

Date Accepted: July 21 2017

Date Published: January 01 2017

El debate realista español: apuntes de Galdós, Clarín y Bazán sobre la fórmula para reproducir la realidad

Marta del Pozo Ortea

University of Massachusetts Dartmouth, martaorte@gmail.com

Follow this and additional works at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas>

Recommended Citation/Citación recomendada

del Pozo Ortea, Marta (2017) "El debate realista español: apuntes de Galdós, Clarín y Bazán sobre la fórmula para reproducir la realidad," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 7 : Iss. 1 , Article 1.

Available at: <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol7/iss1/1>

This Artículo/Article is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact tadam@uwo.ca.

El debate realista español: apuntes de Galdós, Clarín y Bazán sobre la fórmula para reproducir la realidad

Abstract/Resumen

A lo largo del s. XIX y a principios del s. XX se desarrolla un animado debate sobre lo que se entiende por “realismo”. Desde Zola y su teorización de la novela experimental, a Galdós con su declaración de que “no tenemos novela;” desde Auerbach y su “mimesis,” a Lukacs con su defensa de la novela histórica, hay un obvio afán de definir cuál es la forma más apropiada para reproducir lo real en un texto de ficción. En estas páginas se explican y problematizan las coordenadas de dicho debate, insertándolo en la producción realista española.

Keywords/Palabras clave

realismo, naturalismo, mimesis, Galdós, Clarín, Bazán

El debate realista español: sobre la fórmula para reproducir la realidad

Abstract

A lo largo del s. XIX y a principios del s. XX se desarrolla en Europa un animado debate sobre lo que se entiende por “realismo”. Desde Zola y su teorización de la novela experimental, a Galdós con su declaración de que “no tenemos novela;” desde Auerbach y la noción de *mímesis*, a Lukács con su defensa de la novela histórica, hay un obvio afán de definir cuál es la forma más apropiada para reproducir lo real en un texto de ficción. En estas páginas primero se explica el origen literario del paradigma realista en España, luego se problematizan las coordenadas de debate realista con referencia a las corrientes españolas y europeas, y finalmente se contextualizan tres obras magnas del realismo español (*La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, *La desheredada* de Benito Galdós e *Insolación* de Emilia Pardo Bazán) en el seno de dicho debate. El objetivo final es sugerir la idea de que todo este corpus de teoría y praxis, con su visión totalizadora de la realidad, conforma la gran novela realista española.

Palabras clave

Costumbrismo, idealismo, naturalismo, realismo, *mímesis*

1. El origen del realismo español: novela por entregas, novela histórica y costumbrismo

En la segunda mitad del siglo XVII, la labor del escritor se afianzará por primera vez como profesión, hecho que conllevará un aumento del público lector y que quedará atestiguado precisamente en el nuevo fenómeno de las novelas por entregas o folletines.¹ Pero como dirá Galdós en sus “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870) “la entrega, que bajo el punto económico es una maravilla, es cosa terrible para el arte” (127) ya que “el público ha dicho: ‘Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio’, y le han dado todo esto” (125). Define así Galdós el

¹ Conjuntamente a la profesionalización de la escritura, también se formará una incipiente industria editorial que florecerá conjuntamente a otros géneros como el periodismo o a otras artes como la fotografía.

género folletinesco tan en boga a mediados del XIX en el contexto de las demandas populares de este incipiente mercado literario. Los folletines y novelas por entregas habrían acostumbrado al público a la multiplicación de personajes y situaciones melodramáticas y a recursos narrativos cuya función era mantener la atención del lector tales como la suspensión de la narración en los momentos de máximo interés, coincidencias sorprendentes, entre otras.²

Por su parte, la novela histórica, que tan importante había sido en el romanticismo inglés en la figura de Walter Scott,³ no había dejado huella alguna en el romanticismo español a no ser por aquellas también escritas en formato de folletín que al menos habrían preparado el camino de la narración de los acontecimientos contemporáneos o de la historia reciente. Con los *Episodios Nacionales* de Galdós se establecerá en España el concepto moderno de historia. En concreto, con la batalla de *Trafalgar*, primer libro de la serie, parece comenzar lo que para Galdós es la España moderna. Por su parte, el término “nacional” quizás haya que vincularlo en Galdós con una idea de lo liberal patriótico. A través de cinco series⁴ o “episodios” Galdós nos remite a un momento concreto dentro un marco conjunto. Los *Episodios* fueron además concebidos como medio de educación política y método de enseñanza de la historia de España al gran público. He aquí su afán didacticista. Para Galdós, la historia es importante como proceso en evolución (visión hegeliana) y en tanto a la actuación de los individuos en ella. Por eso, su obra está muy

² Sin embargo, el propio Galdós jugará con este género en su primera obra, *La novela en el tranvía* (1871).

³ Para Lukács, *Rob Roy* pertenecería ya al género realista.

⁴ Estas cinco series tratan los antecedentes y el desarrollo de la Guerra de Independencia (primera serie), el reinado de Fernando VII y los problemas entre los liberales y los partidarios de Fernando VII (segunda), el Reinado de Isabel II y las guerras carlistas (tercera), el periodo de las revoluciones cuando Isabel II se ve obligada a exiliarse (cuarta) y finalmente, el periodo de Restauración con Cánovas del Castillo.

circunstanciada históricamente. Este nuevo concepto de historia galdosiano no sería pues el mundo de la crónica sino lo que la crónica habría expulsado, un tipo de “historia integral”, concepto paralelo al que más tarde desarrollaría Unamuno como “intrahistoria.”

Galdós lo explica en su prólogo:

Lo que comúnmente se llama Historia, es decir, los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente. (*Prosa* 131)

Comenta posteriormente el autor al respecto del proceso de escritura. Parece ser que Galdós, primeramente, se documentaba y establecía el marco histórico, y posteriormente insertaba su ficción. Esta técnica tuvo que haber ralentizado inexorablemente la narrativa de una *historia* que se dilata porque había que contar también la *Historia* (en mayúsculas). Es interesante la procedencia de su fuente de documentación para llegar a esta fusión de historia e Historia: la sección de anuncios de la prensa periódica. La prensa, dice Galdós,

ha podido, en algún caso, prestar servicios al novelista, aunque en las épocas de régimen autoritario es difícil hallar en los papeles públicos un reflejo, ni aun siquiera pálido, de la vida común. . . *El Diario de Avisos*, que en estupidez iguala a la *Gaceta* y le supera en garrulería, ha sido para mí de grande utilidad, por los infinitos datos de la vida ordinaria que atesora... ¿dónde creeréis? En sus anuncios. En esta parte del periódico más antiguo de España he hallado una mina inagotable para sacar noticias del vestir, del comer, de las pequeñas industrias, de

las grandes tonterías, de los placeres y diversiones, de la supina inocencia de aquella generación. (*Prosa* 132)

Con *Trafalgar* (1873), como ya he anotado, comienzan sus *Episodios Nacionales*. Interesante es comenzar la historia moderna española con una derrota naval, lo cual nos otorga una perspectiva marxista del conjunto de los episodios: el comienzo de la historia protagonizada por un pueblo que daría la vida por la patria sin conseguir nada más a cambio que cicatrices y secuelas psicológicas.⁵ Interesa también la influencia de la picaresca que se observa en la presentación de su protagonista: “Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia” (2) o la influencia de la novela folletinesca en los finales sorprendentes de los capítulos que dejan al lector en suspenso. Así, el segundo capítulo terminará con un golpe de efecto: “sonó el primer cañonazo.” Al respecto de la noción de historia galdosiana hay otro aspecto interesante que resaltar: el multiperspectivismo. La abundancia de personajes y en concreto la contextualización de las conversaciones en las tertulias (institución de talante socializante muy sólida en el este momento histórico) le permitirá a Galdós unir a los personajes reales y a los ficticios creando el famoso “contrario galdosiano,” momentos de la narración en los que el autor contrapone dos opiniones opuestas entre dos personajes. Esto ocurrirá en las primeras páginas de *Trafalgar* cuando el autor pone a dialogar a don Alonso Gutiérrez y a su esposa Doña Francisca y esta se cuestiona el hecho de dar la vida por la patria:

-La culpa de tu obstinación en ir a la escuadra —añadió la dama, cada vez más

⁵ Este aspecto de la obra de Galdós ya lo encontramos en la obra del Padre Feijóo, en el discurso que lleva el mismo nombre, “Amor a la patria y pasión nacional”, de su *Teatro crítico universal*. Es interesante el hecho de que Galdós recupere este mismo discurso en una carta manifiesto de su adhesión al Republicanismo (1907), en donde habla de la existencia de un “sentimiento soberano” que se halla en “el corazón del pueblo.”

furiosa - la tiene el picarón de Marcial, ese endiablado marinero, que debió ahogarse cien veces, y cien veces se ha salvado para tormento mío. Si él quiere volver a embarcarse con su pierna de palo, su brazo roto, su ojo de menos y sus cincuenta heridas, que vaya en buena hora, y Dios quiera que no vuelva a parecer por aquí...; pero tú no irás, Alonso, tú no irás, porque estás enfermo y porque has servido bastante al rey, quien por cierto te ha recompensado muy mal (...)

-Sea o no almirante, yo debo ir a la escuadra, Paquita —dijo mi amo—. Yo no puedo faltar a ese combate. Tengo que cobrar a los ingleses cierta cuenta atrasada.

- ¡Bueno estás tú para cobrar estas cuentas- contestó mi ama: un hombre enfermo y medio baldado!... (32)

Gracias a las opiniones de sus personajes, Galdós dota a su noción de historia vitalidad y dinamismo ya que su fluir se basa precisamente en la dialéctica ideológica. En este caso, el celo o amor a la patria ideal que a la manera de Don Alonso Quijano, el ahora Don Alonso Gutiérrez encarna en contra de una visión más realista personificada por su esposa acerca de la necesidad de ese ideal que no reporta ningún bien al individuo que entrega su vida por ella. Así pues, en el concepto de historia galdosiano interviene de modo recurrente la dialéctica ideológica encarnada en sus personajes. En otra obra de Galdós, *Doña Perfecta* (1896), observamos aquel contrario que tiene lugar entre las dos ideologías principales del siglo XIX español: la conservadora, que se sostiene los valores de Dios, Patria y Rey, y la otra, de talante liberal y progresista que se sostiene sobre los de Pueblo, Patria y Libertad, escisión ésta que se acarrea en España desde principios del XIX (y como sabemos se prolongará hasta la misma guerra civil). Es quizás esta obra en la obra galdosiana donde mejor quedará retratada dicha dialéctica histórica, siendo el

personaje literario de Doña Perfecta emblema del pensamiento conservador y su sobrino, Pepe Rey, su “contrario galdosiano” y personificación del liberalismo español. La visión conservadora de alabanza de la tradición y las delicias de la aldea frente a la modernidad de la ciudad también es manifestada por el esposo de Doña Perfecta, Don Cayetano:

Aquí verá usted el carácter nacional en toda su pureza, recto, hidalgo, incorruptible, puro, sencillo, patriarcal, hospitalario, generoso. . . por eso gusto tanto vivir en esta pacífica soledad, lejos del laberinto de las ciudades, donde reinan ¡ay!, la falsedad y el vicio. Por eso no han podido sacarme de aquí los muchos amigos que tengo en Madrid; por eso vivo en la dulce compañía de mis leales paisanos y de mis libros, respirando sin cesar esta salutífera atmósfera de honradez, que se va poco a poco reduciendo en nuestra España, y sólo existe en las humildes y cristianas ciudades que con las emanaciones de sus virtudes saben conservarlas. (138-139)

Por su parte, la posición liberal y progresista vendrá encarnada por su sobrino procedente de la ciudad, Pepe Rey, hombre de ciencias que “No admitía falsedades, ni mistificaciones, ni esos retruécanos del pensamiento con que se divierten algunas inteligencias impregnadas de gongorismo” (31). Ambos extractos son indicadores de ambas tendencias políticas e ideológicas presentes en el siglo XIX y que la novela de Galdós retratará no sin castigo de Pepe Rey por parte de unas estructuras conservadoras cuya hipocresía y mentalidad retrógrada causarán el trágico desenlace para el joven liberal. La sociedad de Orbajosa, rural y provinciana, representa esta tendencia conservadora en contraposición a la ciudad metáfora de perdición y libertades. Son estos ejemplos de cómo Galdós presenta su novela histórica como un diálogo de mentalidades

reflejo de las ideologías de la época, confiriendo así al término “realista” el de una visión de la realidad histórica a través del uso de la dialéctica.

Otro antecedente de la novela realista en España sería el costumbrismo romántico, el cual había favorecido la observación y la descripción de tipos populares y ambientes locales. El prólogo de la novela representativa de esta tendencia, *La Gaviota* (1849) de Cecilia Bohl de Faber (alias Fernán Caballero), había dejado patente su propósito de retratar una sociedad por encima del afán novelesco: “Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres” (39). Así pues, si la parte novelada no es más que una excusa para este retrato costumbrista, los personajes no dejan de ser tipos, aspecto que también reconoce la autora: “Todas las [personas] que componen la sociedad, presentan al pintor de costumbres cada cual su rasgo característico, que unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al público el escritor” (42). Pese a la “filosofía bonachona” o “mojigatería lamentable” (Galdós, “Observaciones” 129) de que la obra adolece según Galdós, el realismo bebe de este afán del retrato social iniciado por el costumbrismo y presenta al mismo tiempo una fuerte tendencia regionalista. Las novelas del periodo (incluso las idealistas) estarán fuertemente asociadas a las distintas regiones españolas: Juan Valera a Andalucía, José María de Pereda a Cantabria, Leopoldo Alas Clarín a Asturias, Emilia Pardo Bazán a Galicia y Benito Pérez Galdós a Madrid.

El retrato social realizado por el realismo no será pues uno tipológico, como el costumbrista, sino que ahondará en la personalidad de sus individuos realizando el

narrador una incursión en la conciencia y en la psicología de sus personajes que resultará en una descripción más humana y verosímil. En este sentido, es interesante el hecho de que Galdós, en su famoso ensayo de 1897 “La sociedad como materia novelable,” relacione el proceso del retrato psicológico literario con un aspecto social: la confusión de clases. Así pues, lo que el autor denomina una “relajación de todo principio de unidad” (221) según la cual las marcadas clases sociales de principios de siglo (pueblo y aristocracia) tienden a disgregarse y confundirse en la llamada clase media, contribuye a una sustracción del novelista de los caracteres genéricos, de los tipos: “A medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable” (224). El retrato social de la novela realista se presenta así más humano al alejarse de los tipos para penetrar en la psicología de los personajes, provenientes en su mayoría de esta clase media aglutinadora de individuos que Galdós describe y que será la protagonista indiscutible de la novela realista. Pero ya en 1870 Galdós había preconizado esta dirección de la novela:

Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute. . . ella [es la que] determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones a tantos dramas y tan raras peripecias. (“Observaciones” 130)

La clase media se erige pues como el motor de la historia de finales del XIX español, es el engranaje que pone a funcionar las diferentes esferas de la vida pública al encargarse de la política, la administración, la educación, el debate y las actividades comerciales, y

originando así estos “dramas y raras peripecias” que serán fuente de inspiración para la novela realista.

2. Debates: idealismo vs naturalismo y Lukács vs Bloch

Al respecto de las escuelas literarias, se pueden distinguir dos grandes tendencias en este periodo en España de presupuestos casi antagónicos. Por una parte, la escuela realista interesada en los temas sociales e históricos contemporáneos y representada por las grandes figuras del siglo (Leopoldo Alas Clarín, Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós), y por otra parte, aquellos escritores pertenecientes a la llamada escuela idealista, sin una fuerte deuda con sus circunstancias inmediatas. Pertenecen a este grupo Fernán Caballero, José María Pereda, Valera o Antonio de Alarcón. El siglo XIX también verá el nacimiento del Krausismo, movimiento fundado en España por Julián Sanz del Río y dirigido por Francisco Giner de los Ríos basado en la filosofía del alemán Karl Krause, discípulo de Hegel, que defendía una religiosidad compatible con las ideas modernas y una ética basada en la tolerancia y en la fraternidad, y que en 1876 crearía la Institución Libre de Enseñanza que practicaba una enseñanza laica y moderna.⁶

Por su parte, en Francia estará triunfando el Naturalismo de manos de la novela experimental de Zola que tiene gran deuda del método experimental utilizado en ciencia por Claude Bernard, claro defensor del determinismo: “In living bodies as well as in inert bodies the conditions of existence of every phenomenon are determined in an absolute fashion” (Bernard 85). La novela experimental, de base científica, defendería los mismos presupuestos llevados a la literatura:

⁶ Clarín y Galdós tendrán influencias krausistas.

And that is what makes the experimental novel: to have the mechanisms of phenomena in men, to show the working of the intellectual and sensory manifestations as physiology will explain them to us under the influences of heredity and the surrounding circumstances, then to show man living in the social milieu which he himself has produced, which he modifies every day, and in the midst of which he in his turn undergoes continuous modification. (175)

La escritora Emilia Pardo Bazán reflexiona acerca de este género en su prólogo a la novela *Un viaje de novios* en donde comenta que “cumple añadir que el discutido género francés novísimo me parece una dirección realista, pero errada y torcida en bastantes aspectos” (59) y añade posteriormente:

No censuro la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa, al contrario, la elogio: pero desapruebo como yerros artísticos la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia, y a veces cansada, de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si repararon los críticos: la perenne solemnidad y tristeza (59).

En su ensayo posterior *La cuestión palpitante* reflexiona la autora sobre cómo debe la novela del XIX representar la realidad. La Bazán reclamará el realismo como justo medio entre las tendencias idealistas que a la manera de Hegel conciben que el mundo es sólo idea y aquellas naturalistas que llevadas a un extremo por la novela experimental de Zola intentan llevar a la novela el método experimental de Claude Bernard para probar un determinismo de “fatalidad materialista.” Así pues, la Bazán defendería la técnica

literaria naturalista, pero rechazaría sus bases teóricas de carácter científicista por oponerse a la doctrina católica del libre arbitrio. Argumentará:

Entre naturalistas e idealistas hay el mismo antagonismo que entre Lutero y Pelagio. Si Zola niega en redondo el libre arbitrio, Hegel lo extiende tanto, que todo está en él y sale de él. Para Zola, el universo físico hace, condiciona, dirige y señorea el pensamiento y voluntad del hombre; para Hegel y sus discípulos ese universo no existe sino mediante *la idea*. (153)

Entre un mundo concebido en su más cruda y fatalista materialidad (naturalismo) y otro en la más pura idea (idealismo), Balzac propone que el realismo “comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional” (Bazán 151). De la misma opinión es Leopoldo Alas Clarín, para quien el positivismo naturalista concibe y somete el arte al quehacer del método científico (observación, experimentación) sin considerar todo aquello que resulta inconmensurable desde un punto de vista empírico y científico (sentimientos, pasiones, emociones...): “No irá el arte a confundirse con la ciencia, pues aunque la verdad debe ser la aspiración de ambos, siempre será la ciencia actividad para el conocer, la del pensamiento, y no más; y el arte, actividad en que el sentimiento interviene y predomina” (“del naturalismo” 125). Pero le concede finalmente un punto a favor a esta corriente ya que, por otro lado, el naturalismo “sigue la corriente general de la vida moderna que . . . tiende en todos los órdenes a preocuparse más con la realidad y a estudiarla y aprovechar eficazmente atendiendo a lo que ella es, y no a lo que a priori se supone que sea” (125).

Si bien el naturalismo no se daría en España en la forma pura propuesta por Zola ya que en primer lugar los narradores del XIX español no se ceñirían a las narraciones

impersonales y objetivas que el naturalismo requería para conseguir su objetivo (carentes de narradores), sin embargo, se podría decir que *Los pazos de Ulloa* de la Bazán, *La Regenta* de Clarín o *La desheredada* de Galdós tuvieron su coqueteo con esta corriente. Por otra parte, la oposición al idealismo ya mencionada no supondría un rechazo del mundo espiritual en la novela, sino que éste aparece también en conjunción con el físico y el psicológico de los personajes. Explica Galdós:

El principal hallazgo de los realistas durante las dos últimas décadas del ochocientos fue descubrir la diversidad de las *verdades humanas existentes*. La inflexibilidad ideológica de los idealistas, presidida por una concepción católica de la vida en muchos de ellos, les resultaba harto estrecha, porque entendieron, gracias a las avenidas abiertas por las ciencias del futuro, la psicología, la sociología y demás, que los esquemas y valores configuradores de la mente variaban de acuerdo con la persona, el personaje y la circunstancia. (*Desheredada* 27)

Por ello, hay que contextualizar la novela defendida por los realistas españoles como una situada entre los extremos propuestos por estas dos corrientes: el naturalismo y el idealismo. Ésta, estudia, analiza y observa los comportamientos sociales, pero considera la complejidad de cada individuo con sus propios esquemas mentales, realidades espirituales y condicionamientos físicos. Busca precisamente una diversidad de “las verdades humanas existentes.” Por otra parte, el realismo del siglo XIX mantendrá la máxima didacticista propuesta por Aristóteles, sobre todo en el proyecto literario de Benito Pérez Galdós, pero también tendrá variaciones sobre la propuesta poética del filósofo. Para Aristóteles *todo* arte era realista y la tragedia y la comedia debían ser

tratados como géneros diferentes al incorporar clases sociales y estilos diferentes. Así, el realismo del XIX busca incorporar esa complejidad de los estilos humanos y por eso, en consonancia con la propuesta más tardía del filólogo y crítico Erich Auerbach en su aclamado volumen *Mimesis*⁷: *The Representation of Reality in Western Literature* (1935), éste sí observa aquella separación clásica entre la tragedia y la comedia resultando en un compuesto de clases sociales y estilos. Sin embargo, Auerbach defenderá una concepción del realismo bastante ajena a los hechos históricos. Así, el autor analiza en *Mimesis* el caso cervantino y le da un origen psicológico y sociológico a la locura del tragicómico Don Quijote. Para Auerbach, esta novela, aunque realista, no repara en un análisis de la realidad histórica:

Even the element of contemporary satire and criticism is very weak. If we leave out of consideration the purely literary criticism, there is almost none at all. It is limited to brief remarks or occasional caricatures of types. . . it never goes to the roots of things and is moderate in attitude. Above all, Don Quijote's adventures never reveal any of the basic problems of the society of the time. His activity reveals nothing at all. (Auerbach 345)

De opinión contraria es José Monleón para quien la visión realista de Don Quijote tiene un profundo enclave histórico: “it is a book with a profound vision of historical development. Cervantes's novel aims at rewriting history, at forging a past with a sense of continuity that could, at the same time, justify a new attitude toward reality” (23). ¿Debe entonces la obra realista dialogar con los condicionamientos históricos que la engendran o no? A esta pregunta intentaron dar respuesta los críticos Georg Lukács y

⁷ Del griego: imitación.

Ernst Bloch en su famoso debate acerca del realismo. El filósofo marxista húngaro, Lukács, considerará el realismo como una cuestión de causa y efecto entre los condicionamientos históricos y las acciones de los personajes. Parte de la concepción del realismo como dialéctica histórica y condición indispensable para llegar a la razón. Pero no sólo la esfera pública con todo su sistema de relaciones será retratado en la novela sino que la esfera doméstica y el modo en el que las firmes estructuras sociales religiosas y morales penetran en ella, serán objeto de observación. Siguiendo el postulado de Marx para quien las relaciones de producción de cada sociedad forman un todo (Lukács 31), el crítico define al auténtico autor realista como aquel que es capaz de establecer un sistema de relaciones entre lo público y lo privado, ejemplificando este hecho con Thomas Mann: “as a true realist. . . He knows how thoughts and feelings grow out of the life of society and how experiences and emotions are part of the total complex of reality. As a realist he assigns these parts to their rightful place within the total life context. He shows what area of society they arise from and where they are going to” (36). El realismo buscaría según este entendimiento la representación objetiva de la realidad desde distintos puntos de vista. Los escritores pasan a describir la realidad distanciándose de ella, permitiendo a los personajes y a los acontecimientos hablar por sí mismos este proceso que Lukács denominará la “totalización” de la realidad. Por su parte, para Bloch, no es necesario realizar un tratamiento de las causas históricas en la novela ya que éstas estarían implícitas en la psique de los protagonistas. En concreto, se refiere Bloch al movimiento modernista, ya que, en él, el solipsismo de los personajes vendría, según su visión, dado por la enajenación del individuo provocado en un sistema capitalista. Esta posición

provocaría inexorablemente la acusación por parte de Lukács a Bloch de no practicar el marxismo en la crítica literaria.

3. Tres mujeres y un destino: La Regenta, La Rufete y Asís Taboada

Me propongo en el tercer y último punto de este ensayo presentar al lector el común denominador de tres novelas referenciales del realismo español: *La Regenta* de Clarín, *La desheredada* de Galdós e *Insolación* de Emilia Pardo Bazán como novelas representativas del realismo español en tanto que, tal como hemos apuntado, se sitúan en un punto intermedio entre las corrientes naturalista e idealista. Pese al obvio influjo del naturalismo y del idealismo, la omnipresente figura del narrador salva a estas novelas de su objetivismo naturalista así como el tratamiento de los temas sociales e históricos de un idealismo radical. Por otra parte, y teniendo en cuenta las anteriores ideas, considero que es apropiado utilizar la exégesis marxista de Lukács para estudiar las obras literarias más importantes del realismo español en tanto a su preocupación por el concepto de historia (que ya he esbozado con Galdós) como a su afán “totalizador” de la realidad, como veremos a continuación. Por otra parte, se verá que en ellas ocurre la representación de aquellas “verdades humanas” resultantes de un diálogo entre los individuos y su historia contemporánea. En este sentido, haré hincapié en la psique o conciencia de los tres personajes femeninos principales para demostrar que efectivamente, ésta refleja claramente los condicionamientos históricos a las que está sometida y consigue el efecto apuntado por Lukács consiguiendo que los pensamientos y sentimientos nazcan y sean parte del contexto social presentado en la obra. En el caso final de *Insolación* de Pardo Bazán haré finalmente un guiño a un posible agotamiento de la fórmula realista.

En su ensayo “Observaciones sobre la novela contemporánea” de 1870 ya

preconiza Galdós la llegada de una obra que trate la temática del adulterio en el seno de la vida doméstica de la clase media española:

Se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si eso ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. . . No ha aparecido aún España la gran novela de costumbres, la obra vasta y compleja que ha de venir *necesariamente*⁸ como expresión artística de aquella vida. . . y hoy tenemos síntomas y datos infalibles para presumir que sea en un plazo no muy lejano. (131)

Esta obra presentada por Galdós aparecerá en 1884 de manos de Clarín: *La Regenta*. En ella, Clarín narra la historia de Ana Ozores, una mujer casada con el Regente de la ciudad de provincias de Vetusta, un hombre mayor y ensimismado en su mundo de poesía, inventos y caza, que no satisface carnalmente a su esposa. Esta, atormentada en sueños por su insatisfecha libido, se refugia en su confesor Don Fermín del Pas y en el seductor Don Álvaro Mesía. A lo largo de la obra, Clarín describirá la hipocresía de una sociedad en la que reina el mundo de las apariencias y cómo esta sociedad consigue finalmente destruir a la Regenta. El siguiente fragmento consigue transmitir la idea de vigilancia foucauldiana que los ojos sociales ejercen sobre la Regenta, punto de mira y atención cuando hace su aparición en el teatro, lugar público en donde el verdadero espectáculo no ocurre en el escenario sino en sus plateas:

Las *personas decentes* de palcos principales y plateas. . . no iban al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos. . . No oyen, ni ven, ni entienden lo que pasa en el escenario, únicamente cuando los cómicos hacen mucho ruido, bien

⁸ La cursiva es mía.

con armas de fuego, o con una de esas *anagnórisis* en que todos resultan padres e hijos de todos y enamorados de sus parientes más cercanos, con los consiguientes alaridos, sólo entonces vuelve la cabeza la buena dama de Vetusta, para ver si ha ocurrido allá dentro alguna catástrofe de verdad. . . Cuando Ana Ozores se sentó en el palco de Vegallana, en el sitio de preferencia, que la Marquesa no quería ocupar nunca, en las plateas principales hubo cuchicheos y movimiento. (97)

Este fragmento interesa no sólo porque posiciona a la Regenta como objeto de mira social de aquella realidad total que propone Lukács, sino en cuanto a la yuxtaposición que el texto establece con las tragedias y que se observa gracias a la inserción que el autor hace más tarde del término *anagnórisis* (momento de revelación y desencadenamiento del final de una tragedia). Estas líneas profetizarán también el final de Ana, víctima trágica de la gran obra de teatro dirigida por la sociedad de Vetusta. Por su parte, el clero, personificado en la figura de su confesor Fermín del Pas será el que provoque la muerte metafórica de la Regenta ante su frustración de no poder poseerla como mujer. El siguiente fragmento nos muestra la ingenuidad de una Ana que no ve el hombre que los hábitos ocultan:

“Sí, sí, él también era hombre, podía ser rival, ¿por qué no?” (...)

-No me ha comprendido usted... Yo soy la que está sola... usted es el ingrato... Su madre le querrá más que yo... pero no le debe tanto como yo... Yo he jurado a Dios morir por usted si hacía falta. . . yo no quiero separarme del mártir que persiguen con calumnias como a pedradas... Quiero que las piedras que le hieran a usted me hieran a mí... yo he de estar a sus pies hasta la muerte... ¡Ya sé para qué

sirvo yo! ¡Ya sé para qué nació yo! Para esto... Para estar a los pies del mártir que matan a calumnias... (276)

Gracias al diálogo y a la penetración que Clarín hace mediante el estilo indirecto libre en la conciencia de los personajes, tenemos acceso a sus pensamientos, miedos y frustraciones. He aquí pues la interrelación de vida interior de los personajes con el contexto social como parte del proceso totalizador de la novela realista. En efecto, los lamentos de la Regenta proceden de su fervor religioso y devoción por ése al que ella considera mártir y que sufre una injusta inquina social. Este engaño, como ella predice en el fragmento, la conducirá literalmente a los pies del Magistral, pero no ya por sus cualidades de mártir, sino muy al contrario, por la caída de las máscaras, la “anagnórisis” final y trágica que ocurre cuando muertos sus marido y su amante, ella corre en busca de ayuda hacia un magistral transfigurado finalmente en ser maléfico en la última escena de la obra: “El Magistral extendió un brazo, dio un paso de asesino hacia la Regenta, que, horrorizada, retrocedió hasta tropezar con la tarima. Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo. Cayó sentada en la madera, abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo que el terror le decía que iba a asesinarla” (498). Como diría Lukács, el escritor realista muestra la interrelación de la vida interior de los personajes con el contexto social, “he shows what area of society they arise from and where they are going to” (36), en este caso, la hipocresía de la iglesia y de la sociedad decimonónica, los verdaderos ejecutores de la vida espiritual de Ana Ozores.

Con *La desheredada* (1881) Galdós también logra este efecto especular entre la realidad de los individuos y la realidad de la nación. Más en concreto, la obra utiliza la metáfora de la enfermedad mental de su protagonista como sintomática de la enfermedad

de la patria. Antonio Ruiz Salvador, en “La función del trasfondo histórico en *La desheredada*” explica el origen de esta enfermedad histórica: “El viejo modelo democrático anglosajón del bipartidismo desemboca en 1881 en un caótico pluripartidismo de ‘diez y siete partidos y veintiséis fracciones’ y España queda a merced de los caprichos políticos en ese lupanar parlamentario en que se ha convertido el Congreso. Isidora, a su vez, cae en un burdel, ‘abismo que le ha solicitado con atracción invencible’” (161).⁹ Al igual que la Regenta, la joven Rufete, es víctima de un engaño: las mentiras de su padre y las imaginaciones de su tío que la hacen creen desde niña que es una duquesa. Es pues el tema de la confusión social tan galdosiano el que crea el engranaje de la novela y da vida y humanidad a sus personajes. Toda la narración está construida así en pos de que la joven descubra su verdadera identidad. Sin embargo, al igual que en el Don Alonso de *Trafalgar*, el idealismo de Don Quijote se manifestará de nuevo en el fuerte componente imaginario y constantes ensoñaciones de la protagonista: “La que llamaremos todavía por respeto a la rutina, hija de Rufete, tenía la costumbre de repensarse en su imaginación, de una manera muy viva los acontecimientos antes que fueran efectivos” (94). Esta imaginación la llevará fatalmente al delirio ante la firme creencia de poseer una noble estirpe: “¡Qué hermoso palacio, Dios de mi vida! ¡cuánto habrá costado todo aquello! ¡Pensar que es mío por la naturaleza, por la ley, por Dios y por los hombres, y que no puedo poseerlo! . . . Esto me vuelve loca.” (214)

⁹ En 1968 los progresistas llevaron a cabo el famoso pronunciamiento de La Gloriosa, que terminaría con la monarquía de Isabel II dando comienzo al Sexenio Revolucionario (1868-1874). Con la proclamación de la Primera República de 1873 y el futuro golpe de Estado en 1874, la corona regresará a los Borbones con Alfonso XII (1875-1885), la llamada Restauración. Durante esta etapa, Cánovas del Castillo, líder del partido conservador, conseguirá con el pacto con los liberales liderados por Sagasta, una estabilidad basada en la alternancia de ambos partidos.

Paralelamente también a *La Regenta*, el autor explicita meta-literariamente la transformación de sus personajes mediante la revelación. Como en la obra de Clarín, tenemos de nuevo el término “Anagnórisis,” pero esta vez dando título al capítulo en el que transcurre la transformación. Tras la revelación de la Marquesa de que la joven no es de su linaje, y gracias de nuevo al estilo indirecto libre penetramos en los pensamientos de la protagonista para quien el mundo será espejo de su metamorfosis interna: “el mundo era de otro modo” (270). Más tarde, el narrador omnisciente nos habla de esta tendencia de la Rufete a ver reflejado lo interno en el paisaje: “Como Isidora siempre trataba de encontrar armonías entre su estado moral y la naturaleza, la hermosísima retirada y apagamiento del día no eran extraños al occidente que había en su alma” (270). Pero interesa sobre todo el siguiente monólogo interior en el que la técnica de desdoblamiento y el uso de la segunda persona nos permite acceder al diálogo entre la protagonista y su conciencia. En él, se manifiesta que la enfermedad de su pensamiento está claramente provocada por sus aires de grandeza y que su enfermedad es propiamente social:

¿Persistes en creerte de la estirpe de Aransis? Sí; antes perderás la vida ilusoria y fantástica. Ten paciencia, no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente; no saborees con falsificada sensibilidad goces de que están privados tus sentidos. . . El pensamiento se pone malo, como las muelas y el pulmón, ¡ay de ti si llegas a un estado morboso que te impida disfrutar luego de la realidad lo que ahora quieres gozar, en sueños, contraviniendo a las leyes del tiempo y del sentido común! (300)

Galdós consigue en *La desheredada* sumirnos en la compleja psicología de un personaje cuyas falsas esperanzas y desilusiones transcurren en un momento histórico de

derrumbamiento de los ideales del 68. Mediante esta “autopsia del presente” (Ruiz Salvador 61) que nos presenta Galdós, el proceso de totalización de la realidad nos la suministra la metáfora de una enfermedad que resulta al mismo tiempo física y espiritual, individual y colectiva.

Finalmente, al respecto de la autora de *La cuestión palpitante*, Bazán, comentaré brevemente sobre su obra *Insolación* (1889). En ella, su protagonista, Asís Taboada, marquesa de Andrade, sufre un profundo mareo en compañía del gaditano Diego Pacheco durante una tarde calurosa del verano madrileño en la romería de San Isidro (de ahí su título, insolación). Así, el título de la obra tiende a reforzar el carácter determinista de este “resbalón” (vii) provocado por el calor y las bebidas alcohólicas. Este incidente apresura un viaje hacia Vigo, viaje lleno de remordimientos. El gaditano la sigue y la obra se clausura con la relación carnal de los amantes y la promesa de una boda inesperada para el lector. Nuevamente tenemos un personaje complejo, no sólo por el final inesperado de matrimonio y regreso al *estatus quo*, sino a nivel de construcción psicológica del personaje. Igual que ocurriría con la Regenta o con la Rufete, con Asís de Taboada, Bazán también penetra en la psicología de su personaje cuando éste se desdobra para explicar los hechos acontecidos en la feria y justificarlos, primero desde su propia voz y posteriormente desde la voz de su propia conciencia. Así, ella es la primera en ser testigo de una polémica que se desprende de sus propios actos, una lucha que la protagonista va a lidiar entre su yo y esa conciencia o moralidad arraigada socialmente. Atendiendo de nuevo al método de totalización luckacsiano, esta lucha que se establece a nivel consciente no es más que una metáfora de la lucha de la mujer de la época contra los valores religiosos y morales de la España de la Restauración, siendo la psique del

individuo el lugar en donde combaten los instintos y las restricciones sociales. La obra ha sido estudiada como una versión del naturalismo francés dado el tema del determinismo puesto no sólo en boca de sus personajes sino en los actos de su protagonista, es decir, dado el carácter del pueblo español propenso a fiestas y distensiones, y que restringe el libre albedrío de sus personajes. En este sentido, claramente, la marquesa es una víctima naturalista. El matrimonio es también parte del plan determinado para el individuo. Bajo esta luz, la novela resulta en apariencia contradictoria con el pensamiento de la autora de *La Cuestión Palpitante* quien no sólo se había opuesto al naturalismo experimental como comentamos al principio, sino que había condenado en sus escritos feministas la institución del matrimonio.

Sin embargo, la contradicción se resuelve si consideramos la dimensión paródica del texto. Ésta es precisamente la tesis que sostiene la crítica Bárbara Zecchi quien apoya su argumento con los ejemplos de intertextualidad paródica que la obra presenta del donjuanismo de Zorrilla, la Carmen de Merimée o el místico Francisco de Asís (cuyo apellido coincidiría con el de nuestra protagonista). La estrategia propuesta por Zecchi consiste en la revulsión de la tradición al conseguir la autora que el gaditano, más que en un Don Juan, se convierta en un Don Diego, la Carmen de Merimée (apartada del *status quo* en el original) se convierta en un ser adaptado en la sociedad o en el caso de la intertextualidad con el místico “la idea del enlace-la revelación del ‘Ideal’- tome cómicamente la forma de una sensación física” (Zecchi 305). Esta lectura paródica nos permitirá leer el texto bajo otra luz. Y si ampliamos el campo de acción de la parodia que apunta la crítica hacia los propios movimientos literarios tan claramente presentes en la narrativa, el naturalismo que rige incondicionalmente todas y cada una de las acciones

predeterminadas de la Asis y el idealismo que ilumina la novela con la imagen arquetípica solar desde su mismo título (un exceso de idealismo) y lo cierra con ese sol tutelar que ilumina a los amantes, también podríamos leer el texto como una parodia meta-literaria de ambas corrientes: el naturalismo y del idealismo. O quizás esta dimensión paródica del texto está preconizando el agotamiento de la corriente realista y el nacimiento del modernismo.

4. Conclusión

La novela realista buscó analizar aquella sociedad de la Restauración española en su espectro histórico, sociológico y psicológico dando verdadero protagonismo al ser humano en toda su complejidad física y espiritual. A lo largo de estas páginas he intentado ofrecer una visión totalizadora del debate realista español y ejemplificarlo con algunas de sus obras más representativas. El objetivo, siguiendo el predicamento de Lukács acerca de dicha visión totalizadora de la realidad, ha sido pues ofrecer al lector el amplio espectro en que el debate del realismo se insertó, no ya sólo con referencia al contexto literario español sino con respecto a las ideas provenientes del resto de Europa. Considero que los escritores del realismo español, pese a su obvia creación de universos contenidos, realizaron un constante diálogo con otros escritores e ideas a través de dichos universos. Espero que estos diálogos y conexiones, encuentros y desencuentros, hayan quedado patentes en estas páginas que finalmente sugieren el hecho de que, si la novela realista ha de ofrecer dicha visión totalizadora de la realidad, entonces quizás sólo hubo una novela realista, un sólo texto que problematizó en su seno aquel viejo debate griego entre ideas y formas y encontró en las *verdades humanas existentes* la fórmula para reproducir la realidad.

Obras citadas

- Auerbach, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. New Jersey: Princeton U.P., 1971. Impreso.
- Bernard, Claude. *Experimental Medicine*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1999. Impreso.
- Caballero, Fernán. *La Gaviota*. Madrid: Castalia, 1983. Impreso.
- Clarín, Leopoldo Alas. “Del naturalismo”. En *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, 1972: 52-53. Impreso.
- . “El libre examen y nuestra literatura presente.” *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, 1971: 65-78. Impreso.
- . *La regenta*. Madrid: Alianza editorial, 1969. Impreso.
- Lukács, Georg. “Realism in Balance.” *Aesthetics and Politics*. London, New York: Verso, 1977: 28-45. Impreso.
- Monleón, Jose B. *A Specter is Haunting Europe*. Princeton: Princeton U.P., 1991. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. *Un viaje de novios*. Barcelona: Labor, 1971. Impreso.
- . *Insolación*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- . *La cuestión palpitante*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. “Observaciones sobre la novela contemporánea en España.” *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península, 1999. Impreso.
- . *La sociedad como materia novelable*. Madrid: Civitas, 2002.
- . *La desheredada*. Madrid: Cátedra, 2000. Impreso.
- . *Prosa crítica*. Madrid: Espasa, 2004. Impreso.

---. *Trafalgar*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.

---. *Doña Perfecta*. London: Grant and Cutler; Tamesis, 1971. Impreso.

Zecchi, Barbara. "Insolación de Emilia Pardo Bazán: Intertextualidades y parodias, hacia una escritura de la igualdad". *MLN* 122 (2007): 294-314. Impreso.

Zola, Emile. *The Experimental Novel and Other Essays*. New York: Haskell House, 1964. Impreso.