



Joan Oleza

# **Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Joan Oleza

## Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa

Hacia 1830 puede empezar a hablarse ya, en la Francia de Luis Felipe, de un modelo cultural realista, si bien en pugna con el que todavía es el modelo cultural dominante: el romántico. Como todo modelo cultural, surge a partir de una compleja serie de condicionamientos tanto ideológicos como literarios, y ello aún antes de encarnarse en fórmulas artísticas concretas. Así, cabría hablar, de un lado, del cambio revolucionario experimentado por una sociedad en la que una clase social, la burguesa, ha arrancado el poder de manos de otra y se ha instalado en él, convirtiendo en dominante el modo de producción capitalista del que era generadora ya desde la Edad Media; un modo de producción basado en unos medios de producción y una producción sociales -colectivas- en contradicción con unas formas de apropiación individuales. Esta toma del poder por la burguesía y el desarrollo del modo de producción capitalista arrastran consigo toda una serie de convulsiones parciales -desde la constitución del Estado burgués, pasando por la enorme expansión industrial o por la abstracción y despersonalización del proceso económico, hasta llegar a la nueva distribución de las clases y grupos sociales o a la transformación de las relaciones entre autor y público- que tenían, por fuerza, que acabar por destruir los modelos culturales preexistentes (neoclasicismo, prerromanticismo, romanticismo) y convertir en dominante un nuevo modelo que se apoyase sobre bases positivas. Desde otro punto de vista, el modelo cultural realista se impone en íntima conexión con la fatiga a que ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto por sus resultados: el peso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones y cuarenta años de lucha de clases, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía -que una vez en el poder no sólo se aleja de toda veleidad revolucionaria, sino que se apresta a reprimir brutalmente-, es ya muy patente en los románticos que lucharon a lo largo de este proceso, pero se acentúa mucho más en los autores realistas. De la Europa que se vislumbraba esperanzadamente en las barricadas a la Europa de los banqueros a que conduce la revolución la distancia se mide en «ilusiones perdidas», leit-motiv de la literatura de la época. El desencanto se convierte en una fuente de realismo. Pero el realismo es a la vez la respuesta a la demanda de información de la nueva clase en el poder, anhelante de conocer la realidad sobre la que se instala para mejor instrumentarla, y por ello la novela realista converge de modo tan sintomático con la revolución del -8- periodismo y su conversión en industria informativa, a cuyo servicio no duda en colocarse la literatura. Desde un punto de vista estrictamente literario puede decirse que la evolución interna del romanticismo conduce, en su última fase, al realismo: novelas como *I promessi sposi*, de Manzoni, *Les Misérables* de Víctor Hugo o buena parte de la producción de Walter Scott coinciden, en último término, con la «novela social», el cuadro costumbrista, el poema narrativo de tema

contemporáneo, etc. El romanticismo pasa de la evasión del presente en el tiempo (Edad Media) o en el espacio (culturas exóticas) a la autoexigencia de análisis de la propia historia y del propio presente. De hecho, ha podido decirse que ninguno de los grandes realistas se ve libre de espíritu romántico.

Una vez impuesto, como modelo cultural, el realismo, en ningún otro género se manifiesta como en la novela. La novela moderna, según Goldmann (Para una sociología de la novela, trad. esp. 1967), se asienta sobre la contraposición entre individuo problemático y sociedad. «La novela se caracteriza por ser la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas». En la sociedad nacida en 1830 los intercambios y relaciones interindividuales dejan de orientarse por los valores de uso y pasan a orientarse sistemáticamente por valores de cambio. Marx y Engels han explicado de qué modo, en la sociedad del capitalismo liberal, el valor intrínseco del producto ha sido sustituido por el valor que le confieren las leyes del mercado, que se constituye en gran mediatizador. Ahora bien, dentro de esta sociedad existen individuos que siguen orientados hacia los valores de uso, y que por ello se automarginan, convirtiéndose en «individuos problemáticos», que consideran su trabajo no como un valor de cambio, sino como algo inherente a su propia personalidad, y que les pertenece de algún modo, lo que da a su trabajo un carácter creador. Pero también este proceso de creación del individuo problemático está mediatizado: su búsqueda de los valores de uso no le es dada de una forma pura, puesto que vive en una sociedad degradada y está sometido a sus condiciones degradantes, lo que en mayor o menor medida degrada su búsqueda. La novela realista traduce esta situación basando su estructura en tres grandes elementos: el individuo problemático (orientado hacia valores auténticos, pero degradado en parte), su búsqueda degradada de dichos valores, la realidad que actúa como mediatizador impidiendo al héroe su encuentro con un mundo de valores auténticos. La búsqueda aparece entonces como una tensión, como una lucha, como una pugna que individuo problemático, orientado hacia valores de uso, y sociedad, orientada hacia valores de cambio, traban entre sí.

En este enfrentamiento, es la fuerza portadora de la realidad la que acaba por imponerse al individuo, que fracasa. De ahí que el sentimiento fundamental que acaba revelándose a lo largo del amplio período realista es siempre el de la impotencia. El individuo lucha y, sin embargo, es impotente; y tan impotente resulta Julien Sorel como Rafael con su piel de zapa, -9- como Ana Karenina o como Maximiliano Rubín, como Jean Barois o como Andrés Hurtado. De ahí que, con los últimos realistas europeos -los Gorki, Martín du Gard, Baroja, etc.-, empiece a abrirse la interrogación sobre el sentido de la vida y la sospecha de un mundo absurdo. Strindberg o Baroja no creen ya siquiera que una reforma social pueda dar sentido a la vida del hombre como individuo. Para Baroja, por ejemplo, todas las sociedades difieren en bien poco, todas son materialistas, y la actitud más sensata es la de la huida (El Mayorazgo de Labraz), la de un José Larrañaga que, a fuerza de ser escéptico, se ha convertido en un diletante resignado, que se limita a vivir por vivir, a actuar por actuar, sin causa ni fin, simplemente porque la sangre corre todavía por sus venas, o la de la aventura por la aventura y la acción por la acción (Zalacaín el aventurero).

Como escribe H. Friedrich: «Cualquiera que sea en detalle el aspecto de las situaciones de los personajes, tienen en común que en ellos la realidad existe como una resistencia que se opone al que obra, lo desilusiona y lo lleva a meditar sobre la relación del hombre con la existencia: la de ser por ella determinado y decepcionado, formado y destruido. Los protagonistas de Stendhal y Balzac buscan la realidad en una ecuación abierta o que oculta el yo, el resultado suele ser la renuncia a sí mismo o la destrucción en la obstinación» (Tres clásicos de la novela francesa, trad. esp. 1962).

El clasicismo había descubierto ya la desarmonía entre hombre y mundo, pero creía, como Goethe, que era posible superarla mediante la adecuada formación del individuo. Para la novela realista, sin embargo: «la prueba verdadera de que algo real es efectivamente real, es que rechace al hombre y lo deje en una soledad desvinculada» (Friedrich). Románticos y realistas tienen en común este sentimiento que provoca su desprecio por la burguesía, el capitalismo o la industrialización. Románticos y realistas tienen en común esta sensación de que el mundo escapa a la voluntad del hombre y lo domina -¿cuándo mejor expresado que en Guerra y Paz de Tolstoi?-. Pero románticos y realistas se diferencian por su modo de encararse a este problema. Es posible sustraerse a él refugiándose en la interioridad y en el recuerdo histórico. Y también oponerse con la voluntad de conocer. Lo primero es lo que hicieron los románticos; lo segundo, los creadores de la novela nueva. Los realistas comprendieron el enfrentamiento yo-realidad, pero lo encararon para conocer las causas y dominar, mediante el análisis, el asco que fue la respuesta de los románticos. «Es lo peculiar del llamado realismo: la desencantada visión de lo cotidiano, del arrivismo inheroico de la época, no impulsó a la maldición de la ilusión estética, sino que fortaleció la voluntad de conocimiento» (Friedrich). Así aparece ese anhelo de observación del cambio social y de los procesos psicológicos individuales y ese profundo análisis de sus relaciones que los realistas llevan a cabo.

De este anhelo de analizar, de llegar al por qué, surgirá el carácter cientifista del realismo. Aunque el realista se nutra de su odio a la realidad cosificada por la economía y la técnica, se sirve precisamente del método de pensamiento que había conducido al apogeo de la técnica: el método de las ciencias exactas. Produce la fe de que todo lo real es calculable y está determinado -10- por la ley de la causalidad. La novela realista está determinada por la ley de la causalidad, ya sea infiriendo de circunstancias físicas y fisiológicas procesos psíquicos y sociales, ya sea mediante un puro encadenamiento psicológico. Si el realismo presenta la impotencia del individuo en su enfrentamiento con la realidad y todo, tanto en uno como en otro, obedece a un encadenamiento de causas y efectos, el realismo tendrá que concluir en el fatalismo (Flaubert) y en el determinismo (Zola) y aun en el nihilismo más absoluto (Baroja), pero siempre de modo científico. Stendhal pone como lema de *Le Rouge et le Noir*: «la verdad, la áspera verdad». La *Comédie humaine* de Balzac es un ensayo de aplicación del modo de ser zoológico a la sociedad humana. La palabra favorita de Flaubert es «disecar» (en una caricatura de la época aparece sentado en una mesa de disección teniendo en la mano izquierda, sujeto a un cuchillo de disección, el corazón sangrante de Emma Bovary y una lupa en la mano derecha) y Zola pretende hacer sociología. «Y así surge aquella novela en la que con máxima exactitud se expone precisamente aquel mundo negado propiamente por el autor. Detrás del conocimiento de lo real se esconde el sufrimiento que causa lo real» (Friedrich).

Si el enfrentamiento individuo-realidad estructura la novela del amplio período realista, la respuesta al conflicto varía con las distintas fases de este. Para la generación de 1830, esto es, la primera generación realista, la respuesta es la necesaria integración del individuo en la sociedad, aun a costa de la renuncia del individuo problemático a la satisfacción de sus más «puros» e íntimos objetivos. Si estos no son alcanzables en el marco social donde el héroe habita debe pensarse que se trata de una situación superable y, por tanto, provisional. En escritores como Balzac existe una confianza total en la perfectibilidad de las condiciones actuales de vida; esto es lo que los hace, pese a su actitud crítica, integrarse en el marco de una ideología burguesa: la fe depositada en una sociedad que les llena de sufrimiento. En *Le chef d'oeuvre inconnu*, Frenhofer se encierra en vida para realizar su obra maestra: durante diez años trata de conseguirlo inútilmente. Frenhofer culpa de ello a la realidad, que no le ofrece un modelo suficientemente bello para su pintura. Un día, sin embargo, encuentra el modelo, la más bella mujer imaginable. Pero el cuadro no se realiza: la culpa no era de la realidad, sino del artista que se ha aislado de ella, matando en sí su capacidad de dar vida. Balzac anticipa con este argumento no sólo a Flaubert, con su dilema vida-arte, sino que da toda una interpretación del arte moderno, y lo condena. En la suerte del protagonista de *La peau de chagrin* encontramos la misma conclusión: aquel que se aleja de los modelos sociales del vivir, quien se independiza a sí mismo en pacto con extrañas fuerzas sobrenaturales -la piel de zapa no es sino el símbolo del satanismo romántico del yo- se condena a sí mismo al más atroz de los sufrimientos: la estéril soledad, que ni siquiera el amor puede franquear. De acuerdo con este planteamiento hay que situar la gran novela rusa del XIX, en especial a Tolstoi y Dostoyevski, que encarnan en figuras como Raskolnikov (*Crimen y castigo*), Ivan (*Los hermanos Karamazov*), Pierre Bersukhov (*Guerra y Paz*) o Lewin (*Anna Karenina*) la lucha del individuo problemático contra la realidad, y su final integración en ella, -11- o bien su autodestrucción. La lucha no debe conducir a romper los vínculos sociales: más allá de estos no existe sino la anarquía, la locura, el suicidio o el crimen. Tampoco, sin embargo, la vida debe transcurrir como plena aceptación de una realidad esencialmente deteriorada y corrompida: entre el conformismo de Ivan Illitch y la rebeldía apasionada y ciega de Anna Karenina, Tolstoi busca el penoso equilibrio de Pierre Bersukhov.

A partir de 1848, en Francia, los planteamientos varían. Son muchos los críticos que han evadido una y otra vez el plantearse la pregunta decisiva: ¿qué es lo que cambia del realismo al naturalismo?, ¿qué le aporta al realismo el naturalismo? Contestar a esto con vaguedades del tipo de «es una intensificación lógica», o establecer listas paralelas de características, no basta ni es en modo alguno aclaratorio. Para algunos críticos -R. Barthes, por ejemplo- el paso de uno a otro es total, y entre realismo y naturalismo se halla el hecho fundamental de la desintegración de lo universal de la sociedad burguesa con la consiguiente desintegración de su «escritura» y la trágica problematización, por parte de cada autor, de cada grupo, del lenguaje, de la forma artística.

Para otros, en cambio -H. Friedrich, por ejemplo-, la diferencia entre uno y otro movimiento es sólo una diferencia de grado dentro de una cohesión esencial.

De 1830 a 1850 se produce un proceso dialéctico entre el realismo, como método de expresión literaria, y la burguesía, clase social de la que era expresión -aún autocrítica y contradictoria- este realismo. A partir de 1848, la burguesía no puede permitirse ya el lujo

de una autocrítica a fondo que ponga en la picota los valores fundamentales sobre los que se edifica la sociedad del capitalismo liberal; la denuncia de sus injusticias, sus egoísmos y contradicciones internas, va a recaer en la conciencia de un enemigo cada vez más peligroso y organizado: el proletariado. E incluso, en sus momentos de rebelión abierta, en la pequeña burguesía. Ambas clases los convierten, por un automatismo histórico, en nuevos argumentos reafirmadores de la lucha de clases. Desde este momento y progresivamente el realismo se hace peligroso para la sociedad burguesa, a cuyas necesidades de expresión respondía. Pero, por otra parte, y a medida que se produce lo anterior, el realismo se va desligando de la burguesía, va dejando de ser «un arte burgués», penetra de lleno en la trágica condición del arte moderno, la condición alienada de un arte en una sociedad desintegrada, el aislamiento del artista frente a la pérdida de homogeneidad y universalidad de su público, y, finalmente, la desgarrada búsqueda de un público ideal, cada vez más minoritario.

Esta progresiva desvinculación del realismo de la ideología burguesa es más visible que en la literatura en la pintura, en la que el realismo, a partir de 1848, se hace arte de la oposición con los Daumier, Courbet, Millet... Courbet identifica verdad social y artística, arte y política, realismo y socialismo, cuando declara: «Yo no soy sólo socialista, sino también demócrata y republicano, partidario de la revolución, en una palabra, y sobre todo, un realista, es decir, un amigo sincero de la auténtica verdad». Estos realistas-socialistas, cuya pintura no puede ser consumida todavía por la clase a cuyo -12- lado se apuntan, llegan a constituir una bohemia artística -en este caso la bohemia no es sólo una ruptura con el sistema social, sino una ruptura en nombre de una alternativa- y buscan formas de organización y producción colectivas. La reacción del público burgués es, naturalmente, consecuente. Gustave Planche declara abiertamente en la *Revue des deux mondes* que la oposición al naturalismo es una profesión de fe en el orden existente y que, con su repudio, se rechazan al mismo tiempo el materialismo y la democracia de la época. Pero la crítica, por lo general, prefirió enmascarar bajo acusaciones estéticas lo que era un repudio ideológico; así, el naturalismo es tachado de vulgar, feo, bajo, soez, grosero, nihilista, etc. Se dice de él que es una imitación morbosa y obscena, sin «ideal», de los aspectos más sucios de la realidad.

Por otra parte, al rechazo creciente del realismo por parte del público burgués hay que añadir la actitud política de la burguesía a partir de 1848, con la represión de la insurrección de junio, la vuelta de los Bonaparte y las soluciones autoritarias al poder, la progresiva cerrazón ideológica y el avance cada vez mayor del capitalismo hacia una «cosificación» de las condiciones de vida. Como escribe Hauser: «La fuente principal de información de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848... la desilusión de los demócratas y el desengaño general que estos acontecimientos provocan encuentran su perfecta expresión en la filosofía de las ciencias naturales. Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que a los hechos» (Historia social del arte y la literatura).

En el giro que supone el paso del realismo al naturalismo confluyen, pues, una serie de circunstancias que tienen una nota en común: la ruptura de la identificación entre novela «realista» (en sentido amplio) y novela burguesa.

De un lado, y como factor importantísimo, la usurpación del terreno del arte por un arte «kistch» o subarte -lo que hoy se conoce con la etiqueta de la literatura y arte «comerciales» o «de consumo»- que hace pasar a un segundo plano a los auténticos artistas, y ello no a consecuencia de un cambio casual del gusto del público, sino, fundamentalmente, como consecuencia lógica de la implantación y desarrollo del modo de producción capitalista, en el que arte y literatura se rigen por las leyes del mercado y en tanto que valores de uso van perdiendo su función. A ello hay que añadir el peligro subversivo que ya ahora -con la progresiva toma de conciencia de las clases populares urbanas- entraña el realismo, tanto más cuando artistas y escritores realistas «contestan» el sistema capitalista desde una agresividad crítica y desde unos compromisos políticos de día en día más acentuados. Otra circunstancia a tener en cuenta es aquella que, nacida y desplegada -hasta grados jamás alcanzados- del principio capitalista de división del trabajo y de la nueva jerarquía de clases sociales surgida de la revolución, provoca el estallido de un grupo humano hasta ahora bastante homogéneo, el «público lector», que se divide y escinde en un proceso multiplicador, obligando a elecciones -y por lo tanto a rechazos- al escritor, que debe situar con precisión la zona de mercado a la que se dirige. Por último, y como causa más general, -13- habría que referirse a la pérdida de función social del escritor moderno, que en la lucha contra el Antiguo Régimen -en el período «ilustrado» y en el prerromántico- había alcanzado una dignidad de sacerdote, una función de generador de ideología al servicio de las clases en lucha, pero que ahora, una vez impuesto el modo de producción capitalista, se ve cada vez más relegado por las clases dominantes a un papel de reproductor ideológico, es decir, de mero sacristán, mientras que el proceso por el cual muchos escritores encontrarán más tarde su función en el servicio de las clases oprimidas está todavía inmaduro. Desde el romántico -que empieza a percibir esta decadencia de su función social- hasta el naturalista, este proceso de pérdida de función social por parte del artista se agrava y radicaliza.

Ahora bien, todas estas circunstancias no implican más que una ruptura de la identificación tal como se venía produciendo, pero no implican, ni mucho menos, que el naturalismo (o el arte por el arte) pasen a ser la expresión artística de una nueva clase social. Por el contrario, siguen moviéndose en el marco de una ideología burguesa: a veces discrepante, a veces perfectamente orgánica. El positivismo determinista que hay debajo del naturalismo no es sino la manifestación extrema de la ideología del capitalismo liberal y responde a la misma filosofía de la revolución industrial, con su apología de la ciencia como valor absoluto trascendente a la historia, desligada de la sociedad que la produce y de los intereses a los que sirve. El positivismo implica una concepción no sólo antidualéctica -debido a su mecanicismo-, sino incluso idealista y antimaterialista de la historia y de la condición humana. La doctrina de la determinación por la herencia y por el medio convierten la marcha de la historia en ineludible y reducen enormemente las posibilidades de su transformación por el hombre, todo lo cual supone una aceptación casi mística de las bases actuales de la sociedad, al mismo tiempo que traslada las causas de todo cambio desde las necesidades sociales, políticas, económicas o culturales de una colectividad a las necesidades de la especie, manifestación de una fuerza elemental y abstracta, la Naturaleza, que queda mitificada. Es obvio que tanto el arte por el arte como el naturalismo, incluso en los casos de antiburguesismo militante, no son alternativas a un arte ideológicamente burgués, sino, en los casos más radicales, manifestaciones discrepantes dentro de una ideología burguesa, floraciones de sus contradicciones internas que anuncian su crisis.

Para algunos escritores y artistas, 1848 es también la fecha a partir de la que se abre una posible solución, distinta y nueva, para la sociedad del futuro. La toma de conciencia y organización del proletariado alimenta esta esperanza. Pero lo cierto es que esta posibilidad es experimentada en la mayoría de los casos de un modo harto confuso, utópico y vago, por lo menos hasta la estabilización de un socialismo científico. De otra parte, se trata de un futuro lejano, y la medida de esta lejanía la dan la incultura y la falta de necesidades artísticas del proletariado, por lo que se impone un «ínterin», aunque esperanzado, penoso, y en el que la única actitud viable es la postura radicalmente negativa frente a la sociedad capitalista. El último Zola, el Zola de J'accuse, vendría a encarnar esta postura. Pero -14- para muchos otros, como Flaubert, no hay esperanza posible y el futuro es tan negativo si se le observa bajo la forma de una sociedad burguesa como de una proletaria, destinadas ambas a reprimir y eliminar el mundo espiritual o íntimo del yo de la faz de la tierra. Para estos escritores se abre una perspectiva de desengaño y escepticismo social, de rebeldía anárquica, de nihilismo estetizante, de aislamiento y soledad.

El ejemplo más sintomático del cambio de actitud de la generación de 1848 con respecto a la de 1830 es, sin duda, el de Flaubert, que lleva al punto de supremo paroxismo el conflicto entre individuo problemático y realidad; ¿quién es, en realidad, el culpable, Emma Bovary, por su idealismo romántico, o esa realidad cosificada, prosaica y vulgar que reprime la vida personal? Flaubert no contesta porque, para él, no hay respuesta posible ni el arte tiene la misión de responder. Su lucha desesperada y sin concesiones contra el romanticismo es la lucha del escritor contra sí mismo, contra todo ideal, contra toda subjetividad, hechos incoherentes en la vida moderna; en él la renuncia a la vida por el arte es sinónimo de la renuncia a la vida como individuo libre; en él, el cientifismo de la obra está destinado a combatir cualquier impulso irracional, cualquier libertad gratuita, cualquier idea subjetiva. Porque es el hombre y la obra en que se reflejan de forma más aguda y terrible el desengaño ante la realidad exterior y la imposibilidad, a la vez, de rebelarse contra ella. La única posible solución en estas condiciones es la objetividad pura, el cientifismo en el arte, la desaparición del artista como individuo independiente tras su obra. Flaubert analiza y desenmascara el absurdo de la moderna sociedad burguesa, pero a la vez se rebela contra toda hipertrofia del yo compensadora, y busca desesperadamente en el arte naturalista y objetivo la solución de la fotografía, en la que se ponen de manifiesto las taras de una realidad sin que ello implique la existencia de un fotógrafo que las enfoque desde una mentalidad personal y particularista. No es legítima la realidad deshumanizada ni es legítimo el individuo que románticamente se rebela contra ella, sólo es posible la fotografía anónima, el puro reflejar totalmente imparcial. «El artista hará creer a la posteridad que no ha existido nunca».

Si Flaubert, con su renuncia a la vida en nombre del arte, y su obsesión por un arte aséptico, imparcial, casi matemático, conduce a un punto sin salida en la novela realista -de hecho es él quien con su portentosa Madame Bovary planteó la crisis de la fórmula realista- la generación de 1848 conoce una dirección alternativa encarnada por Emilio Zola. Zola declara su fe en la ciencia del mismo modo que Flaubert la había declarado en el arte. El escritor debe aplicar «los descubrimientos de Darwin y Claude Bernard: la doctrina del origen de las especies, la ley de la influencia determinante del medio, las leyes de la herencia...». En principio, pues, parece que Zola no aporta nada nuevo. Hay en él el mismo



deseo de absoluto (ciencia, arte) ahistórico que en Flaubert. Si para Flaubert la vida del yo estaba condenada al fracaso por el mero hecho de existir, para Zola el hombre era una criatura pasiva, producto de la herencia y del medio, incapaz de escapar a un destino predeterminado. Para Zola, el hombre no era el sujeto, -15- sino el objeto de circunstancias ya existentes. Zola denuncia la miseria social en toda su brutalidad y ataca ferozmente a la sociedad del II Imperio, pero se niega, como Flaubert, a extraer de ello consecuencias: «Hasta ahora, no hemos hecho más que avanzar por el camino del análisis. Nos queda mucho, todavía, para llegar a la síntesis... Esa es la tarea del legislador, que piense en ella y que arregle las cosas. Yo no tengo nada que hacer». Zola describe en sus novelas la corrupción de la sociedad burguesa, la miseria del pueblo, la resistencia de la clase obrera, pero sin esperanza de solución, como una pesadilla inacabable o imposible de destruir. Describe la urgente necesidad de un profundo cambio social, pero se niega a considerarlo posible, se niega a considerar el hecho de que las condiciones sociales de la época son condiciones modificables. Todo, en su obra, está dominado por un determinismo fatal. Y, sin embargo, la mayoría de los críticos han observado cómo, en la última fase de su obra, esta actitud cambia. A raíz del caso Dreyfus y de su espléndido *J'accuse*, se abre camino en él una nueva concepción: «La investigación detallada de la realidad de hoy tiene que ir acompañada de un vistazo al desarrollo del mañana». La esperanza está en el pueblo, en una nueva sociedad creada a partir de él: «La burguesía traiciona su pasado revolucionario para proteger sus privilegios capitalistas y mantenerse como clase dominante. Ha conquistado el poder y no quiere abdicar en beneficio del pueblo. Se inmoviliza, se transforma en aliada de la reacción, del clericalismo y del militarismo. Insisto en que la burguesía ha acabado ya su papel; ha caído en manos de la reacción para poder conservar su poder y su riqueza; toda la esperanza de las fuerzas del mañana radica en el pueblo». Sus novelas, a partir sobre todo de *Germinal* -en la que a modo de epílogo se anuncia la continuación de la lucha de los mineros a escala nacional-, se hacen más esperanzadas, más abiertas al futuro. ¿A qué se debe este cambio?, ¿es un mero capricho?, ¿es una actitud no motivada desde dentro, sino adoptada exteriormente a la vista de los acontecimientos políticos?, ¿cómo es posible que una ideología determinista, que no concede libertad al hombre, pueda aceptar la posibilidad de transformación de las condiciones sociales? Creemos que el error está en distinguir demasiado radicalmente entre su primera y su segunda actitud. Esta estaba ya contenida en la primera, pero no fue «explícitamente» expresada hasta que no se hizo evidente. Desde el mismo principio de su obra, Zola avanza sobre Flaubert en el sentido de que es ya un escritor esperanzado. Pero ¿qué es lo que hay en su doctrina que permita esta esperanza? El individuo, según la concepción de Zola, se halla determinado tanto por el medio como por la herencia, por eso el individuo no puede ser el factor del progreso. Pero el individuo forma parte de una colectividad que, según la teoría de Darwin, se halla inmersa en el proceso de la selección natural de las especies a través de sus cambios fortuitos, en una *struggle for life* en la que tienden a extinguirse las especies de vida menos perfeccionadas. Quiere decir esto que el plan supremo de la Naturaleza se orienta hacia la continuidad y mejoramiento del conjunto, no del individuo (cuya función esencial es la puramente transmisora, por la herencia, de las características que la especie puede aprovechar). De ahí el pesimismo de -16- Zola, como el de Flaubert, respecto al factor individual, pero de ahí también, a diferencia de Flaubert, su «optimismo colectivo». De ahí que Zola formule el plan de su novelística no orientado en función de héroes individuales, sino de familias (los Rougon-Macquart) y de grupos (los mineros de *Germinal*, por ejemplo). Con todo el idealismo que supone ese «optimismo

colectivo» la fórmula de Zola contiene una serie de elementos progresistas -tales como, por ejemplo, la puesta en crisis del concepto espiritualista de la personalidad y, consecuentemente, del individualismo característico de la filosofía burguesa del XIX- que permitieron no sólo el hecho de que en algunos países, como España, la toma de partido por el naturalismo significara, a la vez, una declaración política de oposición al sistema del capitalismo liberal, sino también la posibilidad de evolución hacia un realismo crítico, superador del naturalismo, que de la mano de hombres como Gorki, Bernard Shaw, Sinclair Lewis o Roger Martín du Gard, se introduciría en pleno siglo XX a la busca de nuevos planteamientos.

De hecho, pues, el naturalismo supone un considerable cambio de actitud con respecto al realismo. Si este representa el modelo cultural que se impone tras el triunfo de la revolución burguesa y se identifica con ella -por crítico que sea con respecto a sus resultados- es porque expresa la posibilidad de un pacto entre libertad individual y disciplina colectiva, de un compromiso entre el deseo personal y la realidad social: desde la firme creencia en la posibilidad de este pacto la novela realista analiza un gigantesco abanico de conflictos entre unos individuos problemáticos y una realidad degradada, y se configura -este es su gran hallazgo formal- sobre el equilibrio de individuo y espacio, que se nos dan en su interpenetración: el individuo debe ser representativo del espacio social en que se mueve y su «verosimilitud» depende de esta representatividad; a la vez, el espacio social sólo es diseñable a partir de los individuos que lo habitan y sólo es «verosímil» en tanto que se adecua a ellos. El conflicto entre individuo y marco sigue siempre controlado, encauzado e interpretado por una autoridad superior que evita su encarnizamiento, que se encarga de castigar a aquellos que se han dejado arrastrar por su rebeldía o por su conformismo y de premiar a quienes finalmente han conseguido la armonía con su medio, a la vez que de denunciar las injusticias de ese medio y de exigir las necesarias reformas. Esta autoridad superior es la del narrador omnisciente, demiúrgico y todopoderoso, que es el verdadero y gran protagonista de la novela del realismo.

El realismo es, pues, un modelo cultural que expresa un momento de equilibrio, de aceptación del marco social creado por la Revolución y, a la vez, de esperanzado desafío a sus fallas y fisuras: todos sus elementos formales expresan ese equilibrio y esa confianza en el pacto. El naturalismo, por el contrario, supone la primera puesta en cuestión de este equilibrio. Paralelamente a una serie de procesos que desencadena el modo de producción capitalista -tal vez el más sintomático de ellos sea la concentración de capitales, que de hecho va compartimentando el mercado en zonas de monopolio, haciendo periclitarse el principio de la libre competencia, tan caro en la fase revolucionaria- y que, a nivel de concepción del mundo, se manifiestan -17- por la desvalorización del elemento personal y la crisis de los valores individualistas, paralelamente a ello, repito, el naturalismo es el primer gran movimiento moderno que no parte de presupuestos individualistas, que sitúa al individuo no como el agonista de la realidad colectiva, sino como un mero miembro de un espacio global, y que incluso lo supone determinado por ese medio. El naturalismo expresa así la crisis del individualismo burgués, al que da como alternativa una filosofía determinista del medio no menos burguesa -es perfectamente distinguible el abismo que separa a esta filosofía, por social que sea, del materialismo dialéctico- aunque sí más discrepante. De ahí que se rompa la confianza en todo posible pacto o relativa armonía que formulaba el realismo; de ahí que la novela no analice ya el conflicto del individuo

problemático y la realidad degradada, sino el comportamiento del individuo como factor del medio; de ahí que se rompa la equilibrada proporción narrativa individuo (psicología)-marco (sociología), tan característica del realismo, en beneficio del segundo factor; de ahí que desaparezca el narrador demiurgo, verdadero interpretante de la vida humana en su totalidad, y sea destituido por el narrador oculto e impersonal de signo cientifista. Los elementos formales de la novela naturalista expresan la inversión de actitud que el naturalismo supone con respecto al realismo. Flaubert, como Clarín en España, supone el punto privilegiado y traumático del cambio de una a otra postura, y refleja con toda exasperación la imposibilidad del pacto: después de Flaubert se hacía imposible -dentro del contexto cultural francés- seguir avanzando por la línea realista, de ahí su capital importancia de encrucijada. Después del naturalismo la crisis de una concepción individualista del mundo se hace mucho más evidente todavía: el impresionismo, el simbolismo, el surrealismo, el cubismo... todos los «ismos» que podrían agruparse bajo la calificación de «subjetivismo» y que constituyen el paso del siglo XIX al XX y que son paralelos a los hechos históricos -como la primera guerra mundial, la revolución soviética, el crack del 29- o a los descubrimientos científicos -desde, Marx y Freud a la teoría de la relatividad- o a las filosofías de ruptura -Nietzsche-, etc., que darán al traste con el capitalismo liberal -abriendo el paso al neocapitalismo y al fascismo, como sistemas sociales burgueses, y al socialismo, como nuevo modo de producción de signo proletario-, todos estos «ismos» expresarán de un modo o de otro la ruptura del pacto, la ajenez de la realidad, la impotencia del yo, en una palabra: la crisis de la ideología burguesa tal como se había formulado en la fase del capitalismo liberal.

---

**[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**