pues, los varios imperativos a que debe someterse el artista de la transparencia para acercar su arte al ideal de pintar las cosas «como las pinta la superficie de un lago tranquilo», o mejor dicho, examinemos con qué problemas tiene que enfrentarse y qué dificultades tiene que vencer el novelista realista.

Por lo que se refiere al lenguaje, seguiremos a Sergio Beser cuando dice que:

> Uno de los problemas más importantes con que tuvo que enfrentarse la novela española realista fue la creación de un lenguaje adaptado para la que era su intención primera: la transformación de la vida cotidiana en una realidad literaria autónoma[24].

La tradición literaria española, lejana o inmediata, no puede proporcionar ejemplos que seguir y el tipo de prosa que domina «lo han hecho –escribe Clarín– los oradores políticos, los académicos y los poetas gárrulos»[25]. La primera creación progresiva de los novelistas realistas es la de un lenguaje natural, sencillo y a la vez rico y flexible, no sólo para «decir la cosas como son», sino para expresar «por primera vez muchas ideas, relaciones y aspectos de la vida que por mucho tiempo no se creyeron materia novelable»[26]. Todo está relacionado y la frase anterior, a pesar

---

[23] VALERA, *Apuntes*, p. 678.

[24] BESER, *Teoría y crítica*, p. 47.

[25] CLARÍN, *Del estilo en la novela*, en *Arte y Letras*, 1 de julio, 1 de agosto, 1 de octubre, 1 de noviembre, 1 de diciembre de 1882, y en BESER, *Teoría y crítica*, pp. 51-86; véase p. 65.

[26] *Ibid.*, p. 75.

de su sencillez de superficie es un nudo de problemas. ¿Pueden decirse las cosas como son? ¿Es materia novelable toda la realidad? Para no extraviarnos en disquisiciones que infaliblemente nos harían salir de los límites del problema estudiado, nos centraremos en dos ejemplos de adaptación del lenguaje literario a la realidad que se refleja en la novela: el de la reproducción de la conversación corriente y el de la expresión del erotismo. Los dos son muy reveladores del paso adelante que permite la orientación realista en la representación de la realidad y también de los límites que la época impide franquear. Teóricamente tiene razón Altamira cuando afirma que el realismo «hace hablar a sus personajes como aquellos de carne y hueso de que son reflejo»[27]; en realidad el mismo Altamira parece víctima de la ilusión de realidad. Bien saben los novelistas que no es tan fácil, pues en caso contrario no confesaría Galdós, en 1882, que «una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente»[28], y no tendría que alabar a Pereda por haber sabido, en *El sabor de la tierruca*, introducir el lenguaje popular en el lenguaje literario «fundiéndolo con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles»[29]. Es decir que si es necesario que el personaje hable en un estilo que le es propio, según su clase, su educación, su temperamento, no puede reproducirse el lenguaje realmente natural, que, según Valera, «sería inaguantable», sin la conveniente depuración «para buscar y hallar la verdad estética que no es lo mismo que la verdad real y grosera»[30]. Clarín, por su parte, no dice otra cosa cuando, en 1882, aconseja que se estudie

> asiduamente, con inteligencia y ardor el punto de intersección en que comuniquen el habla común, espontáneo, natural y las formas literarias de las que no es posible prescindir tampoco en libro que aspire a vivir algún tiempo[31].

Sobre este punto, la preocupación artística de Galdós, Clarín, Pereda, coincide con la estética de Valera: el artista no puede portarse como la pasiva superficie de un lago tranquilo.

La estética realista del siglo XIX no se ha librado todavía de cierta clásica concepción de la belleza, pero ha dado un paso decisivo en dirección a la superación de los niveles estilísticos tan bien estudiados por Auerbach: el lenguaje de la Sanguijuelera no es burlesco, es meramente el lenguaje que corresponde al carácter y al *status* de un personaje que, tal como es, accede a la representación artística. Lo que no hace Galdós en *La desheredada* es «manchar las páginas de su libro con palabras indecorosas»[32]. Sólo andando los tiempos podrán escribirse novelas como *El Jarama* o *Días contados*.

Por lo que hace al lenguaje interior, el que se plasma en los monólogos y de manera más ambigua en el indirecto libre (que los novelistas de la época no llaman así pero que conocen muy bien, como conocen otros muchos procedimientos

---

[27] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 554.
[28] Benito PÉREZ GALDÓS, *Prólogo a «El sabor de la tierruca»* (1882), en *Ensayos*, pp. 149-156; véase p. 151.
[29] *Ibid.*
[30] VALERA, *Apuntes*, p. 633.
[31] CLARÍN, *Del estilo en la novela*, p. 76.
[32] ID., *El libre examen*, p. 136.

«descubiertos» por Gérard Genette), Galdós y Clarín saben, después de Flaubert y Zola, encontrar el ritmo más o menos dislocado que es reflejo inteligible de «lo más indeciso del alma, lo más *inefable* a veces». Pero Clarín sabe muy bien que el lenguaje que, en tal caso, el novelista hace hablar a su personaje no es el verdadero lenguaje interior:

> Pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton que traducido en palabras exteriores este lenguaje sería ininteligible para los demás[33].

Aunque tal «idea» proceda de Bergson, el «naturalista» Clarín, tuvo la intuición, en 1889, de lo que sería la poética de Joyce.

La cuestión del erotismo es mucho más delicada pues además de ser un tema tabú, no hay realmente lenguaje adecuado para hablar del amor como se vive. El lenguaje científico de que usa a veces López Bago es grotesco en una novela y no hay lenguaje usual para dar cuenta de las hondas realidades humanas del amor, aparte alguna palabras consideradas como indecorosas. Este aspecto de la realidad humana tan presente en la novela de la época no puede tener lenguaje directo. Si el novelista no acude al procedimiento del «tente pluma», explicitado por Picón en *Dulce y sabrosa*[34], debe crear una expresión indirecta, oblicua, metafórica, poética en fin, de dicha realidad prohibida. El estilo del eufemismo, de la contención expresiva, del que da muestra ejemplar *Lo prohibido* de Galdós, es además de la búsqueda del mejor lenguaje aceptable en la época, un artístico reflejo de las hondas aguas turbias de la naturaleza humana y del más vital deseo. Sobre este terreno, luego Felipe Trigo y otros muchos autores darán otros pasos.

Este segundo ejemplo, el del *eros*, muestra que la cuestión del lenguaje depende tanto de la materia novelable como de la gramática, como veremos en otro apartado.

Hay otro aspecto importante relacionado con el lenguaje y la gramática, el del estilo que, a pesar de ser uno de los más *inefables* si aceptamos definirlo como el feliz encuentro de una conciencia con *su* escritura, es uno de los más fáciles de caracterizar *teóricamente* según la preceptiva realista (fuera de la teoría sólo el análisis textual puede dar cuenta de un estilo). El ideal del estilo realista sería también como la superficie de un lago tranquilo aunque bien sabemos que se trata de un lago sin fondo. Al respecto el estudio teórico de mayor alcance es el que hace Clarín en la serie de artículos titulada *Del estilo en la novela* (1882-83) y en la que intenta definir de modo pragmático, a partir de los estilos de Balzac, Flaubert, Zola, los Goncourt, Galdós, Pereda, Valera, el estilo más adecuado a la novela moderna. El objetivo es la ilusión de realidad que debe ser lo más perfecta que se pueda para hacer que «el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada». A tal efecto, no le parece que el «estilo por el estilo» de Flaubert sea

---

[33] ID., *«Realidad», novela en cinco jornadas, por D. Benito Pérez Galdós*, en *La España moderna*, marzo-abril 1890; en *Ensayos y Revistas*, pp. 279-306, y en BESER, *Teoría y crítica*, pp. 246-264 (citado CLARÍN, *«Realidad»*); véase p. 260.

[34] Jacinto Octavio PICÓN, *Dulce y sabrosa*, 1891, ed. de Gonzalo SOBEJANO, Madrid, Cátedra, 1976, p. 163.

el más adecuado y menos aún el «estilo artista» de los Goncourt. El estilo, en efecto, no debe ser un primor que se admire por separado y haga olvidar el asunto[35]. La misma crítica la formula Altamira cuando censura en los Goncourt, en la Pardo Bazán, y hasta en Zola, el afán del escritor de aparecer como estilista, que hace que en el texto predomine «el color sobre el dibujo», cuando el elemento esencial de la representación es precisamente el dibujo[36]. Maupassant, en el tan importante prólogo a *Pierre et Jean*, rechaza con cierto desprecio esa manera de singularizarse elegida por algunos autores realistas:

> *Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste.*

Para Clarín el modelo de estilo es el de Balzac pues es el novelista que mejor consigue «humillar el estilo» y «hacer olvidar al lector que hay una cosa especial que se llama estilo». El estilo «modesto», es el que huye de toda pretensión lírica o humorística, el que reprime cualquier expresión moralizadora o discursiva, es decir el «estilo que no se subleva para tiranizar el arte». Pues el arte no

> está en la belleza que depende de la manera de decir, sino en la belleza de lo que se ha de decir, felizmente expresado, sin más adornos que la fidelidad, la fuerza de la exactitud[37].

Para que lo que se ha de decir esté conforme con la realidad, es preciso que el mundo imaginado de la novela siga las leyes que esa misma realidad sigue y que se atenga a sus formas[38]. Aquí Clarín da la fuerza del precepto a lo que es conclusión del análisis de la novela naturalista de Zola o de Galdós. Así, a propósito de *La desheredada* escribe:

> Si se quiere comprender que la verdad de la narración exige no poner puertas al campo, ni desfigurar la trama de la vida con engañosas combinaciones de sucesos simétricos, de felices casualidades, entonces se admira en *La desheredada* la perfecta composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales, pasando allí todo como en el mundo[39].

En 1882, dice Clarín que *Pot-Bouille*

> es una novela en que mejor se remeda la realidad y su proceso ordinario; la imaginación del autor se adapta a los procedimientos de la vida, obedece a la observación y experimento según sus datos[40].

---

[35] CLARÍN, *Del estilo en la novela*, p. 53.

[36] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 554.

[37] CLARÍN, *Del estilo en la novela*, p. 62.

[38] ID., *Del naturalismo*, en *La Diana*, 1 y 16 de febrero, 1 y 16 de marzo, 16 de abril, 1 y 16 de junio de 1882, y en BESER, *Teoría y crítica*, pp. 108-153; véase p. 119.

[39] ID., *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1882, pp. 131-144 (citado CLARÍN, *La literatura*); véase p. 133.

[40] ID., *«Pot-Bouille», novela de Émile Zola*, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Clarín político*, Barcelona, Lumen, 1989, t. II, pp. 193-202; véase p. 178.

En 1882, confiesa que lo que se admira en Balzac «es esta imitación perfecta de lo que podría llamarse morfología de la vida»[41]. Comentando en 1891 *L'Argent* de Zola, indica que la principal ley del naturalismo en la composición es lo que denomina *biología artística*[42]. Gonzalo Sobejano sintetiza en el término de *biomorfología* la estructura de la nueva novela como reflejo formal de la realidad y precisa, tal vez para prevenir cualquier objeción de ingenuidad, que:

> Ni Zola ni Clarín ignoraban que toda novela, como obra de arte, implica una composición (el «experimento», la «perspectiva») pero su ideal era que la composición ostentase un mínimo de artificio y un máximo de reflejo[43].

La novela moderna, según Altamira, es «una hoja de vida» y la acción que narra es generalmente tan sencilla como la vida misma, sin artificiosos nudos y desenlaces ingeniosos. Así como el movimiento de la vida no se detiene, la novela no concluye, pues no pretende ser otra cosa que *une tranche de vie*.

La «modestia» del estilo implica la discreción del narrador, así pues la lógica de la estética de la transparencia nos llevaría al precepto de la impersonalidad si nos resolviéramos a considerarlo como precepto. Como se trata de un concepto que plantea une serie de problemas epistemológicos en torno a la relación entre el yo creador y la materia novelable, o sea entre el sujeto y el objeto y como el yo creador es el único agente de la representación a pesar de que todos sus esfuerzos estéticos tiendan a crear la ilusión de realidad, es más conveniente que nos fijemos primero en el objeto, en la materia novelable.

¿Es materia novelable toda la realidad? ¿Tienen iguales derechos para acceder a la representación artística lo bello y lo feo, lo vulgar y lo sublime? Sobre este punto capital, porque lo que está en juego es nada menos que el sentido mismo de la palabra realismo, se enfrentan dos concepciones: la de Valera y Francisco Giner por un lado y la de Galdós, Clarín, Altamira, Picón y otros muchos por el otro. El debate puede verse como la dramatización de la lucha entre un idealismo estético, vestigio de la platónica jerarquía de los niveles artísticos, según el cual hay elementos que no pueden entrar en el campo del arte, y un realismo sin fronteras, para el que lo bello y lo feo son categorías impropias del arte moderno que sólo quiere darse como criterio el de la verdad.

El arte –escribe Giner en 1862– «exige que el objeto tenga ya en sí condiciones sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura simpatía que debe procurar»[44]. Para Valera, en 1860 como en 1886 y en 1897, hay dos realismos, el «buen realismo», fecundado por el ideal y el «bajo realismo», siempre ramplón y vulgar. La novela no

---

[41] ID., *Del naturalismo*, p. 142.

[42] ID., *Zola y su última novela. «L'Argent»*, en *Ensayos y Revistas*, Madrid, M. Fernández y Lasanta, 1892, pp. 577-579; véase p. 68.

[43] Gonzalo SOBEJANO, «El lenguaje de la novela naturalista», en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 583-615; véase p. 597.

[44] LÓPEZ-MORILLAS, art. cit., p. 140.

puede ser sólo representación de la realidad, debe alzar esta realidad a un nivel más ideal. Por ejemplo, dice en 1860 que lo grisáceo y sin relieve de la clase media no permite alcanzar el nivel poético, a no ser como telón de fondo sobre el cual descuelle un héroe libre y superior al medio, héroe que dé autonomía a la novela[45]. En 1887, a propósito de las descripciones «ultra concienzudas» de Zola en *Germinal*, escribe que «no son para reir ni para producir belleza», ya que «lo feo, no sublime, no debe hacer gracia ni dar gusto en serio»[46].

Hay temas y personajes sólo dignos de lo cómico.

> El novelista cómico puede limitarse a pintar personajes y a narrar sucesos vulgarísimos y hasta soeces si gusta; pero ha de ser como contraste satírico de un ideal de limpieza y decente compostura, que ha de purificar o poetizar aquellos cuadros[47].

Y para justificar su punto de vista acude a la escena de Maritornes, transformada «en una sublime poesía irónica merced a los elevados sentimientos de don Quijote»[48]. Es que Valera no quiere o no puede superar la jerarquía de los niveles estilísticos: la realidad cotidiana no puede ser objeto de representación sino bajo la forma de lo cómico o de lo grotesco[49]. Y nuestro autor recuerda él mismo, como criterio de referencia, que en las literaturas antiguas

> Para lo serio se tomaba lo bello o lo sublime aunque fuese feo; pero lo feo no sublime, sino vulgar, se quedaba para lo cómico[50].

Después de las conquistas estéticas de Stendhal, Balzac, Flaubert y ante las de Zola, Galdós y Clarín, Valera (que, en 1860, prefiere a Jorge Sand) puede aparecer como un rezagado que se aferra a concepciones clásicas a las que la vida moderna ha quitado vigencia, en realidad si se resiste tanto es que desconfía de la realidad que no sea la del hombre en sí y cree en la superioridad del espíritu sobre todas las cosas. Cuando el ideal no está en el mundo representado, dice, hay que buscarlo dentro del alma; entonces, al desentrañar bellezas de lo íntimo del alma de los personajes, el novelista transforma «la ficción vulgar y prosaica en poética y nueva»[51]. Y preguntamos sin contemplaciones ¿no es ésta la poética de *Nazarín* o *Misericordia* que Galdós escribe cuando, desconfiando de su capacidad para comprender el mundo social del fin de siglo, según confiesa en el discurso de recepción en la Academia, se orienta hacia lo esencial humano? Esto para decir, una vez más, que la concepción de la novela está en constante evolución, aunque en este caso la evolución sea una regresión respecto al punto culminante que

---

[45] VALERA, *De la naturaleza*.
[46] ID., *Apuntes*, p. 677.
[47] ID., *De la naturaleza*, p. 191.
[48] *Ibid.*
[49] Erich AUERBACH, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 549.
[50] VALERA, *Apuntes*, p. 677.
[51] ID., *De la naturaleza*, p. 197.

alcanza la estética realista durante la década de los ochenta cuando, pese a todos los pesimismos históricos, el yo creador cree poder establecer una relación armónica con la realidad externa, pues como afirma Altamira, el realismo es «la reconciliación del hombre con la existencia de aquí abajo»[52].

Frente a la concepción fija de Valera, el realismo moderno se caracteriza por un dinamismo entusiasta que en pocos años consigue imponer como objeto del arte la realidad social y humana en toda su extensión y en todas sus potencialidades.

> El realismo como copiando la realidad toda, debe reir y llorar, con esa mezcla armónica que existe en la vida[53].

La sociología de cualquier novela a partir de *La desheredada* muestra que todas las clases acceden a la representación con igual *status* artístico; cada personaje, cualquiera que sea su clase, tiene derecho a ser imagen fiel de lo que representa, con su cultura, su temperamento, su lenguaje. La Sanguijuelera, ya se ha dicho, entra en la novela sin que se la vista a lo cómico. Tan sólo, se ha dicho también, se le quitan palabras soeces de la boca, pero esto no es muestra de desprecio sino mero aderezo para hacer más estimable al personaje. No es necesario insistir. Para concluir, basta con seguir a Clarín cuando dice que

> Nos lleva *La desheredada* a las miserables guaridas de ese pueblo que tanto tiempo se creyó indigno de figurar en obra artística alguna[54],

pues

> Nada hay en la realidad que no sea asunto de novela [...] sin prescindir de ningún aspecto, sin manquedad alguna impuesta por una preocupación o un principio de esos que tiene la escuela idealista para cercenar de los objetos lo que no cuadra con sus aprensiones[55].

Es bien conocido que el proyecto literario de Galdós, formulado ya desde 1870, es representar a la clase media (despreciada por Valera) y «la más olvidada por nuestros novelistas», pues «ella es hoy la base del orden social». Además de este motivo histórico y «aparte de los elementos artísticos que necesariamente ofrece lo inmutable del corazón humano» esa clase media «ofrece grandes condiciones de originalidad, de colorido, de forma» por ser «el alma de la política y el comercio, elementos de progreso»[56].

Más acorde con lo que pasa en la vida, aparece una nueva concepción del personaje. El héroe, el protagonista que goza de la plenitud de su libre albedrio, predilecto de Valera, no es el personaje significativo en la novela realista. El más cargado de sentido es, al contrario, el que corresponde a la ley de Quetelet, según la cual –dice Clarín– «en los fenómenos sociales hay un predominio de los casos que

---

[52] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 462.
[53] *Ibid.*, p. 590.
[54] CLARÍN, *La literatura*, p. 133.
[55] ID., *Del naturalismo*, p. 136.
[56] PÉREZ GALDÓS, *Observaciones*, p. 112.

se acercan al término medio»[57]. Por otra parte, el personaje no es sólo un carácter con sus pensamientos y voliciones:

> El hombre no es sólo su cabeza y para estudiar a un ser vivo, social y seguir sus pasos [...] es preciso verle en la realidad, moviéndose en el natural ambiente[58].

Por eso, el modelo literario para los realistas españoles es Balzac y, por supuesto, Zola cuando su arte llega a tanto que hace olvidar el determinismo que es base de su construcción novelesca, pero no lo es Stendhal.

Hay en la anterior cita de Clarín una palabra que merece atención es el verbo *estudiar*. Pues el novelista realista no se limita a observar, quiere comprender y es un deber para él, aprovechar todos los conocimientos deparados por la ciencia moderna: la psicología, la fisiología, la sociología, etc., para que la representación de la realidad sea más completa y más profunda. Mientras más se acerque la representación a la verdad, más bella ha de ser y cada objeto, por humilde que sea, tiene su verdad y desde luego su belleza. A propósito de *Lo prohibido*, observa Clarín que en esta novela

> se toma en cuenta, con plena conciencia y estudio especial, la influencia del temperamento en el carácter, y no se desdeñan los datos de la teratología y de la psiquiatría que tanto ayudan al arte, como a la crítica, siempre que se trate de examinar la vida del hombre[59].

Excusado es repetir que sobre este punto, el de la ciencia que ayuda al arte, las aportaciones del naturalismo francés son determinantes.

Picón resume bien, en 1884, en qué radica el interés de la moderna estética de la novela:

> Antes –escribe– el interés radicaba en la suerte reservada a los personajes [...] y a las aventuras que corrían; ahora, el interés radica en lo que el hombre piensa y siente [...]. Antes el encanto del libro era el movimiento mismo; ahora ese atractivo se funda en las causas del movimiento, en los impulsos causa de los actos humanos[60].

No basta pues que el novelista sea un obervador «es preciso que sea un observador ilustrado»[61]. En cierto modo, es un homenaje que se le tributa a la realidad, digno objeto de estudio para que desvele sus misterios.

> El arte debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irreemplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo su aspecto especial de totalidad y sustantividad que no puede dar el estudio científico[62].

---

[57] CLARÍN, *«Realidad»*, p. 252.
[58] ID., *La literatura*, p. 144.
[59] ID., *«Lo prohibido»*, p. 246.
[60] PICÓN, Prólogo a *Ángel caído* de M. L. Coria, Madrid, 1884.
[61] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 555.
[62] CLARÍN, *Del naturalismo*, p. 143.

Frente a una realidad que oculta sus misterios, el arte es superior a la ciencia. Sólo el artista «apelando a esas facultades que en general se llaman intuitivas» (y Clarín es quien lo dice, en el artículo en que defiende el naturalismo) puede ir más allá de lo positivo. Este realismo que trasciende los límites de lo conocido bien puede llamarse realismo poético. Para entender bien la realidad hay que «sentirla, amarla y casi entrar en ella»[63]. Y aquí asoma la subjetividad, la personalidad del artista.

El precepto de la impersonalidad en el arte es algo parecido al deseo de pintar las cosas como las pinta la superficie de un lago tranquilo, es decir que es un deseo imposible y los autores del siglo XIX sabían perfectamente a qué atenerse sobre este punto. Como novelistas habían medido la necesaria implicación de su subjetividad en el proceso de *re-creación* imaginativa de la realidad y como críticos habían reflexionado mucho sobre la relación del sujeto con el objeto. Hasta tal punto que la impersonalidad como precepto se limita para ellos a una serie de principios, por demás casi superfluos para una conciencia realista, como el empleo de un estilo humilde que «no tiranice el arte», la actuación discreta de un narrador que no manifieste su presencia de manera intempestiva o la exclusión de cualquier intervención lírica o discursiva del autor. Como escribe Altamira: «El autor, sobre todo el autor de novelas, ha de ofrecerse como narrador, sin necesidad de recordar su presencia a los lectores», pues «su permanencia constante como sujeto de la novela [...] rompe en mucho la realidad de lo que se narra»[64].

Sin embargo, es verdad que como concepto la palabra impersonalidad resulta mal elegida, ya que puede dejar suponer que lo que debe desaparecer es la personalidad. Por eso será que la crítica posterior e incluso la más avanzada de nuestros días se haya aprovechado de la palabra para tachar al realismo de ingenuo o para acusarle de acortar gravemente las potencialidades de la literatura. Recuérdese la frase antes citada de Unamuno sobre las «figuras del realismo». Pero son los críticos modernos sobre todo los que han introducido confusión acerca de las capacidades críticas y teóricas de los novelistas realistas al hacer alarde de su superioridad epistemológica en cuanto al realismo en general y al del siglo XIX en particular. Esos pretendidos «descubrimientos» de la «ciencia» literaria actual, expresados en fórmulas perentorias por semiólogos y epistemólogos, frases como: «la novela no es un traslado de la realidad» o «la novela no imita la realidad sino que la crea» o –y será la última entre tanto juicio de brillante perspicacia– «*les formes de la mimésis ne font pas autre chose que créer une illusión de réalité*», no son más que puertas ya abiertas y abiertas precisamente por los novelistas del siglo XIX, que se plantearon con lucidez y sinceridad los problemas de la representación, de la *mimesis* y de la *poiesis*, pues eran para ellos vitales búsquedas estéticas y no distanciadas especulaciones.

Nadie se atrevió entre ellos a decir que el realismo era la reproducción fotográfica de la realidad, a no ser López Bago que no puede tomarse como ejemplo de lucidez crítica. (La metáfora de la superficie de un lago tranquilo implica profundidad

---

[63] *Ibid.*

[64] ALTAMIRA, *El realismo*, p. 550.

de agua...). Todos proclaman, al contrario, que el realismo presupone la personalidad del novelista o que «la originalidad consiste en la expresión personal del mundo que nos rodea»[65].

Valera que, como se sabe, busca los puntos flacos de la doctrina naturalista de Zola y sabe encontrarlos con suma lucidez, se complace en demostrar que la expresión personal preconizada está en contradicción con la doctrina de la impersonalidad:

> Zola mismo da un golpe mortal a su teoría del arte cuando concede a la expresión personal importancia tan grande que sin ella ninguna novela conquista verdadera estimación.

Valera está en su derecho cuando señala que la contradicción fundamental de la doctrina está en querer colocar la literatura bajo las leyes del cientificismo, pero Valera no va más lejos. No quiere ver que en Zola hay el doctrinario, el crítico y el creador. Ahora bien, el doctrinario preconiza para el novelista la impersonalidad del científico, pero el crítico alaba el estilo de Daudet, diciendo, por ejemplo, que «es la palpitación de la vida, la sangre y la bilis del autor»[66]. En realidad, la contradicción es tan aparente que no puede ser muy profunda. La impersonalidad es para Zola, como para los novelistas españoles, un precepto no un concepto. Bien es sabido que para él «la obra de arte es un trozo de creación visto por un temperamento». Lo que Valera quiere demostrar, y lo consigue hasta cierto punto, es que como la *expresión personal* es un *principio de individualización*, no puede formar escuela y, desde luego, el naturalismo de Zola es una doctrina extra-literaria. No se equivoca Valera por lo que hace a la doctrina cientificista de la literatura. Hay que repetir que el naturalismo de Clarín es ante todo un proyecto literario no exclusivo y limpio de adherencias cientificistas.

> El naturalismo es una teoría estética que atiende al arte en cuanto señala como objeto literario [...] la representación bella de la realidad tal como es, por medio de la observación y de la experimentación en la composición para que el arte sirva en adelante a los intereses de la civilización[67].

Sobre este último punto el debate entre Valera y Clarín queda abierto... Pero Valera no se da cuenta que para descalificar la doctrina de Zola debe tributarle a éste, alabando su estilo, insigne homenaje.

Es evidente que la mal llamada impersonalidad no es neutralidad. Aquí viene al caso el debate sobre la tesis y la tendencia en la novela. Después de 1880, nadie defiende la novela de tesis y es una superación que se debe, en gran parte, a la influencia del naturalismo, hay que repetirlo. Después de *La desheredada*, Clarín puede escribir que «el naturalismo rechaza el arte tendencioso, [...] que falsifica la realidad, queriendo hacerle decir lo que el artista crea bueno o cierto y sabroso»[68], pues se trata de reproducir la realidad «sin el subjetivo influjo de querer probar

---

[65] *Ibid.*, p. 586.
[66] VALERA, *Apuntes*, p. 697.
[67] CLARÍN, *Del naturalismo*, también en BESER, *Teoría y crítica*, p. 128.
[68] *Ibid.*, p. 122.

algo»[69]. Lo contrario sería «volver a la novela idealista [...] que crea tipos, aunque verosímiles y naturales [...] con una acción determinada también por un fin que responde a una tesis»[70].

¿Pero desaparece la tendencia? Nadie es tan ingenuo como para decir que sí. Valera proclama la necesidad de la tendencia, siendo ésta para él, un *principio de individualización.*

> Toda literatura, siempre, y más en nuestros días tiene que ser literatura de tendencia. Es falso que el autor se eclipse. Su personalidad informa siempre el libro que escribe. Si es ateo, su libro será ateo; si es creyente, su libro estará lleno de sentido religioso[71].

Cuando Zola afirma que «la obra de arte es un trozo de creación visto por un temperamento» o cuando doña Emilia escribe que «la novela es un traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas»[72], los dos confiesan que tienen conciencia de que la representación es resultado de la visión que el novelista tiene de la realidad observable. Saben que hay una irreductible implicación del sujeto en cualquier intención de objetividad. Y para que de una vez no se tilde de ingenuos a nuestros novelistas, he aquí una terminante puntualización de Clarín acerca de la insoslayable implicación del yo creador en la novela:

> Tampoco puede prescindir [el novelista] de la leyes psicológicas que exigen ver siempre de un modo singular los objetos, de una *manera* y expresarlos con un estilo, sin que nada de esto sea tomado de lo exterior, sino formas de la personalidad. Con esta sola consideración queda destruído el argumento de la *reproducción fotográfica* [...]. Nadie pretende un imposible que aun sería, suponiéndolo realizable, del todo inútil. *La reproducción artística requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad*[73].

Profundizando en la realidad del quehacer literario, Clarín encuentra a Valera. La única verdad conocible se sitúa en la relación entre lo real y la conciencia. El artista no puede renunciar a la superioridad de su mirada sobre las cosas.

Así pues, queda claro que nuestros autores no han esperado que se les diga que la novela no es un sencillo traslado de la realidad, sabían que era resultado de lo que Ricœur llama «prefiguración».

En cuanto a la composición (la experimentación en lenguaje cientificista, la «configuración» de Ricœur)[74], esto es la reelaboración artística que permite el paso de la realidad no literaria a la realidad literaria, es también obra del artista de «su

---

[69] *Ibid.*, p. 122.
[70] CLARÍN, *La literatura*, p. 133.
[71] VALERA, *Apuntes*, p. 683.
[72] Emilia PARDO BAZÁN, Prefacio a un *Viaje de novios*, Manuel Hernández, Madrid, 1881.
[73] CLARÍN, *Del naturalismo*, p. 121 (lo subrayado es nuestro).
[74] Paul RICŒUR, *Temps et récit*, II: *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.

conciencia y habilidad», pero ateniéndose –como se ha dicho– a las leyes que sigue la realidad. Sobre esta cuestión se suele echar mano del prólogo a *Pierre et Jean* de Maupassant como ejemplo de lucidez. Ahora bien, Clarín, Galdós o Valera dicen lo mismo que el escritor francés. Cuántas veces escriben que el novelista debe empeñarse en que la ilusión de realidad sea lo más perfecta que se pueda; prueba de que ellos también viven su ilusión de realidad. Pero se trata de una ilusión dominada por la conciencia: tal es el núcleo de su estética.

Si a Valera le basta que «lo fingido, ideal y artificioso parezca natural sin serlo»[75], para Clarín no se trata de fingir, sino de representar y el artista realista moralmente comprometido con la realidad sabe cuál es su papel y cuáles sus límites frente a la materia novelable.

> La realidad –escribe Clarín en 1890– no es cosa artística, pero desde el momento en que se imita la realidad para contemplarla, hay que tener en cuenta que se transforma en espectáculo, y entonces aparece la *perspectiva* (la composición en el arte) la cual, en la realidad como tal, no existe, pues no se presenta sino con el espectador[76].

Así pues, bien podría concluir Clarín con Maupassant: *«J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler illusionnistes»*.

Todos esos imperativos de la estética realista que tienden a hacer más pura la mímesis y más perfecta la ilusión de realidad, constituyen una especie de preceptiva voluntarista, animada por la fuerza de la convicción, por lo menos hasta 1889. La estética realista no dimana de una concepción *a priori* y superior del arte, como en el caso de Valera, sino que es la inductiva elaboración reflexiva de una teoría pragmática de la novela más adaptada a los tiempos para la dominación literaria de la realidad. Tildar la preceptiva realista de ingenua es confesar que se desconoce una teoría que nunca se aparta de su trasfondo filosófico y metafísico de las posibilidades del conocimiento y de los límites humanos de la representación.

La paradoja es que la dominación literaria de la realidad no puede conseguirse sin que el sujeto ajuste y restrinja su capacidad creativa a los imperativos de la realidad. Lo hace con entusiasmo mientras cree en el objeto de su atención, mientras cree en la realidad, pero con tal que vacile la fe en las cosas, asoma en el escritor realista el deseo de ensanchar su campo de acción, orientándose hacia «otras materias novelables» e intentando otras formas de novela, como la mal denominada *novela novelesca*. En cuanto a la novela dialogada, que concede plena autonomía aparente al personaje, puede verse como el deseo del narrador de no querer ya asumir su papel. Se esconde Maese Pedro entre bastidores, tal vez porque vacilan sus certidumbres, y se ve realmente como ilusionista ante una realidad que se le escapa. Ante la «volubilidad» de la civilización moderna que no da tiempo para fijar un plano y dar coherencia a la representación y ante la inseguridad social del fin de siglo, la materia novelable no será la búsqueda de la rela-

---

[75] VALERA, *Apuntes*, p. 634.
[76] CLARÍN, *Palique*, en *Madrid Cómico*, 27 de septiembre de 1890.

ción dramática o armónica del hombre con su medio, sino el estudio y la pintura del hombre esencial. El yo altruista acorta su radio y busca un refugio seguro en el hombre al no poder asumir totalmente el papel de representar una sociedad que se le hace extraña, o que le amenaza[77].

El novelista realista, que ha puesto todo su ardor en la elaboración de una estética acorde con una ética, está en una situación patética al ver que se desmoronan las bases de sus certidumbres, las que proporcionaba a su arte la fe en una segura evolución de los valores de la clase media, su clase, hacia una posible hegemonía.

A la hora del balance, deberían subrayarse las decisivas aportaciones del gran realismo del siglo XIX al arte de la *mimesis* y subrayarse aún más los maravillosos esfuerzos para hacer de la *mimesis* una *poiesis* de la realidad.

[77] Véase el artículo de GALDÓS, *El 1º de mayo* [¿1892?], pp. 167-172 en *Ensayos*.