



John W. Kronik

La retórica del realismo: Galdós y Clarín

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

John W. Kronik

La retórica del realismo: Galdós y Clarín

(Universidad de Cornell)

Los estudiosos del realismo literario suelen compartir con sus practicantes más excelsos en España juicios como los siguientes: «Imagen de la vida es la Novela [...]». «El semejar la realidad» es «el supremo mérito» de la obra literaria. «El elemento de realidad» en el arte debe parecer «arrancado de la vida misma». El mejor arte deriva de «la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo». El naturalismo o el realismo sigue «la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho». No es ningún secreto que estas palabras son propiedad de Galdós y de Clarín, expresión de sus más profundas convicciones.

Pero, ¿es posible saber cómo Dios ha hecho las cosas y las criaturas? ¿Y quién es este dios? Este habitante de las esferas celestiales, ¿puede que sea escritor? Y si, por su parte, el escritor hace de dios, creador de su propio universo, ¿es puro copista, imitador, recreador? ¿Tiene de veras la obligación de ser un esclavo ante el mundo? ¿No tiene ningún poder, ningunos derechos especiales? ¿Cuál es el papel, entonces, de la imaginación, de la capacidad inventiva, de la autonomía artística? ¿Qué quiere decir, a fin de cuentas, ser artista?

Si estas preguntas parecen exageradas, desorientadoras, sólo hay que recurrir a las opiniones de Galdós y Clarín en [48] sus escritos críticos para comprobar su evidente convicción de que la misión del escritor es la detenida observación y recreación de la realidad y que la medida de su éxito es la equivalencia que consigue entre vida y arte. Clarín en sus artículos de crítica literaria defiende siempre y sin vacilar la supremacía del contenido y, separando lo inseparable, supedita la forma expresiva al contenido, el discurso narrativo a la historia. En su serie de artículos titulada «El estilo en la novela», alaba a Galdós y Balzac porque, según Clarín, consiguen «hacer olvidar al lector que hay una cosa especial que se llama estilo [...]; hacerle olvidar que hay allí además del asunto, del mundo imaginado que parece real, un autor que maneja un instrumento que se llama estilo». Galdós, en la poca crítica que escribió, parece compartir este juicio a lo largo de su carrera. En su muy citado ensayo de 1870, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», insiste en que «la sociedad nacional y coetánea» debe ser la fuente de inspiración para el novelista y que el arte literario debe dar expresión a todas las dimensiones de la clase media. Habla de novelas que proyectan hechos naturales, verificables, lógicos; y,

según parece, para él las actividades más importantes del creador son la observación y la documentación. En cuanto al lector, la reacción más deseada ante la novela es: «¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida». Muchos años y muchas novelas más tarde, en su discurso de recepción a la Real Academia y en su prólogo a la segunda edición de *La Regenta*, resuenan firmes las mismas convicciones. Galdós rotula su discurso de 1897 «La sociedad presente como materia novelable», proclama que la novela es un espejo de la vida y resume el arte de componer novelas en el verbo «reproducir», con lo cual quiere decir reproducir la realidad.

Pero, ¿es esto lo que consigue de veras el autor de *El amigo Manso*, *Tormento y Fortunata y Jacinta*? ¿Lo alcanza el propio *Alas* en *Doña Berta* o *La Regenta*, en *Su único hijo* o *El dúo de la tos*? Claro que no. Y si lo consiguieran, este absoluto realismo más flaubertiano que el realismo ideal de Flaubert, ¿merecerían más alabanzas sus ficciones? Repito: claro que no. La actitud de Galdós y Clarín concuerda perfectamente con los tópicos sobre el realismo que se han arraigado desde hace cien años ya. Armoniza con las creencias del siglo XIX en un mundo objetivo que el individuo llega a conocer a través de la experiencia de sus sentidos. En tal modelo empírico, aparentemente perceptible, definible y estable, [49] las palabras que se usan para describir ese mundo corresponden a objetos que existen «ahí fuera». Posteriormente, tanto los científicos como los filósofos y los historiadores del arte, como Gombrich, han desacreditado esta postura tan cómoda y tranquilizante. Ahora sabemos que no son estables ni las formas ni los signos ni los conocimientos. La contingencia se ha impuesto en la epistemología; la arbitrariedad y la ambigüedad son los conceptos que se han apoderado de nosotros, de los que nos preciamos de ser modernos o incluso posmodernos. Pero hay que preguntarse si son de veras tan enormes las distancias y tan incompatibles las diferencias que miden entre nosotros Y nuestros antecesores de ese otro fin de siglo.

Es curioso que cuando hacen declaraciones teóricas en sus escritos críticos, los dos representantes más hábiles del realismo español expresan una visión mucho más rígida y más estrecha de la que tienen sus propias voces narrativas en sus creaciones artísticas. ¿Es posible que sus narradores y sus criaturas ficticias sepan más que los propios creadores? Así parece, en efecto, pues la práctica, o la teoría dentro de la práctica -es decir, la metateoría- es en estos casos más confiable y por cierto más abierta que la teoría como tal. Galdós y Clarín tienen éxito como novelistas en la medida en que fracasa su ideal de reproducción de la realidad. Y la única lectura que hace plena justicia a toda la maestría de su arte es, creo yo, una lectura deconstructiva que revela la feliz subversión de su proyecto imitativo.

El realismo siempre ha sido un concepto equívoco y por eso muy discutido, también en época de Galdós y *Alas*, que cultivaron casi toda su obra en las décadas de la vigencia de este movimiento. Ya en su vida se produjeron las tensiones críticas entre, por un lado, los que definieron el realismo como un movimiento históricamente delimitado y caracterizado por una postura positivista y técnicas visuales; y, por otro lado, los que concibieron el realismo en términos más sincrónicos, como la propia entraña de la literatura. Hace exactamente treinta años, un crítico norteamericano intentó una redefinición del realismo en un ensayo titulado «¿Qué es el realismo?», donde desenmascaró como simplista la definición del realismo como «la reproducción de la realidad». Desde entonces, el término

se ha sometido a un revisionismo total y brutal en manos de la crítica moderna, como veremos. Los más destacados realistas españoles salen enriquecidos si escudriñamos [50] su obra desde esta nueva perspectiva de la retórica del realismo, una perspectiva que tiene en cuenta no sólo la problemática filosófica que encierra la noción de realidad -¿qué es la realidad?-, sino la importancia que tiene la mediación de la realidad por la obra artística -¿qué es la realidad en el arte?-.

La obra realista no anda forzosamente en busca de equivalencias con mundos concretamente existentes, y a la exactitud o inexactitud del presunto retrato frente a la realidad que lo inspiró no debe convertirse en criterio de evaluación crítica. El comportamiento de Ana Ozores tiene que ser lógico y convincente en el contexto de Vetusta, no en el contexto de Oviedo. En honor a la verdad, Clarín y Galdós no se cegaron ante estos hechos. La nebulosidad de las fronteras entre vida y arte, en la cual evidentemente se deleitaron como artistas, produjo incluso contradicciones en sus proclamaciones teóricas. Alas comprendió que el novelista tiene que escribir con una conciencia de su propia artesanía y reconoció en Galdós -por ejemplo, en *La desheredada*- su gran dominio de la técnica narrativa. En su prólogo a *El abuelo*, Galdós, por su parte, admitió la imposibilidad de esconder al autor. «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto -escribió-; pero no desaparece nunca [...]. El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre [...]. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida».

Precisamente por su carácter de «mediación extraña», como él la denomina, desconfía Galdós de la narración y duda de su capacidad de proyectar con eficacia la realidad, «el suceso y sus actores», «la impresión de la verdad espiritual».

Este hecho no le molesta nada a José Ido del Sagrario, el escritor de folletines, quien, al final de *El doctor Centeno*, expresa este juicio: «Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad» (Parte II, cap. IV). En una inversión imprevista e insólita, Galdós es aquí irónicamente la víctima de las palabras del personaje que es el blanco de la ironía de Galdós. Parece que en este momento Galdós no reconoce la necesidad de incorporar la postura de Ido a una noción del realismo plenamente abarcadora. Insistiendo [51] en las metáforas culinarias, como recientemente lo ha hecho Lévi-Strauss en su *Lo crudo y lo cocido*, el narrador galdosiano de *Fortunata y Jacinta*, esa gran novela edificada en principios de nivelación, al final se niega a elegir entre fruta cruda y compota -es decir, entre la realidad llevada al lienzo novelesco con o sin la fuerte intervención del novelista-. Diez años más tarde, el respetable académico de la lengua declarará en su discurso que «debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción».

Lo cierto es que la idea de «reproducción» es despistadora en un contexto artístico. Por eso Auerbach, en su importante libro *Mimesis*, habla no de la «reproducción» sino de la «representación» de la realidad. La narrativa de Galdós y de Alas ofrece una amplia demostración de todas las sutilezas y las ricas posibilidades expresivas del arte mimético al mismo tiempo que nos invita a revisar nuestro concepto del realismo.

Sería difícil encontrar un ejemplo más apto para el caso que el muy citado primer párrafo de *La Regenta*. Al recorrer esta asombrosa e inolvidable apertura de la novela de Alas, es probable que el lector vislumbre la existencia de una urbe provinciana decimonónica durante las horas de la siesta. Pero al mismo tiempo es inevitable que le salten a la vista, con impacto aún más poderoso, un conjunto de palabras exquisitamente cincelado, una ciudad literaria que oximorónicamente hacía la digestión, un baile de basuras metafórico, un párrafo de aliteraciones y personificaciones y de seductores ritmos ascendentes. Luego, cuando el texto evoca un «poema romántico de piedra», que en una circunstancia es un «delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne», y en otra es «una enorme botella de champaña», el lector goza simultáneamente de la doble visión del objeto evocado -el edificio, la torre de la catedral- y del objeto evocador, la palabra -poema, himno, botella-. La conciencia de la mediación lingüística y de la mano manipuladora responsable de tal mediación es aquí ineludible y provocativa, y de ninguna manera deja olvidar al lector, para repetir las palabras de Clarín, «que hay una cosa especial que se llama estilo».

Esa cosa tan especial es por una parte la sustancia que define el hecho artístico y por otra parte el instrumento que separa el objeto en la realidad de su imagen en el espejo literario. Paul Ricoeur recalca que Aristóteles concibió la mimesis -la imitación- no como «copia» sino como «redescripción» [52]. Para Ricoeur, el referente poético no es denotativo sino especulativo; o en otras palabras, la realidad no es una referencia transcrita sino una reinvencción metafórica. Al mismo tiempo, el proceso retórico del realismo es metonímico: con esto quiero decir que las descripciones son una selección de una totalidad que es el mundo real.

Pero en el texto literario solamente se encuentra una realidad: su contexto lingüístico. Fortunata y Ana, Maxi y Don Fermín, Torquemada y la vaca Cordera no son más que manchas de tinta en una hoja de papel. No pasaron nunca por las calles de Madrid o los campos de Asturias. Además, la lengua no es capaz de reproducir una realidad; la lengua no produce otra cosa que palabras. Roman Ingarden ha insistido en el hecho de que la realidad que proyecta la obra literaria existe sólo dentro del texto. Esta realidad reside, primero, en la materialidad de las palabras y, segundo, en el mundo inmaterial que construye nuestra conciencia a base de estas palabras. En fin, un acto de la conciencia crea un mundo que no tiene previa existencia. (La página en blanco fue su existencia anterior.) La crítica moderna enfatiza este carácter autorreflexivo del texto literario que por su naturaleza diverge de una realidad empírica, palpable. Paul de Man incluso mantiene, en palabras bastantes fuertes, que la inclinación a confundir la ficción con la realidad de que se ha despedido irremediablemente es una percepción equivocada que degrada la ficción. Podemos decir, en efecto, que el texto literario, la ficción, adquiere su identidad precisamente por su condición de diferencia de la realidad. Si no fuera así, Galdós y Clarín no se empeñarían tanto, y a veces tan descaradamente, en despertar la conciencia del lector ante la ficcionalidad del relato realista que está leyendo. No diría el narrador galdosiano de *Refugio* en Fortunata y Jacinta que es «personaje de historia, aunque no histórico» (Parte III, cap. IV, sec. 8), ni con referencia al sueño, de Mauricia que «Faltó el hecho real, pero no la realidad del mismo en la voluntad» (Parte II, cap. VI, sec. 9). No diría lo siguiente en el momento clave cuando Juanito Santa Cruz va a la casa de Estupiñá, donde por primera vez ve a Fortunata: «Y sale

a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero esta no» (Parte I, cap. III, sec. 3). En fin, si Galdós [53] no hubiera querido jugar con la doble percepción de ficción y realidad que tiene el lector ante una novela realista, es indudable que no habría escrito *El amigo Manso*, donde el personaje aparentemente autónomo evoca a su propio creador, al estilo de *Niebla*.

La tensión entre la representación de la realidad y la subversión de este ilusionismo es una dinámica enormemente poderosa y atractiva para el lector. Se da la tentación de preguntar si quizás el verdadero placer del texto realista reside no tanto en su creación de grandes personajes y de mundos humanos verosímiles como en sus momentos de anulación del mimetismo. Puede ser que toda gran novela, haciendo eco de la primera, *Don Quijote*, sea al mismo momento modelo del género y antinovela.

Como ya indiqué, Galdós y Clarín predicaron que la observación debe ser el fundamento de la renovada novela de su tiempo, y, efectivamente, el realismo literario se asocia con la observación escrupulosa de lo inmediato, pues la observación es el sostén del proceso mimético. Sin embargo, existe un gran trecho entre este primer paso del impulso creador y el texto literario que es su última consecuencia. El hecho de que la escritura es un acto que depende de un intercesor reduce automáticamente su capacidad imitativa. La representación de la realidad es una nueva presentación. En primera instancia, el escritor o la escritora realista, marcado como cualquiera por su individualidad, lee el texto que es el mundo tal como nosotros leemos el texto suyo. Los dos -productor y receptor- sufrimos en nuestras respectivas lecturas y en el acto de interpretación todas las limitaciones, parcialidades, prejuicios, gustos y visiones particulares que yacen en el carácter humano. Estamos, por tanto, a doble distancia subjetiva de la realidad. La percibimos a través de la reduplicante intervención de la escritura y la lectura.

Amaestrados por los propios realistas, sucesivas generaciones se han apegado a la costumbre de leer como si la escritura denominada «realista» fuera una verdad incontrovertible, fuente fidedigna de conocimiento absoluto. Es cómodo leer pasivamente, olvidarse de la participación creadora de los respectivos individuos responsables de la recreación de la realidad y que se recrean en esta recreación. El lector debidamente aleccionado se da cuenta también de que la realidad observada pasa por el doble filtro del lenguaje y la imaginación. La transferencia, en fin, efectúa una transformación. Incluso [54] para Aristóteles, a quien maltratamos tanto, la mimesis es una actividad estética que se basa en la realidad pero que la intensifica, transformándola. ¿Quién duda de la realidad de Ramón Villaamil o de Pipá, pero quién cree en su existencia extratextual?

Evidentemente, un sistema de convenciones gobierna el realismo, tal como cualquier retórica. Se desarrollan ciertas maniobras y convenciones y una articulación que con el tiempo llega a considerarse normativa para el estilo. A base de estas convenciones, el autor, si las obedece, puede contar con la cooperación de su lector. Traspasarlas es un riesgo que se toman los artistas de más talento, Galdós y Clarín entre ellos. Tal es el caso, por ejemplo, en los frecuentes saltos hacia esferas oníricas, fantásticas, mágicas, irracionales, que se encuentran en sus páginas. Tal es el caso también con la fuerte dimensión lírica que

exhiben las narraciones breves de Clarín, o el prurito por la comunicación metafórica que comparten los dos autores. Se aleja Galdós del típico procedimiento realista cuando, en vez de describir al falso Pituso en *Fortunata y Jacinta*, simplemente refiere al lector a un cuadro de Murillo, y lo hace Clarín, aún más racionalmente, cuando se sirve de una técnica protocubista para contar la bajada del Magistral de la torre. La tradición de lo grotesco, profundamente arraigada en el arte español, sale como una constante en la prosa galdosiana y clariniana a pesar de que se suele considerar lo grotesco como la antítesis del realismo. No son menos realistas, ni menos creíbles, ni por cierto menos logrados artísticamente, las ficciones de Galdós y Clarín a causa del feliz matrimonio entre varios estilos que lucen. De hecho, los modos de expresión o estratagemas que no son normativos para el realismo, que incluso se consideran contrarios a su condición, pero que Galdós y Alas y su grupo incorporaron libremente a su narrativa, fecundan su arte al mismo tiempo que desestabilizan cualquier percepción coherente e inmutable del realismo.

Sin duda se puede aplicar al realismo la frase ya citada con referencia a Mauricia: «Faltó el hecho real, pero no la voluntad del mismo en la realidad». El lector se encuentra inmiscuido en esta red de ilusiones y está dispuesto de antemano a interpretar los signos verbales, aunque sean ambiguos y traidores, como verdades de la vida. El estado quijotesco de soñador al que le lanza el acto de leer se puede describir nuevamente con palabras que le sirven al narrador [55] galdosiano para caracterizar el sueño de Mauricia: «¡Qué desvarío! Por grande que sea un absurdo siempre tiene cabida en el inconmensurable hueco de la mente humana» (Parte II, cap. VI, sec. 9). El doble carácter del lenguaje es lo que presta a la novela realista la dualidad que la caracteriza. Es imposible descartar la referencialidad inherente en el lenguaje al mismo tiempo que es forzoso declarar que la única realidad del texto realista es su condición de texto. Un texto literario crea, establece, no reproduce contextos; los evoca y los implica, como lo hace el signo lingüístico. El lector anda a caballo de los dos mundos, el textual y el referencial. Frasquito y Frígilis también: deambulan por las calles de Madrid y Vetusta y por las páginas de *Misericordia* y *La Regenta*.

Por todos estos factores -y otros que dejo en el tintero- podemos llegar a una conclusión perfectamente obvia: que en la retórica del realismo no sólo es fundamental la mimesis sino también la poíesis, no sólo la imitación sino también la creación. No es la naturaleza sino el autor quien ordena los elementos de un mundo novelesco. La teoría aristotélica de la mimesis se complementa por esta necesidad de ordenar: un proceso tiene que acompañar el producto; las partes tienen que organizarse en una totalidad íntegra. El acto de hacer es fundamental. El propio Galdós, al declararse como abanderado del mimetismo, confesó que «grata es la tarea de fabricar género humano recreándonos en ver cuánto superan las ideales figurillas, por toscas que sean, a las vivas figuronas que a nuestro lado bullen».

La conciencia del proceso narrativo como parte del acto imitativo cambia o ensancha nuestro concepto de cómo funciona la mimesis. En novelistas tan complejos y profundos como Alas y Galdós, la empresa de observar e imitar comparte siempre su territorio textual con el impulso poético. No sólo el lector sino Clarín y el propio Galdós tienen que reconocer que el narrador de *Fortunata y Jacinta* se equivoca al asegurarnos que en la creación artística tanto la fruta cruda como las compotas son cosa muy buena. No; el arte siempre es compota. No puede prescindir de la mano experta del repostero.

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