

Harry Levin y su exploración de la novela realista

Manuel Durán y Antonio Regalado

Harry Levin, el distinguido catedrático de la Universidad de Harvard, nos ofrece, en *The Gates of Horn* (Nueva York, Oxford University Press, 1963, 554 págs.) un macizo, erudito y brillante análisis de los orígenes y el desarrollo de la novela realista. El objeto principal de su estudio lo forman cinco autores franceses: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola y Proust. Pero las numerosas alusiones a otras literaturas, y en particular la española (Cervantes es citado y comentado repetidas veces), y el hecho de que las novelas de Balzac son un ineludible punto de partida para Galdós, hacen que el libro de Levin sea de gran interés para todos los galdosianos.

El título de la obra sorprenderá únicamente a los lectores que no recuerden que en la *Odisea* describe Homero dos puertas de la imaginación: la de marfil, por la que pasan sueños ficticios, y la de cuerno, que da libre paso a la verdad. La literatura realista aspira precisamente a hacernos llegar «la verdad» o «la realidad». Y la tradición novelística francesa, tan rica y continua, producto de una cultura en la que «el culto de la lógica forma contraste con el hábito de la retórica» (p. 447) resulta la más adecuada para estudiar las bases teóricas de la novela realista y su más alto florecimiento.

Se sirve Levin de un sistema de crítica que integra el método histórico-sociológico y el análisis de la obra en términos estrictamente literarios. Para Levin la trinidad de autor obra y público, es, y no sin razón, un misterio que el crítico tiene que descifrar. Con cualquiera de los tres elementos que se eliminara, quedaría la trinidad, y por consiguiente la crítica, que de ella depende, incompleta. El desplazamiento, por ejemplo, del público, equivaldría a la extinción de un foco de luz fundamental para ver con la debida claridad la obra que se considera. Estamos de acuerdo con estas líneas generales del método de Levin. Su teoría se desenvuelve en la practica en brillantes destellos intuitivos, y en exceso de citas y referencias de autores, a modo de una luminosa proyección de fuegos artificiales.

Para el conveniente estudio de los autores Levin trata de situarlos en el ambiente político-social y literario que los envolvió, y dentro y en relación con él intenta examinar el proceso de los hechos y de las vidas individuales en lo que tienen de más

peculiar y característico. Así, por ejemplo, en el caso de Stendhal integra la abundancia de datos que tenemos sobre su vida privada y su evolución psicológica con los movimientos históricos que le tocó vivir. Este procedimiento de reconstrucción y evolución de hechos y vidas es sin duda excelente, cuando se logran dominar las graves dificultades que ofrece su acertado empleo.

De interés para Levin son los trabajos del marxista húngaro Georg Lukács sobre el realismo del siglo XIX, trabajos que hasta la fecha no han sido superados. Una idea fundamental que el crítico húngaro ha desenvuelto en sus estudios sobre los novelistas del siglo XIX, es la importancia de la época histórica —118→ en el proceso formativo y creador de los escritores. Para Stendhal es el 89 el eje de sus meditaciones; para Balzac, el Imperio y la época reaccionaria de la Restauración; para Flaubert, la monarquía de julio y la revolución de 1848; para Zola, el segundo imperio y la comuna del 71; para Proust, la crisis total de valores a fines del XIX y principios del XX. Levin considera este factor como importantísimo. El método histórico de Levin está mucho más cerca del positivismo de Taine que de las ideas de Dilthey, de amplia vigencia hoy día para la crítica literaria, escritor al que sin embargo, no menciona. Levin trata de relacionar la literatura con la vida y en términos bergsonianos admite lo fluido e incaptable del proceso vital.

Al estudiar a Stendhal, Levin toma en consideración, desde un punto de vista ampliamente ecléctico y con vistas a una relación entre la literatura y la vida, los factores políticos, intelectuales y personales en que se plasma en la personalidad y la obra de Stendhal, tales como su educación influenciada por el racionalismo del XVIII especialmente la filosofía materialista, el gran efecto que tuvo en su espíritu la aventura napoleónica, etc. No hay duda que teniendo en cuenta todos estos factores y estudiándolos a fondo es como se le debe seguir la pista a Henry Beyle.

En su primer capítulo de «Premisas» el autor señala que «la novela realista ha sido expresión característica de la sociedad burguesa» y que el realismo es «una de las maneras, la más directa entre todas, en que la literatura se adapta a la historia» (pág. 4). Subraya que el método empleado es, en esencia, ecléctico, combinando las ventajas de la biografía, del análisis de ideas e influencias y del análisis del estilo, y apunta que el método aplicado por Taine al estudio de la literatura inglesa, con su insistencia en el peso del ambiente, de las circunstancias, es como una primera cristalización de la conciencia realista, que habrá de influir poderosamente en los escritos del siglo XIX. En el segundo capítulo mediante una serie de rodeos, de brillantes digresiones, de citas y asociaciones de ideas que revelan la vasta erudición del autor y su sentido universal de los problemas literarios, nos acercamos, indirectamente, a una primera definición del realismo, como literatura inspirada por los temas burgueses de la propiedad, las finanzas, y, en general, los objetos, las cosas. La movilidad social, el libre juego de las nuevas ideas lanzadas por la revolución de 1789, y las tendencias sensualistas o materialistas de la cultura francesa del siglo XVIII, se combinan para dar al escritor una nueva orientación, que, al decrecer la oleada romántica, lo llevará hacia un estudio del individuo en su ambiente -la sociedad, la familia, las cosas que lo rodean-. La novela inglesa había ya iniciado este estudio en el siglo XVIII; en el XIX, la francesa toma resueltamente la delantera, precisamente en una época en que el realismo va a hacerse consciente de sus posibilidades, en que por vez primera se van a formular sus premisas teóricas. En este capítulo se exploran también las bases cómicas e irónicas del realismo decimonónico, en particular tal como aparecen en el *Quijote*: «Podemos ver por qué fue

España, la cultura más tradicional de la Europa occidental, la primera en perfeccionar la novela. Aunque el arrojío español fue el primero en explorar el Nuevo Mundo, la Península Ibérica era -y lo es todavía- la última ciudadela del feudalismo. Los extremos resultantes de riqueza y miseria, el esfuerzo fanático tendiente a conservar instituciones medievales en medio del Renacimiento, —119→ y la puntillosa formalidad en mantener las apariencias que con frecuencia enmascaraba la desesperación, no podían haber llegado más lejos en ningún otro país; ningún otro ambiente podía haber sido más fértil en ironía, la cual obliga a enfrentarse a realidad y apariencias y subraya los contrastes entre lo ideal y lo real» (pág. 41). Una y otra vez Levin (que en un ensayo anterior, reproducido en *Cervantes Across the Centuries*, apunto ya una posible influencia de Cervantes en Melville) habrá de señalar el influjo de Cervantes sobre Stendhal -a la vez entusiasta e irónico, cómico y calculador, quijotesco y maquiavélico-, Balzac, Flaubert, y los otros escritores realistas. Con el capítulo sobre Stendhal entramos en materia, y apreciamos el método de Levin: brillante, complicado, procede por toques sucesivos, por constantes alusiones; en apariencia digresivo, incluso desordenado a veces, acumula los datos biográficos, la evolución ideológica, los comentarios -finos, perspicaces- sobre las novelas de Stendhal. La psicología del escritor le sirve como sólido punto de partida: el realismo nace como una desilusión ante unos ideales fracasados, frustrados: los de la Revolución francesa, los del imperio napoleónico, los del siglo XVIII y Rousseau («Es el mundo de Rousseau, visto a través de una imaginación satírica, y no ya idílica», pág. 113). Stendhal rechaza su ciudad natal, Grenoble, se separa con amargura y aborreciendo a su padre: su ciudad ideal será Milán, su héroe Bonaparte; pero su «carrera en pos de la felicidad» le mostrará cuán difícil de alcanzar es ésta; el hombre de acción se refugiará en el diletantismo y finalmente en la literatura: «Todas las páginas que ha escrito deben ser interpretadas a la luz de su panorama de Milán y a la sombra de su imagen de Napoleón. Como escribía en el siglo XIX, le resultó difícil mantener aquellos ideales; al medir las escenas y los personajes contemporáneos con aquella visión utópica y aquella imagen titánica, se encontró, de grado o por fuerza, convertido en un realista» (pág. 97).

No hay duda que la mediocridad de la vida social de la Restauración afecta a Stendhal en la visión del héroe que crea para sus novelas, el cual o está al borde de caer, o cae efectivamente en lo mediocre. Levin dice que la desilusión de Stendhal es de carácter intelectual, no afectiva. Stendhal, romántico por naturaleza pero con una educación racionalista, proyecta precisamente estos dos lados de su naturaleza sobre sus narraciones. El mecanismo de relojería del personaje esconde dentro de su aparente caja de metal un corazón palpitante. Este es el encanto de Stendhal, ésta su genialidad, dada en pocos escritores, la de una enorme capacidad a la vez intelectual y afectiva, aunque esta última aparezca un tanto disimulada tras la predominante fachada del intelecto.

Pero es Balzac quien, según Levin, ocupa la posición central en el movimiento realista; en él se combinan el profesionalismo, la fecundidad más asombrosa, el amor a los negocios, el gigantismo, la afición a acumular inventarios, la clara comprensión de los fenómenos sociales: es menos psicólogo, menos buen estilista, que Stendhal o Flaubert, pero mejor sociólogo. Su romanticismo inicial queda moderado, templado, por la actitud del hombre de negocios y la necesidad de comprender y explicar los intrincados fenómenos sociales de un país en que todos desean enriquecerse, adquirir más poder mediante el dinero o la influencia política y social.

Sería un error creer que Levin trata de supeditar estrechamente el desarrollo —120→ de la novela realista al de la sociedad, la economía y la política en el siglo XIX; tanto en el capítulo de Balzac como en otros, lo que trata de mostrar es una interrelación entre sociedad, cultura y escritor. Como tan compleja relación actúa en varios sentidos, se puede afirmar que la novela realista es un ingrediente más en el vasto mar de la historia; puede influir en la opinión pública, lo mismo que la opinión pública y las ideas del momento se reflejan en ella. Stendhal es el primero en acudir a los periódicos en busca de datos concretos que utiliza en sus novelas; con Balzac llegamos a una actitud de constante atención a una miríada de fenómenos públicos; Flaubert verá a su época con mayor despego, impondrá la disciplina de la poesía a la composición de la prosa» (pág. 448) y colocará al artista, en posición crítica y descriptiva, frente al burgués, en una actitud de aparente irreconciliable hostilidad. El capítulo acerca de Zola nos muestra que tras la teoría artística de este, tras su posición «clínica» y científica, desarrolla una práctica, una composición, un estilo, mucho más complejos de lo que la teoría autoriza. Pero en principio la técnica de Zola representa una simplificación de personajes y situaciones, frente a la cual Proust habrá de rebelarse, introduciendo todas las matizadas sutilezas para las cuales le ha preparado su sensibilidad agudísima y su rica formación cultural, en la que interviene el simbolismo, la pintura impresionista, la música más avanzada de su época, y una serie de técnicas, algunas originales, otras ya presentes en autores anteriores, tal como el truco de volver a introducir, en un libro tras otro, a viejos personajes, bajo una nueva luz, que hace resaltar sus aspectos siempre cambiantes» (pág. 395), que procede de Balzac. El concepto que Proust tiene de los personajes y del tiempo es también personal, original; su arte microscópico, sin embargo posee fuertes raíces hundidas en el realismo de las generaciones que le preceden. Tras la apariencia exuberante y decorativa de un presente siempre inestable, Proust busca también en vano el ayer huidizo y las «ilusiones perdidas»; su concepción de los cambios sociales es tan amplia y matizada como la de Balzac; su snobismo recuerda el de Flaubert; su trayectoria parte de Bergson para acercarse a Balzac y al realismo «tradicional», bajo la máscara de un refinamiento y una sutileza que los viejos realistas no llegaron a poseer. En sus novelas asistimos a un doble proceso de poetización y despoetización; «la etiqueta queda desacreditada por la ética» (pág. 404). Si la novela es la única literatura épica adecuada a la sociedad burguesa, queda claro que los ácidos -ironía, despoetización, cinismo- que en parte la constituyen acaban por destruir toda imagen platónica, toda ilusión noble; la novela realista canta y denigra a la vez a la sociedad burguesa que la ha visto nacer.

En el último capítulo, titulado «Realismo y realidad», el autor nos muestra los caminos, triunfantes o ambiguos, del realismo en el siglo XX, de Proust a la «anti-novela» de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute y aprovecha la ocasión para dirigir agudos ataques contra Sartre.

Es curioso observar que en la discusión del realismo a través del libro y en su final no menciona ni usa las ideas de la fenomenología, de Husserl o de Merleau Ponty, vigentes en la crítica literaria europea desde hace dos generaciones. En libro sobre el realismo de la envergadura del estudio del profesor Levin habría quizás, resultado útil el empleo del método que tanto esclarecimiento —121→ ha traído precisamente al problema de la realidad. Recientemente J. P. Sartre nos ha dado una muestra interesantísima de crítica literaria a propósito de Flaubert, en la *Critique de la Raison Dialectique*, integrando el psicoanálisis, la fenomenología, la filosofía de la vida o existencialismo y la crítica histórica del Marxismo. Es éste un capítulo de resumen,

síntesis, y recapitulación; como tal, representa un esfuerzo notable por parte de Levin, pero en cierta forma es uno de los menos satisfactorios. La tendencia de Levin a la asociación de ideas y a la digresión aparece aquí en forma especialmente visible. Ello significa que la pirotecnia verbal y erudita no nos muestra con frecuencia una dirección clara y precisa, sino que sentimos que navegamos al azar, sin rumbo, sin que quede en nuestra mente una serie de conclusiones bien concretas.

Pues en el fondo la gran virtud del libro, la fidelidad del mismo a la inmensa complejidad de las obras de arte y a los autores de la escuela realista, es a la vez su mayor defecto. No se trata de un defecto substancial, sino de una debilidad didáctica: el autor raras veces subraya lo que, a su juicio, es esencial en el desarrollo del movimiento realista; raras veces separa claramente lo importante de lo secundario. Dado el alud de citas y alusiones, dada la complejidad de los temas, el lector se siente a veces algo perdido. Hay frecuentes cambios de dirección, frecuentes interrupciones en la marcha general del pensamiento del autor. Con ello Levin se esfuerza por no traicionar la rica trama que nos presenta; toda simplificación le parece traición. Pero el capítulo final -en que pudiera haberse aclarado, simplificado estos «problemas didácticos»- lleva, al contrario, a su punto culminante tanto la brillantez caleidoscópica como la yuxtaposición «impresionista»: el lector se siente a la vez seducido y exasperado.

Aparte de lo dicho el libro del profesor Levin no es un estudio que abarque en su conjunto la novela realista del XIX. Para la novela española su interés es muy relativo y escaso, pues se basa en materiales novelísticos ya trabajados que no existen apenas para la novela realista española, si se exceptúan los interesantes estudios de José F. Montesinos. La única referencia que hace Levin a la novela española es sobre Galdós, a cuyo propósito dice: «Balzac has been the inevitable patron of the imposing fictional synthesis from the *Episodios nacionales* de Pérez Galdós to the Mississippi legend of William Faulkner». Esta frase es equívoca, la *Comédie humaine* influye, junto con el *Rougon Macquart* de Zola mucho más en las novelas contemporáneas de Galdós que no en los *Episodios* escritos en diferentes periodos de su vida, donde hay una influencia constante de Scott, y otras, como la de Tolstoy en la tercera serie. Levin no le da a Scott la importancia que merece como inventor de numerosos temas y técnicas que alcanzan a toda la novela realista del XIX. El concepto del héroe mediocre que oscila en las novelas de Galdós entre dos extremos y que representa el ideal burgués del autor y del público para el que escribe, está ya desarrollado genialmente por Scott. La relación entre vida privada y vida histórica que explica tanto de la novela posterior se halla también genialmente desenvuelta por Scott por ejemplo en una de sus obras maestras *Old Mortality*. La primera observación que haríamos en relación a la novela española, es que el que quiere entender bien la génesis y evolución del realismo debe tomar en cuenta al Scott realista. Cuando Galdós toma contacto con Balzac hacia 1867, ya se había asimilado —122→ bien a Walter Scott, y no nos olvidemos que hay mucho en Balzac aprendido del autor escocés. Al concepto de la lucha de entre dos grupos, conquistadores y conquistados genialmente desenvuelto por Scott y admirado por la historiografía romántica francesa, podemos añadir la idea del espíritu del pueblo que luego se injertara en la novela costumbrista española. La primera serie de los *Episodios* de Galdós funciona en términos de la idea dialéctica de la lucha entre dos pueblos; y en la segunda y en la novela de la primera época *Doña Perfecta* la lucha es entre la idea liberal encarnada en una minoría y la idea tradicionalista defendida por el pueblo. Ya Fernán Caballero, reaccionaria y ultra-católica, en novelas escritas antes de que Balzac empezara a publicar las suyas, opone la idea tradicional a la vida liberal simbolizada por

la revolución francesa. Javier Herrero en su reciente libro, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento* ha revolucionado la visión de la novela del XIX. La inspiración de la novela española del XIX proviene en buena parte de las ideas históricas del romanticismo alemán; así que para estudiar el realismo español no solo debemos ir a la novela francesa, sino a elementos que la preceden: Scott, las ideas de Herder y Hegel y la rica tradición costumbrista nacional. Otro grupo de ideas de enorme influencia en Galdós, puesto que se encarnaron en la tradición española, la que amamantó al autor de *Fortunata y Jacinta*, son las del liberalismo doctrinario que Levin apenas tiene en cuenta respecto a la novela francesa. Se da el caso de que el libro más completo y actual sobre el liberalismo doctrinario francés y español esta escrito en español por Diez del Corral. Sin un conocimiento de estas teorías no podemos entender debidamente en su contenido y significación histórica muchos de los temas y personajes de Galdós.

Levin ha sabido, por otra parte, darnos una visión tan completa del realismo francés, que, a su vez, el reseñador de su obra se siente embargado por escrúpulos; ¿no será traicionar la matizada riqueza del libro el tratar de resumirlo en breves páginas? Lo importante es que todo lector curioso acuda a la obra de Levin y pueda llegar así a sus propias conclusiones. Cada página contiene abundantes ideas originales, innumerables citas y comentarios tan ingeniosos como exactos. Levin, crítico dinámico e inquieto por excelencia, rezuma inteligencia y «electricidad»; las chispas que de su obra se desprenden son capaces de galvanizar a toda una generación de lentos batracios críticos. Aplaudamos, agradecidos, la generosidad mental con que desparrama su pensamiento en todas direcciones. Fácil será para todo lector inteligente separar lo que le interesa y atrae de la parte superflua o simplemente no necesaria para lo que al lector le importe. Como hispanistas, no podemos dejar de subrayar una vez más los dos puntos esenciales que al principio habíamos ya observado: la justa e inteligente ubicación del *Quijote* como base ineludible del realismo moderno, y la matizada presentación de Balzac, uno de los grandes maestros e inspiradores de Galdós. La gran ola del realismo crítico, humorístico e irónico pasa de España a Inglaterra, de Inglaterra a Francia, de Francia -a través de la relación Balzac-Galdós- nuevamente a España. Pero Galdós recibe todavía, y fuertemente, las vibraciones de la oleada inicial de Cervantes. Si examinamos una novela como *Misericordia*, por ejemplo, ¿qué es lo que en ella pertenece al ámbito de influencia de Cervantes, o de la conjunción Cervantes-novela picaresca, y qué es lo que ha sido influido, directa o indirectamente por Balzac? Allí donde las dos olas —123→ se cruzan, ¿qué clase de oleaje secundario producen y en qué dirección avanza este último? Reflexiones espontáneas, o personales, que nos sugiere la lectura del libro de Levin. Pues como todo libro fecundo son más las preguntas que plantea que las respuestas que proporciona.

Yale University. New Haven, Conn.

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

