



Adolfo Sotelo Vázquez

Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Adolfo Sotelo Vázquez

Los discursos del Naturalismo en España (1881-1889)

Universitat de Barcelona

- I -

Quiero exponer aquí una breve reflexión acerca de un trabajo en curso sobre la novela y la crítica decimonónicas en el marco de una historia de la literatura absolutamente respetuosa con la historicidad, pero, a la vez, vigilante y alerta de los modelos de análisis teóricos y críticos. Es producto esta reflexión de estudio de la dinámica de la teoría de la novela española desde la fragua de esa propia teoría en la crítica y en la labor creativa. Sin desdeñar los instrumentos analíticos proporcionados por la teoría de la novela y la narratología de este siglo, desde *The Craft of Fiction* a las recientes aportaciones de Gérard Genette o Dorrit Cohn, estamos convencidos de la mucha luz y el indisputable rigor que brindan el lenguaje de la novela y el lenguaje de la crítica, si se ajustan -tomo la imagen de Roland Barthes- como haría un buen ebanista dos piezas de un mueble complicado. Surge así un diálogo que el historiador de la literatura no debe reconstruir egoístamente sino que debe trasladarlo hacia el presente, como parte constructora de lo inteligible de nuestro tiempo.

El espacio que nos ocupa es el diálogo entre el lenguaje de la novela y el lenguaje de la crítica durante la etapa en la que lo verdaderamente original y creativo son las amplias intertextualidades que el naturalismo, la preceptiva estética y literaria de Zola, promueve en España. Si el profesor Henri Mitterand, primero en *Zola et le naturalisme* (1986) y después en *Zola. L'histoire et la fiction* (1990), probó abundantemente que no es recomendable entender el naturalismo de Zola como una declaración unívoca, señalando las diversas facetas de sus discursos tanto críticos como creativos, y ya no podemos entender el naturalismo de Zola -las palabras son de Harry Levin y de un libro [456] memorable, *El Realismo francés*- como «el monstruo mecánico que pretendía ser en sus *obiter dicta*», lo cierto es que esa variedad de discursos se hace patente en la órbita del naturalismo en España, sin que por ello se sostenga la contradicción o la oposición entre ellos, sino que se reconozca su diferencia.

En este sentido quisiera aceptar el pensamiento de Jacques Derrida para negar, sin embargo, la finalidad última de la metacrítica de las ideas literarias. Dicho de modo más lego: es necesario detenerse en la comprensión de la tarea hermenéutica, de los principios y operaciones teóricas y críticas, pero sin renunciar nunca, más bien polarmente lo contrario,

a la comprensión y el significado de la obra de arte en la inmanencia y en la trascendencia. Al detenemos en el análisis de los prólogos, los ensayos y los artículos de reseña crítica, desvelamos unos discursos del naturalismo con la finalidad de establecer su combinación con el lenguaje que emana de la construcción narrativa, de sus técnicas, del estatuto de los personajes, de la modalización y la focalización de la historia, etc., es decir, del texto del discurso de la novela, que es, en suma, el estilo de la novela, pues comparto abiertamente la tesis que Gérard Genette formula en «Estilo y significación», ensayo incluido en *Ficción y dicción*, según la cual el «fenómeno estilístico» no sólo está en los detalles sino en todos los detalles, porque es el discurso mismo. De este modo la comprensión de la tarea hermenéutica en su historicidad es paso imprescindible para la interpretación de la obra de arte, de la novela, como una «armonía polifona», según el término de Roman Ingarden que recoge la concordancia de todos los estratos que la conforman. Así las tareas del historiador y del crítico de la literatura se hacen indisociablemente complementarias.

- II -

Empecemos por describir a vuela pluma los discursos del naturalismo en España en el ámbito del orden instrumental y adjetivo de la tarea hermenéutica circunscrita al tiempo histórico de la década de los ochenta del siglo pasado, justificando, además, las fechas de 1881 y 1889 que sirven de marco a nuestra reflexión. [457]

Para ello debemos aceptar la fértil distinción que el profesor Henri Mitterand estableció en la obra crítica de Zola entre el discurso teórico naturalista y el discurso crítico y de análisis. Son -escribe Mitterand- en último término dos modelos: una teoría general de la novela, *modelo de producción* para toda novela, lo mismo que enunciado de principios sobre los que Zola asegura construir su propia obra; y una crítica de las obras de otros, *modelo de recepción*, midiendo o creyendo medir con el rasero de la estética naturalista las novelas contemporáneas. Si aceptamos -decía hace unos instantes- flexiblemente estos dos modelos, el primero de los cuales es el dominante en *Le Roman Expérimental* y el segundo en *Les Romanciers Naturalistes*, y los trasladamos a las letras españolas, vemos que, en el emblemático caso de Leopoldo Alas, el modelo de producción o teoría general de la novela es el dominante en los artículos *Del Naturalismo* (publicados en 1882 en *La Diana*, el periódico bimensual dirigido por Manuel Reina) o en los reunidos en *Del estilo en la novela* (publicados entre 1882 y 1883 en *Arte y Letras*, la revista que comandaba la atenta pupila crítica de Yxart), mientras que el modelo de recepción o crítica de la labor novelística de otros autores, aplicando la «medida» naturalista, es el que prevalece de Solos (1881) a *Nueva Campaña* (1887) y entra en crisis en *Mezclilla* (1889).

No es este el lugar para probar la tupida densidad de los discursos naturalistas de «Clarín» tanto dentro de la órbita de la producción como en el dominio de la recepción. Ni tampoco para probar la sustancial unidad de procedencia: una misma base intelectual, una misma *écriture* y un imaginario idéntico, si bien la estética aplicada del modelo de recepción -los casos de las reseñas y análisis clarinianos de las sucesivas novelas de Zola o Galdós son paradigmáticos- le permite acercarse a la diferencia de los diversos discursos narrativos, fraguando insospechadas relaciones con su gran texto artístico de esta época, *La Regenta*. Bastaría recordar cómo «Clarín», en la estela de Zola, define las posibilidades de la descripción como revelación del mundo psíquico y moral de los personajes en los ensayos que denominé del modelo de producción, para, meses más tarde, advertir en el

artículo sobre *El doctor Centeno* (modelo de recepción) como la anatomía del gato hecha por Alejandro Miquis es correlato de la vocación del hidalgo galdosiano, mientras que *La Regenta* constituye un auténtico *tour de force* de ese procedimiento: la sotana y el manteo de Fermín, el gato del salón de doña Petronila o el repugnante amasijo de la sobremesa del caserón de los Quintanar, pasaje diáfano metadescriptivo.

Sí, en cambio, me parece oportuno señalar cómo, para la crítica de la época, *Solos* (1881) era el punto de partida del discurso teórico y crítico del naturalismo en España, mientras que *Mezclilla* (1889) suponía el punto final de ese discurso tanto en lo que [458] atañe al modelo de producción como, aunque con menor radicalidad, en lo que comporta el modelo de recepción.

A la aparición del deslumbrador tomo de ensayos que es *Solos*, la crítica contemporánea más inteligente se dio cuenta de que la horma crítica que «Clarín» aplicaba a la literatura del día era la naturalista. Precisamente en la madrileña *Revista Ilustrada* correspondiente al 23 de julio de 1881 (revista dirigida desde el 16 de mayo por González Serrano) aparece una larga y prolija reseña crítica de *Solos*, firmada por Rodrigo Amador de los Ríos, en la que se dice:

«Aspirando en el libro su autor, que lo es el discretísimo D. Leopoldo Alas, a estudiar en los actuales momentos el estado de nuestra literatura, declárase abiertamente decidido y valeroso mantenedor de cierta Escuela, no del todo por la generalidad comprendida ni descaminada del todo, a lo que se nos alcanza, por más que, con nuestra habitual franqueza, no recelemos en manifestamos desacordes en muchos puntos con la doctrina cuya implantación se pretende, o, por mejor decir, con el extravío de antiguas doctrinas, presentadas hoy con aparato y solemnidad desacostumbrados».

Al exponer los desacuerdos con los principios naturalistas, Rodrigo Amador de los Ríos señala con mayor precisión en dónde radica su disconformidad con el diapasón crítico de Alas:

«No ocurre lo mismo respecto a la exageración de los principios invocados por el crítico para cohonestar sus juicios, y especialmente respecto de la doctrina sustentada por la llamada *Escuela naturalista o experimentalista*, de que el señor Alas se muestra en casi todos sus trabajos partidario ardentísimo».

La transparencia del texto ahorra todo comentario: la *Revista Ilustrada* reconocía que el joven crítico utilizaba un modelo de recepción naturalista.

Cuando aparece *Mezclilla* son varios los indicadores que hablan de las disonancias del diapasón crítico naturalista empleado por Alas. Los principales trabajos del libro, procedentes de *La Ilustración Ibérica* y titulados genéricamente «Lecturas», se le aparecían a doña Emilia Pardo Bazán en la nota bibliográfica que sobre el tomo de «Clarín» redactó para *La España Moderna* como exponentes de las distancias que Alas estaba tomando respecto del *canon* de los ensayos de 1882 y 1883, y de la aproximación que se está produciendo hacia una idea que la autora de *Los pazos de Ulloa* denomina «religiosa y cristiana». [459]

Conviene recordar, *tout court*, que aunque los textos teóricos y críticos de Alas sean los índices más sobresalientes de los discursos del naturalismo en España, no se puede menoscar un ápice la penetrante óptica de Emilia Pardo, especialmente en las múltiples intertextualidades que *La cuestión palpitante* contrae con *Les Romanciers Naturalistes*. Lo mismo puede afirmarse del largo y enjundioso ensayo *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), abiertamente contrario a los presupuestos de Zola, y en el que Valera enhebra el ademán programático con las fórmulas de la recepción, especialmente en lo que atañe a la novelística de Zola. Idéntica consideración deben tener

dos textos prologales salidos de la pluma de Armando Palacio Valdés: el prólogo a la primera edición por la barcelonesa «Biblioteca Arte y Letras» de *Marta y María* (1883) y el que abre la novela *La hermana San Sulpicio* (1889), fechas, por cierto, altamente significativas en el itinerario de la narrativa española del último cuarto del siglo XIX.

En el dominio de la crítica literaria los discursos del naturalismo se patentizan en el modelo de producción (que quizás convenga en estos casos llamar teórico) en numerosos textos de Gómez Ortiz, González Serrano o Rafael Altamira, mientras que el modelo de recepción tiene notable abono en el quehacer de Orlando, Yxart: y Sardá por proponer tres nombres frecuentes en la crítica literaria de la época. Todos estos discursos consolidan la existencia del naturalismo en España, existencia polifónica y fecunda para la transformación intensa de las bases de funcionamiento de la novela contemporánea, cuyo paradigma no puede ser otro que la novela galdosiana, pues como afirmaba el gran crítico catalán Joan Sardá en *La Vanguardia* (15-VIII-1891):

«No son imitaciones las suyas, sino sugerencias en cuya manifestación o producción activa pone Pérez Galdós una personalidad propia, original, poderosa, nunca ahogada por la imposición servil del modelo. Es él y siempre él, sólo que en él hay todos y todo sucesiva y aun simultáneamente, modelado, renovado, personalizado, reacuñado en el troquel de una imaginación que a ella sola se parece».

- III -

Acercamos, breve y finalmente, al discurso naturalista de la novela como construcción que busca la ilusión de realidad, supone no desprenderse de los otros [460] lenguajes del naturalismo: el discurso crítico y el soliloquio genético (o, en su defecto, las intertextualidades del texto narrativo). Y conlleva, además, ceñirse a un caso relevante: la finalidad del discurso del relato en *La Regenta*, o la comprobación (muy esquemática, es cierto) de la armonía polifona de todos los estratos de la novela y desde su conciencia estructurante.

Al compás de la recepción del naturalismo en España se opera entre la intelectualidad española un paralelo interés por Schopenhauer, uno de los más ricos filones filosóficos del naturalismo. Buena prueba de ello son algunos artículos divulgativos salidos de la pluma de José del Perojo -quien sabía alemán- o de Urbano González Serrano, quien conocía la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación* gracias a su divulgación en Francia mediante los libros de Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer* (Paris, 1874) o de Elme-Marie Caro, *Le pessimisme au XIX^e siècle* (Paris, 1878) -más famoso si cabe por el polémico *compte rendu* de Ferdinand Brunetière en *La Revue des Deux Mondes*- o artículos como el de Charles Richet, «La douleur», publicado en la prestigiosa *Revue philosophique*.

El propio «Clarín» se interesa por el pensamiento de Schopenhauer al mismo tiempo que se deslumbra con la obra de Zola, como atestigua el capítulo «Cavilaciones» de Solos. Durante 1883 y 1884, mientras se anda gestando *La Regenta*, ocurren dos sucesos nada irrelevantes para la voluntad artística de Alas: Paul Bourget reúne diversos textos críticos de 1881 y de 1882 en los *Essais de psychologie contemporaine* (1883) y en 1884 ve la luz el tomo *La joie de vivre*, perteneciente al ciclo de *Le Rougon Macquart*. Precisamente la novela de Zola es saludada por la crítica francesa contemporánea como la confirmación de la incidencia de la filosofía pesimista en su gran retablo novelesco. Jules Lemaître sostiene

en la primera serie de *Les Contemporains* que *Les Rougon Macquart* es «una epopeya pesimista de la animalidad humana», y refiriéndose, en concreto, a la novela recién aparecida escribe (explicando el valor simbólico, de bestia monstruosa y transgresora que tiene el Océano): «En *La Joie de vivre*, el océano, primeramente cómplice de los amores y ambiciones de Lázaro, después su enemigo, y cuya victoria acaba por descomponer el débil carácter de este discípulo de Schopenhauer». Edouard Rod apunta a comienzos del 84, que Lázaro «es [461] un producto de las ideas pesimistas tan cual circulan entre nosotros». En el mismo sentido se manifiestan Huysmans y Guy de Maupassant, quien llega a escribir que «sobre el libro entero planea un pájaro negro con las alas extendidas: la muerte». Es decir, los naturalistas al completo leen la reciente obra de Zola en la órbita del pensamiento de Schopenhauer, consolidado como uno de los grandes mitos del naturalismo.

«Clarín», que acaba de empezar a trabajar en *La Regenta* y que ha rebajado notablemente el número de artículos que produce su fábrica, escribe a Galdós el 8 de abril de 1884: «Lea sin falta, si no los ha leído, *La Joie de vivre* y las *Cartas de Flaubert*». Referencia que excusa todo comentario sobre el entusiasmo que le acaba de producir la última novela de Zola y del que quiere que participe Galdós.

Por otra parte, Paul Bourget, a quien «Clarín» llama «el muy delicado y profundo Paul Bourget» en el primer *Folleto literario*, *Un viaje a Madrid* (1886) y sobre el que escribirá un penetrante artículo recogido en *Mezclilla* (1889), reflexionaba a finales de 1882 sobre un nuevo mal del siglo, un nuevo *spleen*, en estos términos:

«El mal de dudar incluso de la duda, lleva consigo un séquito de imperfecciones, vacilación de la voluntad, compromisos sofisticados de la conciencia, diletantismo, inadaptación, todas las debilidades que nos toman aún más admirables a los que no han perdido las grandes virtudes de antaño».

Todos estos textos, afines al naturalismo, son bien conocidos por Alas cuando anda atareado en la escritura de *La Regenta*, y todos ellos van a gravitar de modo principalísimo en el sentido y la finalidad de su obra maestra, al menos, en un grado de influencia parangonable al que su teoría y su crítica ejerce sobre la construcción del discurso narrativo de la novela.

Si *La Regenta* es una novela ejemplar de la experimentación artística del naturalismo, lo es, entre otras razones (ésta que glosó es de orden temático-moral) porque la escritura de «Clarín» aloja en el seno de una sociedad, Vetusta, amargamente [462] hipócrita y egoísta, una contradicción romántica, el alma poética y soñadora de Ana Ozores. Desde el punto de vista de las estrategias autoriales, ideológicas y estéticas, lo que «Clarín» narra y describe en *La Regenta* es el intento, objetiva e inexorablemente condenado al dolor, de vivir siendo mercancía y sentir la necesidad de vivir para el alma. O dicho con las palabras magistrales de Gonzalo Sobejano: «la intención moral de *La Regenta* sólo puede verse, al resplandor de su final, como la demostración de la lucha inacabable de los mejores: el dolor de no poder alcanzar nunca los valores supremos cuya *búsqueda* es el único sentir de su existencia». Siendo para ello conveniente dejar a un lado el dogma del *impersonalismo*, del que el propio «Clarín» explicó sus límites refiriéndose a Flaubert:

«Leo a Flaubert en sus novelas, y a pesar de su programa de *impersonalismo*, cumplido casi al pie de la letra, y sin que haya en esto contradicción, veo en esas novelas todo lo que necesito para conocer las ideas, el carácter espiritual, hasta el temperamento del autor con relación a los más graves asuntos. [...] ¿Qué libro habrá más impersonal (*técnicamente*), que *Bouvard et Pécuchet*? Y sin embargo, se podría reconstruir sólo con él, no las *opiniones* de Flaubert, pero sí los rasgos principales de su espíritu en las múltiples relaciones del pensar, del sentir y del querer con los más interesantes aspectos de la realidad. en cuanto ésta puede estar en contacto

con el alma».

Me explicaré sintéticamente. «Clarín» había formulado en una de sus «Cavilaciones» de *Solos* el tema de la filosofía: «Toda filosofía que pretenda que la estudie el hombre experimentado, no debe dejar entre lo accesorio la teoría del dolor. No abordar este problema, o tratarle con fórmulas sin fondo, es huir de la dificultad más real del objeto último, según los más, de la filosofía». El dolor se convierte en la única realidad en el inmenso mar de dudas y vacilaciones en el que vive sumida Anita tras el duelo, la muerte de don Víctor y la huida cobarde y canalla de don Álvaro. Las reflexiones de la protagonista -verdadero carácter indeciso- revelan en esta situación la estrategia generadora de la novela. En una fascinante combinación de discursos -discurso narrativizado, discurso restituído y discurso transpuesto en estilo indirecto «Clarín» escribe:

«Con el alimento y la nueva fuerza reapareció el fantasma del crimen. ¡Oh, qué evidente era el mal! Ella estaba condenada. Esto era claro como la luz. Pero a ratos, meditando, pensando en su delito, en su doble delito, en la muerte de Quintanar sobre todo, al remordimiento, que era una cosa sólida en la conciencia, un mal palpable, una [463] desesperación definida, evidente, se mezclaba, como una niebla que pasa por delante de un cuerpo, un vago terror más temible que el infierno, el terror de la locura, la aprensión de perder el juicio; Ana dejaba de ver tan claro su crimen; no sabía quién discutía dentro de ella, inventaba sofismas sin contestación, que no aliviaban el dolor del remordimiento, pero hacían dudar de todo, de que hubiera justicia, crímenes, piedad, Dios, lógica, alma... Ana. «No, no hay nada -decía aquel tormento del cerebro-; no hay más que un juego de dolores, un choque de contrasentidos que pueden hacer que padezcas infinitamente; no hay razón para que tenga límites esta tortura del espíritu, que duda de todo, de sí mismo también, pero no del dolor que es lo único que llega al que dentro de ti siente, que no sé cómo es ni lo que es, pero que padece, pues padeces.»

Estas logomaquias de la voz interior, para la enferma eran claras, porque no hablaba así en sus adentros sino en vista de lo que experimentaba; todo esto lo pensaba porque lo observaba dentro de sí; llegaba a no creer más que en su dolor».

Pasaje del discurso narrativo que alcanza toda su relevancia, su inmanencia y su trascendencia, a la luz que ofrecen los discursos a los que he aludido (todo en la órbita del naturalismo) y de los que han quedado implícitos procedentes de la *summa* de los discursos teórico y crítico de Alas. Especialmente relevante para la experimentación artística de *La Regenta* es el de Schopenhauer, quien sostenía que por su origen y por su esencia la voluntad está condenada al dolor, que en la existencia cotidiana, en la prosa del mundo, se combina con el hastío y el tedio. He ahí las coordenadas de la trayectoria vital de Ana: hastío, tedio, aburrimiento, vacíos, silencios, dolor.

La finalidad de la novela no concuerda con el pensamiento de Schopenhauer ni con el fatalismo zolesco -Ana sigue viva e inadaptada sobre el mármol del pavimento de la catedral de Vetusta-, pero creo que esas intertextualidades son su estímulo, polifónicamente mantenido desde diversos ángulos, revelando el soliloquio genético de Leopoldo Alas, sin atender contra lo perenne de su pensamiento, capaz de defender con fervor el naturalismo y mantener dentro de sus doctrinas un palpito de un no sé qué metafísico, que unas veces se llama el *quid divinum* y otras el *misterio*; unas, *dolor*, y otras, *Dios Padre*.

Nuestro presupuesto inicial que indicaba la conveniencia del estudio y análisis de la hermenéutica contemporánea como paso para la comprensión del significado de la obra de arte, se consolida al leerla no para imponerle una doctrina sino, como postula [464] Maurice Couturier en *La Figure de Pauteur*: leerla en posición de descubrimiento, de intercambio y de aprendizaje.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo