ISSN: (EN CURSO)

TRES TEORÍAS, TRES REALISMOS: ZOLA, GALDÓS, JAMES[1]

Three Theories, Three Realisms: Zola, Galdós, James

Darío Villanueva
Universidad de Santiago de Compostela; dario.villanueva@usc.es

Recibido: noviembre de 2009; aceptado: enero de 2010; publicado: julio de 2011
BIBLID [(en curso) (2011) vol. 1; 267-291]
Ref. Bibl. DARÍO VILLANUEVA. TRES TEORÍAS, TRES REALISMOS: ZOLA, GALDÓS, JAMES. 1616: Anuario de Literatura Comparada, 1, 2011, 267-291

RESUMEN: Estos tres autores participan de un mismo contexto epocal, pues sus trayectorias vitales son coincidentes, y como tales coetáneos son objeto de similares influencias. En este artículo se analizan sus respuestas en relación a la teoría y praxis del realismo.

El *realismo genético* (Zola) se basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de forma fiel. En el *realismo formal* (James) todo depende de la literariedad: es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual. Queda, por último, la perspectiva de la recepción, desde el lector. En esa dirección de un *realismo intencional* se interpreta el pensamiento literario de Galdós. Un concepto de realismo como efecto o como respuesta que debe ser experimentada, no como mera copia o pura creación inmanente. Realismo nunca en esencia, sino siempre en acto.

1. El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Europa, en comparación: Unión Europea, identidad y la idea de literatura europea (EUROCOMP)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2010-16165).

© Ediciones Universidad de Salamanca

Palabras clave: novela, teoría, Realismo, Naturalismo, fenomenología.

ABSTRACT: These three author's lifespans and historical contexts coincide, and they are thus subject to similar influences. This article analyses their response to this shared experience in terms of the theory and practice of realism.

Zola's *genetic realism* is based on the relationship between the writer and his surroundings, understood to be possible to observe and faithfully reproduce. James's *formal realism* centers on the literary: the work of art constitutes a reality unconnected to the referent, a textual reality. There remains, lastly, the reception of the work, the reader's perspective. Galdos's literary thought can be seen in this context as moving towards an *intentional realism,* a conception of realism as an effect or as a response which should be experienced, not as a mere copy or purely immanent creation. This is a realism that is never an essence, but exists solely in its action.

Key words: novel, theory, Realism, Naturalism, phenomenology.

C. P. Snow publicó en 1978, dos años antes de su muerte, un ensayo titulado *The Realists*, sobre ocho novelistas que responden a tal definición. Tres son franceses: Stendhal, Balzac y Proust; dos, rusos: Dostoievsky y Tolstoi; otros tantos escribieron sus obras en inglés, Charles Dickens y Henry James. Pero no falta un capítulo consagrado a Benito Pérez Galdós, que resulta hasta cierto punto insólito dado el secular desdén aglosajón hacia la literatura española, del que solo se salva, *et pour cause!*, Miguel de Cervantes.

No se le ha reconocido lo suficiente a Lord Snow su papel de valedor internacional de don Benito, quien tan pocos ha tenido en comparación con su soberbia envergadura novelística, equiparable a la de los grandes autores del XIX. Así lo proclama el autor de *The Realists*, que incluso lleva su encendida admiración hasta el extremo de afirmar que el español «can be compared with Balzac, and not be diminished by the comparison» (Snow 1978, 217), pues, entre otros extremos, aprecia en él un mejor conocimiento de las clases más desfavorecidas de la sociedad (Snow 1978, 231).

Frente a tan justitificada valoración hay que registrar algunas decepciones. Así por ejemplo, el gran maestro del comparatismo norteamericano Harry Levin (1974, 553), en su libro de homérico título *The Gates of Horn (A Study of Five French Realists)*, que data de 1963, obra centrada en tres escritores también estudiados por Snow –Stendhal, Balzac y Proust–, más Flaubert y Zola, hace cumplidas referencias a otros realistas, desde Turgueniev a James, pero tan solo menciona una vez a Galdós para destacar la deuda de los *Episodios Nacionales* con *La Comédie Humaine.* Y su discípulo Donald

Fanger (1970) se olvida ya por completo de él en su estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gogol publicado en 1967.

Otro discípulo de Levin, Claudio Guillén (1989, 13), en el prólogo a uno de sus libros publicados ya a su regreso definitivo a nuestro país le confiesa al «lector amigo» lo siguiente: «¡Si supieras lo que me cuesta situar un tema español exclusivamente en el ámbito de España». Esta confidencia bien podría servir como divisa a los comparatistas españoles que, de uno u otro modo, somos también discípulos suyos, y en todo caso sigue constituyendo un inexcusable programa de trabajo para con la inmensa personalidad literaria de don Benito. Algo que ya estaba en el incipit de esa obra fundamental que sigue siendo *Galdós, novelista moderno*. Allí, Ricardo Gullón no dejaba lugar a dudas a este respecto cuando afirma que

> para entender mejor la significación de Galdós es necesario situarle en el panorama de la gran novela del siglo XIX, época en que aparecieron en prodigiosa sucesión las obras de Balzac, Stendhal, Dickens, Jane Austen, Dostoievski, Tolstoi y James (Gullón 1987, 35).

Tampoco lo harán otros destacados críticos españoles, desde Francisco Ayala a Germán Gullón, pero es de justicia reconocer que fue Stephen Gilman el que llevó más lejos, hasta el momento, el intento de situar a Galdós en el panorama internacional de la novela realista. Su libro de 1981, pronto traducido al español (Gilman 1985), sobre *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887* incide en sus contactos con Balzac, Dickens y Zola, sin obviar interesantes referencias a Mark Twain. Pero es evidente que queda todavía mucho por descubrir, y, por supuesto, que en tal propósito no haremos sino prolongar una línea de reivindicación galdosiana que ofrece, en los últimos decenios, otros hitos señalables. Pienso, por caso, en el congreso que tuvo lugar en Harvard en otoño de 1987 con motivo del centenario de *Fortunata y Jacinta*.

Entre otras ponencias de mérito, es de destacar la que lo inauguró, encomendada al destacado germanista del University College de Londres Joseph Peter Stern, especialista en Arthur Schnitzler, Nietzsche, Thomas Mann, Kafka y Ernst Jünger, así como también autor de una reconocida monografía teórica sobre el realismo (Stern 1973).

Su contribución versó, precisamente, sobre «*Fortunata y Jacinta* in the Context of European Realism», en la que apunta las concomitancias existentes entre el arte narrativo de Galdós y otros autores europeos además de los ya obvios, como es el caso de Alessandro Manzoni, George Eliot y el checo Jan Neruda, sobre todo a partir de su tratamiento interclasista de la sociedad praguense en sus famos *Cuentos de Malá Stran* (1877). No omite tampoco, en clave galdosiana, otra gran figura preterida en el panorama general del

realismo, y rigurosamente coetánea de la nuestra: Theodor Fontane, al que Stern (1994, 18) califica como «the greatest of the German realists».

El esfuerzo del germanista era digno de todo encomio. Pero el propio Stern reconoce su desconocimiento del español, y que, por lo tanto, su trabajo sobre *Fortunata y Jacinta* comenzó a pergeñarse sobre una versión alemana resumida, que Kurt Kuhn había publicado en 1961 en Zürich, y pudo completarse con mayores garantías gracias a la traducción completa al inglés que Agnes Moncy acababa de presentar.

P. C. Snow establece, por su parte, varios paralelismos entre Galdós y Henry James, y uno de ellos subraya precisamente que ambos fueron insuficientemente conocidos fuera de sus respectivas comunidades lingüísticas, con una diferencia destacable: en el mundo hispano, nuestro escritor gozó de gran predicamento y popularidad a uno y otro lado del Atlántico mientras que, paradójicamente, el autor de *Washington Square* y *The Bostonians* «was much more of a figure in England than in America» (Snow 1978, 295).

Ambos fueron desde muy pronto escritores profesionales, y, por los mismos años, candidatos fallidos al Nobel; sus problemas económicos dieron lugar a iniciativas asimismo poco eficaces para arroparlos mediante suscripciones populares; y en una etapa madura de sus respectivas carreras, los dos sucumbieron, con éxito desigual, ante la seducción del teatro. Quizá por deficiente información, Snow no repara en lo que precisamente para nosotros será el objeto central de nuestro estudio comparativo de Galdós y James, enriquecido por un *tertium comparationis* de extraordinaria entidad: Émile Zola. Me refiero a la reflexión teórica y crítica sobre la novela, lo que lleva al intelectual inglés a proclamar a propósito del autor de *The Wings of the Dove* que «no writer has written so articulately about how he wrote» (Snow 1978, 289). Pero les diferenciaba (a Galdós y a James) el hecho de que este último «was not a controversial figure in a political sense» (Snow 1978, 291).

En *The Realists* nos sorprende, sin embargo, una clamorosa ausencia (o dos, si pensamos también en Flaubert) en el repertorio de ocho novelistas seleccionados. Se trata, obviamente, de Zola, al que se deja de lado por una aplicación maximalista de las fronteras supuestamente infranqueables establecidas por los rubros de *novela realista* frente a *novela naturalista*, etiquetas en cuya consistencia paradójicamente Snow parece no creer: «The line between realism and naturalism is a quavering one» (Snow 1978, 238).

Y, sin embargo, la ausencia de Zola no deja de ser doblemente extraña. En primer lugar, por la propia entidad de la obra no solo creativa, sino también teórica, del autor de *Les Rougon-Macquart*, que tuvo, además, la repercusión ecuménica que Snow echa en falta en el caso tanto de James

como de Galdós, y que en último término debe atribuirse al hecho de que en el siglo XIX la lengua gala era la que preponderaba sobre las demás en términos culturales en general y de la literatura en particular, aparte de que la sociedad literaria francesa era la que marcaba las pautas estéticas y la que en definitiva proporcionaba a escritores de todo el mundo la caja de resonancia para su definitiva consagración internacional.

Pero aquella ausencia resulta incomprensible, sobre todo, porque sería difícil encontrar, no solo en la literatura del siglo XIX sino en la de cualquier tiempo, el ejemplo de un escritor que con su creación y con su reflexión justificase más y mejor la voluntad de reintegrar las dos culturas por la que Snow abogaba en su famosa conferencia de 1959, casi veinte años anterior a su libro sobre los realistas en el que nos estamos demorando, titulada *The Two Cultures and the Scientific Revolution*.

En 1880, Zola reunía en libro varios manifiestos y «articles de combat» que había ido publicando en varias revistas y periódicos de Francia y Rusia desde 1877. Su tesis central no era otra que la aplicación a la literatura narrativa del método científico que Claude Bernard había expuesto ya en 1865 en su tratado *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale*. La propuesta de Zola es feudataria del método de Bernard y se resume en el título de su libro: *Le roman expérimental*. Si entre los renovadores de la medicina, la experiencia en que se basaba su método consistía en una observación provocada, habida cuenta de que «le rétour à la nature, l'évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même voie scientifique» (Zola 1971, 59), Zola concluye que el novelista ha de ser también un observador y un experimentador en la procura de una verdad humana y social posible de alcanzar dado el determinismo que rige los fenómenos, principio que el novelista también invoca citando a Charles Darwin.

Del mismo modo que para Benard el experimentador médico es el «juez de instrucción de la naturaleza», su discípulo literario considerará que los novelistas son, a su vez, los jueces de instrucción de los hombres y de sus pasiones. Para ello, basta con sustituir las novelas «de pure imagination» por otras «d'observation et d'expérimentation» (Zola 1971, 71) capaces de resolver científicamente «la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu'ils sont en société» (Zola 1971, 73).

Porque –se pregunta el autor de *Nana*–, si la Medicina, que era un arte, se había convertido en una ciencia, ¿por qué la literatura no podía alcanzar el mismo estatuto gracias al método experimental? Es bien conocida la definición del mismo que Zola proporciona en su libro de 1880:

> En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications

> des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale (Zola 1971, 64).

Puede discutirse, sin duda, la viabilidad de semejante programa aplicado al terreno de la literatura; preguntarnos hasta qué punto con las ideas de Darwin, de Bernard, de Charles Letourneau, o con las propuestas de un Taine, un Brachet o un Durand, asimiladas a su manera por un talento fundamentalmente literario como era el del líder de la escuela de Médan, se podía llevar a buen puerto y con rigor el proyecto de una novela científica, pero lo que sí es evidente es que Zola responde desde la creación y la teoría literaria al espíritu de un siglo señalado por un desarrollo de las ciencias experimentales nunca antes alcanzado, y que su proclama se convirtió en el asunto más controvertido del momento, no solo entre escritores, críticos o historiadores de la literatura sino también entre los científicos positivistas y sus opositores encuadrados en las filas de la reacción religiosa y clerical. Era *La cuestión palpitante* (1882-1883) de la que también se ocupa en España otra escritora que bien podría figurar, junto con Clarín, en otro libro que, como el que C. P. Snow escribió, trazase el perfil de los más destacables novelistas del realismo.

Denunciada la ausencia del francés en el libro de crítica literaria escrito en 1978 por el autor de *Las dos culturas* –aquella conferencia de 1959 que también puso en el candelero otra «cuestión palpitante» que todavía lo sigue siendo–, puedo ya abordar por recto mi asunto central. Se trata de realizar un ejercico de teoría literaria comparada a partir de los textos discursivos y críticos sobre la novela publicados simultáneamente por Émile Zola, Henry James y Benito Pérez Galdós.

Los tres fueron rigurosamente coetáneos, nacidos en la década de los años cuarenta del siglo XIX –Zola en 1840; James y Galdós tres años después– y fallecidos en 1902, 1916 y 1920, respectivamente. Como novelistas, dieron su primer do de pecho con *Térèse Raquin* en 1867, con *La Fontana de Oro* en 1871 y con *Roderick Hudson* en 1875. Pero incluso se habían manifestado ya con anterioridad como escritores en ciernes interesados por los entresijos del arte literario, sobre todo en su faceta narrativa.

A este respecto, no podemos soslayar que el escritor francés fue el más sistemático de los tres; quien alcanzó a trascender su praxis creativa y su ejercicio crítico hacia un plano de reflexión teórica susceptible de ser convertida en un cuerpo de doctrina, una metodología y un referente de inspiración científica para gran número de novelistas y de estudiosos de la literatura por el mundo adelante. Nuestro autor, a diferencia del norteamericano, que fue asiduo asistente al cenáculo naturalista, no tuvo, al parecer, trato directo con el maestro de Médan, pero es patente que conoció su

producción y su teoría literarias. Henry James, por su lado, escribió reiteradas páginas sobre ambas, y nunca ocultó por escrito su admiración por Zola, lo que no le impidió expresar ciertas objeciones de entidad a su naturalismo. No obstante, me interesa precisar, llegado a este punto, el sesgo que va a adquirir mi presentación comparatista de las respectivas poéticas de la novela de los tres autores sobre los que trabajamos.

Manfred Schmeling (1984) diferenciaba entre una primera estrategia de comparación «monocausal», que se basa y fundamenta en una relación directa y genética entre dos o más miembros comparados, y un segundo tipo de comparación que se da cuando, existiendo una relación de hecho entre obras y autores de diferentes literaturas –en nuestro caso, la francesa, inglesa y española–, se les añade una dimensión extraliteraria, fundada en el proceso histórico, ideológico, estético, social y cultural en el que se insertan los miembros de la comparación.

Nos estamos refiriendo, por supuesto, a ese amplio concepto del «espíritu de época», o, por recurrir al término de la *Weltanschauung* que Wilhelm Dilthey acuñó en su *Introducción a las Ciencias de la Cultura* (1914) para referirse a las cosmovisiones compartidas por la Humanidad en cada momento concreto de su Historia. Nuestros tres novelistas y teóricos de la novela participan de un mismo contexto epocal, pues sus trayectorias vitales son coincidentes, y como tales coetáneos son objeto de similares influencias intelectuales, condicionamientos materiales o sociales, y pulsiones individuales, a las que dan respuestas tan solo parcialmente diferentes, como tendremos oportunidad de apreciar.

Es proverbial el empaque trascendentalista, un tanto mesiánico, en su demanda de una profunda identificación de la novela y el teatro con la ciencia experimental, con el que Zola impregnó sus escritos teóricos, a los que siempre secundaron otras voces con múltiples respuestas, entre las cuales algunas de las menos polémicas fueron precisamente las de James y Galdós a propósito del naturalismo zolaesco. Ambos comparten un mismo diagnóstico. Así, en su prólogo a *La Regenta* de Clarín, don Benito le achaca, a la altura de 1897, cuando la escuela de Médan está ya periclitada, una absoluta falta de originalidad, pues «aquella procesión del *Naturalismo*» era en lo sustancial coincidente con el realismo tradicional español, del que «tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses» (Galdós 1999, 248) pero con una carencia culposa: el humorismo genial de Cervantes heredado por Fielding, Dickens y Thackeray. Es la misma objeción que Henry James había formulado diecisiete años antes, en su crítica de *Nana* aparecida en *The Parisian* (26 de febrero de 1880), cuando denuncia en ella «the extraordinary absence of humor, the dryness, the solemnity, the air of tension and effort. M. Zola disapproves greatly of wit; he thinks it is

an impertinence in a novel, and he would probably disapprove of humor if he knew what it is» (Becker 1963, 242).

Pero es un hecho cierto que tanto el arte como la teoría novelística de Zola, de Galdós y de James obedecen puntualmente al designio estético que da título al libro de C. P. Snow *The Realists*. Esa sería la primera, y más principal conclusión a la que llegaríamos tras un detenido cotejo de los textos metanarrativos de los tres autores. Cuando el norteamericano ensalza, en «The lesson of Balzac», las virtudes de *Les Rougon-Macquart*, magna obra solo parangonable a *La Comédie Humaine*, se refiere expresamente a sus respectivos autores, «prosistas pintores de la vida» (James 1975, 117), capaces de alcanzar, con «claridad portentosa», «una reproducción de lo real a escala real» (James 1975, 107).

Del mismo tenor habían sido ya sus proclamas anteriores en uno de sus textos teóricos más sustanciosos, titulado precisamente, en 1884, «The Art of Fiction». Llega allí a afirmar que, al igual de lo que sucede con los pintores, «the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life» (James 1984, 46). No renuncia a utilizar la imagen del espejo, que viene de Stendhal y de Cesar Vichard de Saint-Réal, pero tampoco se priva de introducir una reserva en su genuina filiación realista para diferenciar su poética del naturalismo, asunto al que tendremos que volver.

Aunque James (1984, 53) destaque, en coincidencia con Zola, «the importance of exactness –of truth of detail», y afirme rotundamente que «the air of reality (solidity of specification) seems to me be the supreme virtue of a novel», no por ello está dispuesto a admitir las rigideces de una estética cerrada en el logro de tal objetivo:

> It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the sense of reality; but it will be difficult to give you a recipe for calling that sense into being. Humanity is immense, and reality has a myriad forms (James 1984, 52).

No muy diferentes son las ideas de Pérez Galdós a este mismo respecto. Resultan muy significativos, desde una perspectiva puramente comparatista, los comienzos críticos de nuestro autor. Snow (1978, 223) se mostraba en verdad impresionado por el hecho de que uno de los primeros trabajos literarios de Galdós fuese su traducción de *The Pickwick Papers* de Charles Dickens, que se publicó en el diario *La Nación* entre marzo y julio de 1868. Y el autor de la versión aprovecha la oportunidad del artículo que sirve de prólogo a esta edición por entregas para contraponer su antigalicismo radical, del que solo salva a Balzac, a su devoción por la novela de costumbres inglesa y por escritores como Goldsmith, Sterne, Dickens, Thakeray, Richardson o Poe. En las obras de todos ellos no hay excesos de

romanticismo y de imaginación aventurera desbordada, sino puro realismo definido por la «hermosa pintura de las escenas del hogar», la «admirable exactitud en los bosquejos de la naturaleza», «los perfiles y colores que caracterizan las frases diversas de la individualidad y de la acción humana», «tipos nacionales, trazados con admirable verdad» (Pérez Galdós 1999, 117-118).

La misma pauta le sirve para denunciar, en su artículo de 1870 «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», que carecíamos de obras meritorias en este género porque nuestros autores de entonces usaban elementos extraños «prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia», hasta el punto de que podría parecer que «la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada», «como si no estuviéramos en el siglo xx y en un rincón de esta vieja Europa, que ya se va aficionando mucho a la realidad», achaque culposo atribuible a «la sustitución de la novela nacional de pura observación, por esa otra convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia» (Pérez Galdós 1999, 123-125). Ahí radica, precisamente, la admiración extraordinaria que el novelista canario siempre le profesó a Pereda.

Pero no se podría negar que la más rotunda afirmación del realismo galdosiano está en su propio discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído precisamente días antes de que Pereda hiciera lo propio con el suyo y Galdós le respondiera. En «La sociedad presente como materia novelable» está una de las declaraciones suyas más repetidamente citada:

> Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (Pérez Galdós 1999, 220).

Y qué añadir, a este respecto, desde la teoría naturalista formulada por Zola. Antes que profeta de la novela experimental, su máximo responsable se considera ante todo un realista, admirador y discípulo de Balzac, Stendhal o Flaubert, y precisamente por ello enemigo de Víctor Hugo y de su idealismo lírico, fantasioso y desrealizador. La fortaleza de sus convicciones realistas asoma por doquier a lo largo de todos sus escritos teóricos, pero alcanza su más prístina formulación en uno de ellos, titulado precisamente «Le sens du réel», que apareció originariamente en *Le Voltaire* en agosto de 1878.

Zola comienza afirmando allí que la imaginación ya no es la cualidad principal de un novelista, sino su capacidad de presentarnos la naturaleza: «Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est» (Zola 1971, 215). Ese sentido de la realidad resulta totalmente imprescindible cuando se trata, literariamente, de ofrecer «pinturas de la vida». Y su requisitoria a los escritores que se propongan tal objetivo es inequívoca: «Vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression» (Zola 1971, 216).

Quienes más y mejor responden a esta exigencia son Balzac y Stendhal, y por eso Zola los califica como «nos maîtres». *Le Rouge et le Noir* presenta una historia convincente enriquecida estéticamente «avec les chutes et les sursauts de la réalité» y el autor de *Eugénie Grandet* y *Le Père Goriot* hace gala de «le sens du réel le plus développé que l'on ait encore vue» (Zola 1971, 217-218). No son, por supuesto, los únicos en dar en la diana. En Alphonse Daudet nos encontraremos también con «le monde réel vécu par un écrivain d'une originalité exquise et intense à la fois». Porque en contradicción con ciertas caricaturas del pensamiento literario de Zola que incluso siguen vigentes hoy, para él «un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre» (Zola 1971, 221 y 223).

Esa identidad entre realismo y naturalismo, en la que, como hemos comentado ya C. P. Snow creía pero sin aplicarla por un incomprensible prurito académico, culpable de la ausencia de Zola en su libro *The Realists*, era profundamente sentida por el escritor francés, quien encontraba además una raíz profunda para todo ello en la filosofía y la poética de Aristóteles.

En otro de sus manifiestos reunidos en 1880 como parte del volumen *Le roman expérimental*, dedicado precisamente al naturalismo en el teatro, Zola se cura en salud, en medio de la polémica que acompañaba ya a su proselitismo literario, afirmando que su gran pecado, que su crimen, en todo caso, era el «d'avoir inventé et lancé un mot nouveau, pour désigner une école littéraire vieille comme le monde». No era otra escuela que la del realismo, que nace del principio mimético formulado por Aristóteles, consistente en que «une oeuvre doit être basée sur le vrai» y en «la nécessité où se trouve chaque écrivain de prendre por base la nature» (Zola 1971, 139). Pero esta teoría vieja como el mundo «se rajeunit à chaque période littéraire», según Zola (1971, 290) escribe en un artículo sobre la revista *Le Réalisme* cuyos seis números fueron publicados entre noviembre de 1856 y mayo de 1857 por Edmond Duranty, que a su faceta de novelista añadía la de perspicaz crítico de arte, pionero en la apreciación de movimientos

pictóricos renovadores como, precisamente, el de los realistas o el de los impresionistas.

«Mon opinion personnelle est que le naturalisme date de la première ligne qu'un homme a écrite. Dès ce jour-là, la question de la vérité était posé»: esta afirmación de Zola (1971, 140) encontrará eco muy posterior, por caso, en Piero Raffa (1967, 280-281) cuando afirma que el realismo entendido como reproducción estética fiel y no distorsionada de los fenómenos externos tal y como son percibidos por nosotros «puede considerarse como una acepción particular del antiguo principio de la mimesis», ya que en definitiva representa la continuidad de esa constante de la literatura de todos los tiempos por la cual el arte de la palabra no ha dejado nunca de relacionarse con la realidad humana y natural, aunque de forma harto compleja y sutil cuya dilucidación plantea numerosas cuestiones teóricas.

De similar modo, Auerbach asume, en su famosa obra de 1946, esa identidad desde su propio título, *Mimesis*, y una de las aportaciones más rigurosas sobre el tema, la de Stephan Kohl (1977): *Realismus: Theorie und Geschichte*, traza una línea sin solución de continuidad entre la *mímesis* clásica y el realismo moderno y contemporáneo, desde Platón al «nouveau roman».

En la utilísima recopilación de documentos del realismo literario moderno realizada por George J. Becker (1963) menudean ejemplos de lo que digo. Entre ellos, precisamente el de Duranty, quien en su revista ya citada que se publicó al socaire de la sensación producida en París por la muestra pictórica y el manifiesto realistas de Gustave Courbet, asegura que el nuevo procedimiento artístico había existido siempre, y que lo único de nuevo que aportaba era el nombre. Simultáneamente, otra publicación periódica, la *Westminster Review*, que había introducido en 1853 la palabra *realism* en inglés con un artículo sobre Balzac, publicaba otro en el que G. H. Lewes definía la nueva escuela en términos por completo equivalentes a los que Aristóteles había empleado a propósito de la *mímesis* (Becker 1963, 97 y 6, respectivamente).

Así pues, habrá, como el mismo Zola estaba dispuesto a reconocer sin empacho, diferentes poéticas, distintas fórmulas y reglas artísticas para producir realismo, dado que no es de recibo identificarlo con ninguna escuela o tendencia en concreto, inclusive la que recibió este nombre por antonomasia en el siglo XIX, sino con esa otra constante mimética del arte que observa y reproduce creativamente la realidad. Haciéndose eco de estos planteamientos, por voz, entre otros, de Benedetto Croce y Karl Mannheim, Harry Levin reproducía en su libro ya citado (1963, 87-89) una frase de George Moore un tanto hiperbólica, pero precisamente por ello expresiva en grado sumo, que indica una de las razones de la trascendencia

que este asunto encierra: «Nunca ha existido otra escuela literaria que la de los realistas». Se da a entender con ello que el realismo rebasa los límites de un determinado período o escuela, como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonónicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes).

Mas, para alcanzar esa comprensión equilibrada de la literatura como forma artística y como signo de la realidad, debemos partir de un estado de la cuestión que nos ofrece de hecho no una, sino dos modalidades de realismo como concepto crítico-literario.

La primera de aquellas modalidades pone el énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a ella que la obra de arte verbal tiene. La segunda, por el contrario, desplaza el eje central del asunto desde un mundo que precede al texto a aquel otro creado autónomamente dentro de él. Este último realismo resulta no de la imitación o correspondencia, sino de la creación imaginativa depuradora de los materiales objetivos que podrían estar en el origen de todo el proceso, a los cuales somete a un principio de coherencia inmanente, que los hará significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual.

A la hora de valorar la teoría realista/naturalista de Zola desde nuestra perspectiva actual, cumple reparar en los perfiles diferenciados de un «realismo de correspondencia» que Grant (1970) denomina «conscientious realism» y Göran Sörbom (1966) «subject-matter realism», frente al otro «realismo de coherencia» o «conscious realism» y «formal realism» según los mismos autores, respectivamente.

El primero de los dos realismos anteriormente mencionados, sustancialmente coincidente con la postura de Zola en cuanto está basado sobre un principio de correspondencia transparente entre los fenómenos externos y el texto literario, es un realismo de estirpe esencialmente genética, y derivó por lo general hacia un puro y elemental literalismo, deducible más de las descripciones teórico-críticas que de él se hicieron que de la propia concepción de sus creadores, pues, como Wellek (1968, 170) ha advertido, «en la historia de la crítica literaria el concepto de imitación cualquiera que haya sido su significado exacto en Aristóteles, fue interpretado, con frecuencia, como la copia literal, como naturalismo».

Desde semejante perspectiva teórica, el naturalismo se entiende como lo que esencialmente fue: la exacerbación de los postulados del realismo decimonónico y la articulación de los mismos en un sistema teórico perfectamente ajustado a una práctica literaria que mantiene su vigencia en grandes sectores de la creación posterior. Sistema teórico que enlaza, por cierto, de forma patente y expresa con la tradición mimética. Ya en 1815

Walter Scott al reseñar *Emma* de Jane Austen atribuía a la novela el arte de copiar de la naturaleza tal y como es.

Este naturalismo no es, por lo tanto, otra cosa que *realismo genético*, pues todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje, y a la «sinceridad» del artista.

Es en Zola en quien, efectivamente, encontramos estructurada hasta sus últimos detalles esta teoría del realismo genético por más que todos sus componentes aparezcan ya, por separado y con anterioridad, a lo largo del siglo XIX.

En «Le roman expérimental» se consagra ese punto de partida que es la realidad verdadera, fáctica, documentable: «Nous partions bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible» (Zola 1971, 66). «Plus de lyrisme –dirá luego en su "Lettre à la jeneuse"–, plus des grands mots vides, mais des faits, des documents» (1971, 135). Pero es en otro de sus ensayos ya citado, «Le naturalisme au théâtre», donde se introduce el segundo factor fundamental de la génesis realista –el observador–, y donde se conecta todo ello con el propio Aristóteles y de Boileau, a quien se deben los conocidos versos de *L'Art poètique* que consagran la bondad estética de lo verdadero: «Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable; / il doit régner partout, et même dans la fable».

En estas páginas se encuentra, precisamente, la famosa definición de la literatura novelística como «un coin de la nature vu à travers un tempérament» (1971, 140). Ahí están los dos factores imprescindibles para la producción de una obra realista: la naturaleza en sí y el sujeto que la aprehende, el temperamento sensible a sus estímulos. Doble principio genético, pues: (a) «Le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est» (1971, 143). Y: (b) «Je suis simplement un observateur qui constate des faits» (1971, 139). En suma: «Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est» (Zola 1971, 215).

De ahí viene la absoluta identificación que Zola hace de su trabajo como novelista, y del método correspondiente, con los de los científicos experimentales. Genetismo porque basta con la naturaleza. «La nature suffit»: solo se trata de «l'accepter telle qu'elle est, sans la modifier ni la rogner en rien; elle est assez belle, assez grande, pour apporter avec elle un commencement, un milieu et une fin» (Zola 1971, 149).

Nos encontramos, con todo, ante un estado de opinión epocal y no con una concepción exclusiva de Zola. Así por ejemplo, en la crítica literaria rusa Vissarion Grigorevich Belinsky abogaba en 1835 por una literatura moderna *realista* en el sentido de *verdadera*, no creadora sino reproductora de la vida tal y cual es (Becker 1963, 41-43), y Nikolai Gavrilovich Chernishevsky, reconocido luego por Marx y Lenin como un filósofo materialista integral, en una disertación de 1853 en donde trata de aplicar las ideas de Ludwig Feuerbach al esclarecimiento de los problemas fundamentales de la Estética, sostiene que el objetivo primordial de toda obra de arte es la reproducción de lo que ocurre en la vida real e interesa al ser humano.

Igualmente, Champfleury, en su ensayo homónimo (1857) de la revista *Réalisme* de Duranty, es un acérrimo defensor de la «sinceridad» como raíz del arte, y desde ese convencimiento dividía a los escritores en «sinceristas» y «formistas», lo que se acomoda con bastante justeza a las dos modalidades de realismo que estamos intentando definir teóricamente. Huelga decir que la segunda de ellas, la de los realistas no genetistas, le parecía deleznable.

En efecto, la garantía de un auténtico realismo concebido de aquella manera está, aparte de la sólida evidencia de una realidad unívoca e incuestionable, en las dotes de observación del artista –no, especialmente, en sus habilidades en exclusiva artísticas– y, sobre todo, en su acomodo fiel a la verdad –su sinceridad– que era uno de los tres requisitos imprescindibles para el logro de una auténtica obra de arte, junto a la expresión clara y la verdad moral del tema, de las que Tolstoi hablaba en un artículo de 1894 sobre Maupassant. La sinceridad, tal y como comenta Abrams (1975, 564), también «se convirtió en la prueba favorita de la virtud literaria en la era victoriana», según acreditaban George Henry Lewes y Matthew Arnold.

En suma, el ideal realista residía, como escribe Becker (1963, 32), en allegarse «as close as possible to observed experience».

Tal concepción genética del realismo conserva su vigencia tanto en el plano de la teoría como en el de la creación literaria hasta hoy mismo. A ella son fieles los hermanos Goncourt, cuando en 1864 presentan su *Germinie Lacerteux* afirmando rotundamente: «Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai [...]. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue».

Años atrás, dos naturalistas alemanes, los hermanos Heinrich y Julius Hart, en su ensayo «Für und gegen Zola», afirmaban que a la literatura no le competía otra tarea que reflejar como un espejo toda la realidad o, como traduce Becker (1963, 254), «in the meaning of Aristotle's *mimesis*, to mirror and reshape it». Valga la cita por lo que ilustra la conexión realismo-mimesis a la que nos hemos referido ya, y se asimila a la famosa imagen del espejo,

de evidente significado genetista, acuñada por Saint-Réal y popularizada por el epígrafe que precede al capítulo 13 de *Le Rouge et le Noir* (1831): «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin».

La denominación «realismo genético» con la que estamos identificando la postura naturalista de Zola no lleva implícito ningún atisbo de matiz peyorativo. A partir de mi libro de 1992, luego corregido y ampliado (Villanueva 2004), he pretendido con ella describir una práctica textual, y abstraer un concepto teórico que es susceptible de ser luego contrapuesto a otro u otros, en pos de una cabal comprensión de fenómeno tan complejo y a la vez inexcusable cual es el del equilibrio entre lo que de creación pura y expresión de la realidad hay en todo hecho literario.

Nada más fácil que prolongar en sucesivos eslabones –Theodore Dreiser y el naturalismo americano del siglo xx, los neorrealismos europeos, el «nouveau roman», el «dirty realism»...– este realismo genético de estirpe zolaesca hasta llegar a actitudes más significativas que anecdóticas, como la de un Alain Robbe-Grillet aprovechando un viaje invernal a la Bretaña para observar de cerca las gaviotas y el movimiento de las olas y poder luego describirlas exacta y «sinceramente» en *Le Voyeur* (Robbe-Grillet 1965, 181-182). Esta anécdota inevitablemente nos hace recordar la imagen difundida por la prensa parisina de un Zola a bordo de la locomotora del expreso Paris-Nantes con el fin de documentarse para la redacción de su novela de 1890 *La bête humaine*.

Nos queda, con todo, por considerar un componente esencial en la conformación del realismo genético, el aspecto más directamente vinculado con el medio verbal propio de la mimesis literaria. Resulta normal, pues, que el desarrollo teórico más completo de dicho realismo, que es el de Zola, le preste toda la atención que merece.

En su ensayo «Les Romanciers naturalistes» leemos: «Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées a l'intérieur [...] les documents humains donnés dans leur nudité sevère» (Zola 1968, 92). La idea zolaesca de una novela naturalista basada en una composición sencilla, un estilo transparente como el vidrio y una veraz documentación humana viene de atrás: de una carta a Valabrègne de 18 de agosto de 1864 en la que desarrolla su teoría de las tres pantallas, la clásica, la romántica y la realista. Esta última es «un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se réproduisent ensuite dans leur réalité. L'écran réaliste nie sa prope existence» (*cfr.* Alain de Lattre 1975, 988 y ss.). Se trata, en definitiva, de que la pantalla –o la lente del objetivo– naturalista reniegue de su propia existencia.

Lo que con esto se pretende es ocultar al máximo la forma, para que su transparencia favorezca la que Hayek denominaba «falacia del realismo conceptual» consistente en creer que detrás de cada palabra se encuentra el objeto designado que le corresponde, y cuanto más imperceptible sea aquella, mayor presencia y corporeidad cobrará este. Es, asimismo, el «fantasma proposicional» del *Tractatus* (1921) de Wittgenstein, relacionable con una semántica de corte neopositivista, influida por el cientifismo que cree en la existencia cierta de una verdad objetiva y de un mundo compacto e indiscutible. Lo que estas ideas del primer Wittgenstein (1985, 43-49, 53, 79) vienen a representar es la encarnación del referente imitado en la palabra que lo designa gracias a la utópica disolución de esta, pretensión que va emparejada, según las concepciones zolaescas, al realismo genético y lo hace inclinarse preocupantemente hacia un contenidismo negador de toda literariedad.

Existen, sin embargo, otros artistas extraordinarios, entre los que se encuentra justamente Henry James, a la vez émulos y jueces del naturalismo zolaesco, que hicieron suyo un realismo resultante de su enfrentamiento personal como observadores con una realidad que merecía ser fielmente reproducida, con el fin de ofrecer a los lectores una verdad sobre la naturaleza, el mundo social y el ser humano completamente opuesta a los idealismos y supercherías románticas.

El autor de *What Maisie Knew*, en uno de sus textos teóricos más importantes, «The Art of Fiction» (1884), al mismo tiempo que defiende una y otra vez, en polémica con Walter Bersaut, la libertad creativa del novelista y los múltiples caminos artísticos que se abren ante él, no tiene empacho en afirmar que «the only reason for the existence of a novel is that it does attempt to reprerent life» (James 1984, 46). Porque «a novel is in its broadest definition a personal, a direct impresion of life: that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression» (James 1984, 50).

Pero muy pronto afloran las profundas diferencias de criterio estético y normativo entre él y su admirado maestro francés: «It goes without saying that you will not write a good novel unless you posses the sense of reality; but it will difficult to give you a recipe for calling that sense into being. Humanity is inmense, and reality has a myriad forms» (James 1984, 52). Sobre esta misma idea de la libertad del novelista en el trance de encontrar diferentes vías para dar expresión a su sentido de la realidad volverá en su «Carta a la escuela de verano de Deerfield», una reunión celebrada en 1889 en la citada localidad de Massachusetts a la que no pudo asistir, pero a la que envió este interesante manifiesto, luego publicado en el *New York Tribune* en 1889. En estas breves páginas, interpela cortésmente a los alumnos

lanzando toda una carga de profundidad contra los rigores normativos de la escuela zolaesca (James 1984, 93). Y resume su propia doctrina al respecto en tan solo dos palabras: «one is life and the other freedom».

Ello nos lleva directamente a la que acaso sea la más conocida y citada máxima estética de James, extraída de su prólogo a *The Portrait of a Lady*:

> The house of fiction has in short not one window, but a million –a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will (James 1962, 46).

No me demoraré más en recordar que el novelista y teórico neoyorquino está manifiestamente en contra del genetismo naturalista del maestro de Médan. El «sentido (o ilusión) de la realidad» que las grandes novelas logran no procede de la impregnación por parte de sus autores de todos los datos reales registrables gracias al esfuerzo de una historiada observación y una cristalina reproducción de la realidad. James trae a cuento, así, a la novelista Anne Thackeray, porque ella misma reconocía haber captado la vida de la juventud protestante francesa que tanto se le ponderaba solo a partir de una experiencia puntual y mínima. Todo provenía, concluye James, de una facultad o un talento especial de la escritora, de un cierto efecto metonímico reñido con la exhaustividad genetista de los discípulos de Zola.

En definitiva, para el James (1984, 53) de «The Art of the Fiction», no se trata en modo alguno de «to minimise the importance of exactness –of truth of detail», pero no solo de ello depende el «air of reality» que «seems to me to be the supreme virtue of a novel», sino de un amplio conjunto de estrategias formales constitutivas de la novela realista y responsables de «the success with which the author has produced the illusion of life». Su lógica es, en tal sentido, primordialmente formalista: «We are discussing the Art of Fiction; questions of art are questions (in the widest sense) of execution; questions of morality are quite onother affair» (James 1984, 62). Pero también lo son cualesquiera otras prescripciones genetistas, vinculadas a la relación directa y empírica del novelista con la realidad de la que quiere dar cuenta en sus obras.

He ahí el meollo de su distanciamiento estético de Zola, al que por otra parte conoció personalmente y admiraba sin reservas, tal y como se deduce claramente de su ensayo de 1903 sobre el francés incluido en el libro de 1914 *Notes on Novelists with some other Notes*. Con anterioridad, en su ensayo de 1880 sobre *Nana* no objeta a su teoría, sino a su práctica en términos semejantes a los que también formularon Emilia Pardo Bazán y Galdós: la carencia casi absoluta de humor en la representación de la vida

y una cierta preferencia por las facetas más tremendistas de la existencia (Becker 1963, 240).

En la semblanza general sobre Zola que James escribe en 1903, el norteamericano da a entender que la obsesión naturalista por la «verité» nos hace ver al autor de *Thérese Raquin* como si estuviese «reñido con todas las convenciones» formales, cuando en puridad «Art welcomes them [las convenciones], feeds upon them always; no sort of form is practicable without them» (James 1969, 61).

Y en este punto es cuando en la consideración de Henry James irrumpe con un poderío irresistible la figura de Flaubert. Cierto que Zola, cuya principal reivindicación de discipulaje novelístico va siempre dirigida a Balzac y Sthendal, llega a reconocer en uno de los escritos recogidos en *Le roman expérimental* que por la fuerza de su estilo insuperable el autor de *Madame Bovary* «venait d'apporter au naturalisme la dernière force qui lui manquait, celle de la forme parfaite et impérissable qui aide les œuvres à vivre» (Zola 1971, 148). Pero no lo es menos que ese preciosismo estilístico, aunque en nada retórico, se compadecía mal con la tesis zolaesca de una composición simplicísima y un estilo transparente como el vidrio que no interpusieran ninguna pantalla distorsionadora entre el lector y la veraz documentación de la realidad natural y humana que el novelista consideraba el centro de su creación.

Henry James piensa exactamente lo contrario, y su afinidad con Flaubert es máxima, independientemente del gratísimo trato personal que existió entre ellos. En su prólogo a la traducción inglesa (1902) de *Madame Bovary* lo califica como «the master of a complex art», pero también como «a painter of life» (James 1969, 65 y 79). Pero en esto último alcanza la máxima expresión de verismo y capacidad de convicción gracias a un exigente cumplimiento por parte del escritor de «the requirements of form» (James 1969, 91).

Y la concreción de esa exigencia estética productora del realismo formal de Flaubert no reside en otra cosa que en «the pursuit of a style», y en los primores de «composition, distribution, arrangement», capaces por sí mismos, como recursos formales pero también productivos que son, de «intensify the life of a work of art» (James 1969, 90-91). Pierre Bourdieu, en su libro sobre Flaubert (1992, 157-158) habla, igualmente, de su «formalismo realista», que identifica con el que Baudelaire había explicitado en sus páginas sobre Théophile Gautier incluidas en *L'Anthologie des poètes français* de Crépet. Las tesis del poeta, válidas también para el novelista, se pueden resumir en la aparente paradoja de que el trabajo más puro e intenso sobre la forma en sí, el ejercicio formal por excelencia haga surgir en el texto, casi mágicamente, una realidad más real que la que se rinde ante nuestros sentidos, ingenuamente.

Esta segunda concepción de la realidad en la literatura, propugnada por Henry James, sortea los peligros del mecanicismo genetista de Zola, e interpreta la obra desde parámetros específicamente artísticos, más acordes por ello con su naturaleza esencial de lo que lo estarían otras referencias externas, pero lleva en su seno un germen de desconexión total entre el mundo creado y la propia realidad. Exacerbado esto por el inmanentismo más radical, nos conduce a otro callejón sin salida de índole opuesta.

Y es en este punto en el que las ideas de estética novelística desarrolladas por Galdós a lo largo de sus escritos críticos, que acaso puedan ser consideradas menos sistemáticas que las del francés y menos numerosas que las del neoyorquino, cobran una valor extraordinario desde la perspectiva de una tercera interpretación del realismo, que yo mismo (Villanueva 2004) he dado en denominar, basándome en la fenomenología de la literatura de estirpe husserliana, «realismo intencional».

Reparemos, a este respecto, en el hecho de que las dos concepciones del realismo tratadas con anterioridad se asientan, respectivamente, en los dos primeros factores del circuito comunicativo literario formado por el autor, el mensaje o texto, y el receptor.

En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible. Por el contrario, en el realismo formal todo depende de la literariedad: es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual.

Nos queda, pues, la perspectiva de la recepción no como una posibilidad de huida hacia adelante sino como una prometedora hipótesis de trabajo. Esto es, enfocar el arduo asunto del realismo literario desde el lector, posición que es por fuerza la del crítico y del investigador. ¿Estará ahí un deseable punto de equilibrio entre alteridad e inmanentismo? No se trata de una hipótesis conjetural descabellada: en el lector, por el lector y desde él, se anuda el universo de las formas con el de las vivencias humanas individual y socialmente consideradas.

Contamos, además, con suficientes apoyaturas teóricas en tal intento, no en vano la «estética de la recepción y la respuesta» literarias alcanzaron gran desarrollo precisamente desde el relativo agotamiento de los estructuralismos formalistas detectado a finales de los años sesenta, y sus fundamentos metodológicos –anteriores, por supuesto, a tales fechas– están avalados por el pensamiento fenomenológico contemporáneo.

Así, para el discípulo de Husserl Roman Ingarden (1998) la obra de arte literaria deja muchos elementos de su propia constitución ontológica en estado potencial, pues es la suya una entidad fundamentalmente esquemática. La actualización activa de la misma por parte del lector subsana esas lagunas de indeterminación (*Unbestimmtheitsstellen*) o elementos latentes,

y si es realizada desde una actitud estética positiva convierte el objeto artístico que la obra es en un objeto estético pleno.

A este respecto, cada uno de los estratos que ontológicamente componen la obra reclama diferentes actualizaciones, pero, sin detrimento de la concretización de todo el conjunto como unidad, destaca en especial el proceso de donación de sentido que el lector emprende a partir de las unidades semánticas y de las objetividades representadas, tarea en la que el esquematismo del que hablábamos exige la aportación de aquellos elementos ausentes o indeterminados sin los cuales la obra no alcanza, empero, plena existencia.

En esa dialéctica entre la obra como estructura esquemática y su concretización en un objeto estético aparece incluida, a lo que creo, toda la problemática de la teoría y la crítica literarias, y, en consecuencia, también el marco de referencia fundamental para la comprensión del realismo.

En un esclarecedor trabajo, Michael Riffaterre (1979, 9) afirmaba que el fenómeno literario no reside solo en el texto, sino también en su lector y el conjunto de reacciones posibles del lector ante el texto –enunciado y enunciación–, con lo que proponía una salida del inmanentismo formalista.

Riffaterre se está refiriendo a la explicación de los hechos literarios en general, y por eso lo que más adelante añade vale también para el realismo. El fenómeno de la literatura depende primordialmente de las relaciones del texto con el lector, no tanto con el autor o la realidad. Por ello la obra literaria debe ser abordada desde el interior de ella misma hacia la exterioridad encarnada por sus receptores.

En esa dirección interpreto yo el núcleo del pensamiento literario de Galdós. Percibo en él un concepto de realismo como efecto o como respuesta que debe ser experimentada, no como mera copia o pura creación inmanente. Realismo nunca en esencia, sino siempre en acto. Pero en la percepción de nuestro escritor la perspectiva de la recepción, que es la del lector, no puede excluir la de la forma, con lo que metodológicamente queda sentado un principio de razonable eclecticismo que es una de las características más positivas, actualmente, de ambas ramas de la escuela de Constanza: la «Wirkungstheorie» de Iser asume la tradición del análisis intrínseco de la literatura y la «Rezeptionstheorie» de Jauss, la de los acercamientos extrínsecos a ella.

Ya en sus páginas preliminares dedicadas a Dickens, Galdós viene a decirnos que el escritor inglés es un realista admirable porque produce en los lectores efectos de realidad por mor de su «fuerza descriptiva», su «facultad de imaginar», la «exactitud y verdad» de sus cuadros: «Dickens os hará ver todo esto sin medir nada, sin dibujar nada. Es como un gran colorista que produce sus *efectos* con masas indeterminadas de color, de sombra y

de luz», hasta el extremo de que con otros medios «igualmente eficaces» consigue un resultado magnífico: «conmueve al lector» (Pérez Galdós 1999, 119-120). Y he subrayado la palabra efecto para destacar la coincidencia de los planteamientos galdosianos con los del la *Wirkungstheorie* actual.

Asimismo, en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», escritas en 1870, al mismo tiempo que denuncia el desvío irrealista y romántico importado de Francia, reivindica una tradición anglocervantina de signo contrario, totalmente convincente desde el punto de vista del lector: «cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: "¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido"» (Pérez Galdós 1999, 126). Por eso, a falta de ejemplos de mayor envergadura, ensalza una obra narrativa menor, las series de los *Proverbios* de Ventura Ruiz Aguilera, porque reflejan el mismo «mundo que formamos en la vida ordinaria y real» (Pérez Galdós 1999, 134). Lo que valora en este escritor es la facilidad con la que al leer sus narraciones nos identificamos cointencionalmente con sus caracteres, porque

> son tan *naturales* que les *conocemos* desde que salen, y al punto les relacionamos con alguien que va por ahí tan serio sin pensar que un arte habilísimo ha expresado al vuelo su fisonomía con la rapidez de la *fotografía* y la belleza de la pintura. *Están todos allí frente a nosotros, puestos en luz, colocados con un admirable punto de vista, fijos y exactos, y son el prójimo mismo, Fulano y Zutano, etc.* (Pérez Galdós 1999, 138. La cursiva es mía).

El interés por el teatro, desde la teoría estética y desde la propia práctica creativa, constituye uno de los rasgos concomitantes más destacados entre los tres autores coetáneos que estamos comparando, así como también coincidieron en el tratamiento de un aspecto muy novedoso, precursor de la sociología de la cultura instaurada ya en pleno siglo XX por la Escuela de Frankfurt, que bien podríamos resumir en el título de un trabajo firmado por Zola en 1880: «L'argent dans la littérature». Pues bien, uno de los escritos de Galdós más reveladores para relacionar su teoría literaria con el concepto de realismo intencional –realismo de efectos, realismo en acto y no en esencia o en génesis– es precisamente su prólogo de 1895 a *Los condenados*, su drama en tres actos acogido con gran frialdad.

El novelista, desdoblado ya en dramaturgo, se somete, sin embargo, al designio del respetable por su convencimiento de que las obras teatrales «no son más que la mitad de una proposición lógica, y *carecen de sentido* hasta que no se ajustan con la otra mitad, o sea el público» (Pérez Galdós, 1999, 196). Ese *carecen de sentido* me parece una afirmación plenamente

fenomenológica *avant la lettre*. Pero la argumentación del escritor se desarrolla más cumplidamente con expresa mención al funcionamiento de un realismo intencional como el que estamos propugnando como caraterístico de Galdós:

> El fin de toda obra dramática es interesar y conmover al auditorio, encadenando su atención, apegándole al asunto y a los caracteres, *de suerte que se establezca perfecta fusión entre la vida real, contenida en la mente del público, y la imaginaria, que los actores expresan en la escena. Si este fin se realiza, el público se identifica con la obra, se la asimila, acaba por apropiársela, y es al fin el autor mismo recreándose en su obra* (Pérez Galdós 1999, 196-197. La cursiva es mía).

Para el novelista canario –como también, decenios después, para Ingarden o para Wolgang Iser (1976)–, el receptor de la literatura, lector o espectador, es verdadero cocreador de la obra de arte literaria mediante el acto de leer o de asistir a una representación. Pero, ajeno a la exageración de esta actitud volcada hacia el receptor y de la falacia que ello representaría, Galdós admite la decisiva importancia que a estos efectos tiene la resolución formal alcanzada por el talento del escritor, pues el público «en unos casos crea la obra con los datos que le da el autor, y que en otros devuelve friamente los datos, quedándose con un deforme embrión entre las manos» (Pérez Galdós 1999, 197). Y así, hablando desde su propia experiencia como creador de *Los condenados* menciona el fiasco de dos de sus personajes, Santamona y Peternoy, figuras de las que «en la vida real existe seguramente el modelo de ambas, aunque no puede decirse que abunda. La razón de que el público las acogiera con frialdad podrá quizás encontrarse en defectos internos de la composición, según el criterio dominante» (Pérez Galdós 1999, 203).

Finalmente, también en el texto teórico más importante y conocido de nuestro autor, su discurso académico de 1897 sobre «La sociedad presente como materia novelable«, de donde procede esa cita tantas veces repetida de «imagen de la vida es la Novela», se hace patente una conceptualización del realismo literario como la que estamos apuntando, que puede incluso resultarnos sorprendente por la radicalidad de su posicionamiento.

Son palabras que no tienen desperdicio para concluir con toda solvencia la argumentación que nos ha llevado, a partir de sus respectivos escritos teórico-críticos, del *realismo genético* de Zola al *realismo formal* de James para llegar por último al *realismo intencional* de Galdós, que se sustancia en las siguientes líneas:

> En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de

> la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez (Pérez Galdós 1999, 220-221. La cursiva es mía).

Dámaso Alonso denunció también, a propósito del *Lazarillo de Tormes*, esa «noción elemental, simplicista, y ciertamente sorprendente, de lo que es realismo» (Alonso 1985, 569) que nosotros hemos calificado de *genética* y que en más de una ocasión, de un modo o de otro, se ha atribuido a la propia obra novelesca de Pérez Galdós. En términos que habría que relacionar con la fundamentación fenomenológica de su teoría literaria, aquel inolvidable maestro de la filología española reivindica la independencia de la obra creada en relación a lo que fue su origen, así como la importancia decisiva que para su vigencia tiene el encuentro con el público. Para él, como también para el gran novelista canario cuya obra vamos a seguir estudiando durante y después de este congreso sobre «Galdós y la gran novela del siglo XIX», «la función de la obra literaria se cumple con una iluminación súbita del alma del lector», y por ello una obra cualquiera será realista no porque exista una realidad empírica que reproduzca fielmente, al modo de Zola, sino por su capacidad de suscitar en la mente del lector una intuición, una imagen que le convenza de que «es o puede ser el auténtico correlato de una realidad concreta existente» (Alonso 1985, 568-569).

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso, *Obras completas. VIII. Comentarios de textos*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

ALLOT, Miriam, *Los novelistas y la novela*, trad. R. B. Costa y María Luisa Borrás, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.

AUERBACH, Eric, *La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BECKER, G. J. (comp.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963.

BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médicine experiméntale*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1865.

BOURDIEU, Pierre, *Les régles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Du Seuil, 1992.

BRUCK, J., «From Aristotelian mimesis to "bourgeois" realism», *Poetics*, II (1982), pp. 189-202.

DOLEŽEL, Lubomir, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1, 3 (1980), pp. 7-25.

FANGER, Donald, *Dostoievski y el realismo romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación con Balzac, Dickens y Gogol*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

GILMAN, Stephen, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985.

GRANT, D., *Realism*, Londres, Methuen & Co, 1978, 2.ª edición.

GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

GULLÓN, Ricardo, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1980.

— *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus, 1987. Primera edición, 1960.

INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*; 1931, trad. Gerald Nyenhuis H., México, Universidad Iberoamericana/Taurus, 1998.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lessens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Fink, 1976.

JAMES, Henry, *The Future of the Novel. Essays on the Art of Fiction*, compilado por Leon Edel, Nueva York, Vintage Books, 1956.

— *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, 1907, introd. Richard P. Blackmur, Nueva York/Londres, Charles Scribner's Sons, 1962.

— *Selected Literary Criticism*, compilado por Morris Shapira, introd. F. R. Leavis, Nueva York/Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1965.

— *Notes on Novelists. With Some Other Notes*, 1914, Nueva York, Biblo and Tannen, 1969. Primera edición de 1914.

— *El futuro de la novela* (ed.), trad. y pról. Roberto Yahni, Madrid, Taurus, 1975.

— *Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers* (comp.), Leon Edel [asistido por Mark Wilson], Nueva York, Literary Classics of the United States, 1984.

KOHL, S., *Realismus: Theorie und Geschichte*, Munich, Fink/UTB, 1977.

KRONIK, J. W. y TURNER, H. S. (comps.), *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Editorial Castalia, 1994.

LATTRE, Alain de, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF, 1975.

LEVIN, Harry, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Barcelona, Editorial Laia, 1974.

LYONS, J. D. y NICHOLS, S. G. (comps.), *Mimesis: From Mirror to Method. Augustine to Descartes*, Hanover y Londres, University Press of New England, 1982.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Bonet, Laureano (ed.), Barcelona, 1999 [segunda edición nuevamente revisada y ampliada].

O'CONNOR, D. J., *The Correspondence Theory of Truth*, Londres, Hutchinson, 1975.

RAFFA, Piero, *Vanguardia y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.

RIFFATERRE, M., *La production du texte*, Paris, Du Seuil, 1979.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

SCHMELING, Manfred (comps.), *Teoría y praxis de la Literatura comparada*, Barcelona/Caracas, Alfa, 1984.

SNOW, C. P., 1960, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, Cambridge, Cambridge University Press.

— *The Realists. Eight Portraits*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1978.

SORBOM, G., *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Upsala, Svenska Bokförlaget Bonniers, 1966.

STERN, J. P., *On Realism*, Londres y Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973.

— «*Fortunata y Jacinta* in the Context of European Realism», en Kronik, J. W. y Turner, H. S. (comps.), pp. 17-36.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 [segunda edición, corregida y aumentada].

WELLEK, Rene, «El concepto de realismo en la investigación literaria», en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 169-190.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, vers. E. Tierno Galván, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Zola, Émile, *Oeuvres complètes*, XI, Paris, Tchon, 1968.

— *Le roman expérimental*, introd. Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

— *El naturalismo*, 1972, trad. de Jaume Fuster; compilación e introducción de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península, 1989.