

GALDÓS Y LA NOVELA EXPERIMENTAL DE ZOLA

GALDÓS AND ZOLA'S EXPERIMENTAL NOVEL

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

RESUMEN

El trabajo atiende brevemente a las líneas maestras de la construcción del naturalismo de escuela y su impacto en España alrededor de 1880. En diálogo con Leopoldo Alas, teórico y crítico del naturalismo en España, Benito Pérez Galdós fecunda su arte realista de la novela con varias aportaciones del discurso de Émile Zola (novelista, teórico y crítico) a propósito de diversos aspectos de la novela.

PALABRAS CLAVE: Émile Zola, Pérez Galdós, Clarín, naturalismo, aspectos de la novela.

ABSTRACT

The present article analyzes the quintessential premises around which the naturalist school was constructed and its subsequent impact during the 1880s in Spain. In addition to the intimate dialogue with the Spanish naturalist theorist and critic Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós also enriches his realist novels with some of the Emile Zola's discursive theories (novelist, theorist, critic) in correlation to a wide variety of features of his own novelistic production.

KEYWORDS: Émile Zola, Pérez Galdós, Clarín, naturalism, features of the novel.

“Les naturalistes reprennent l'étude de la nature aux sources mêmes, remplacent l'homme métaphysique par l'homme physiologique, et ne le séparent plus du milieu qui le détermine”
(Émile Zola, “Le Naturalisme”, *Le Figaro*, 17-I-1881)

“Bien sabe usted el altísimo concepto que tengo de su manera de juzgar en literatura, no sólo por su saber, sino por el gran conocimiento que tiene de la literatura extranjera y de los novelistas del siglo (...) Por estas circunstancias especialísimas en que usted se halla, es mi satisfacción tan grande el saber el aprecio que hace de *La Desheredada*. (...) Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino. (...) Puse en ello especial empeño, y desde que concluí el tomo, lo tuve por superior a todo lo que hecho anteriormente”
(Carta de Galdós a Giner de los Ríos, 12-IV-1882)

I

Es habitual en la historia y en la crítica literaria circunscribir el movimiento naturalista, el Naturalismo, a la personalidad y a la obra de Émile Zola. Quizás sea exagerado, pero no es erróneo. Zola es su inventor, su pontífice y su mejor exponente en las obras de creación, en la

novela. Desde luego, comparto la autorizada opinión de Mallarmé, dos años más joven que Zola y lector atento y distante, inteligente y constante de su obra, cuando —ya en 1891— contestando la encuesta de Jules Huret sobre la evolución literaria en *L’Echo de Paris* sostenía:

Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu’il faut entendre par là la littérature d’Émile Zola, et que le mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre¹.

Por otra parte, uno de los mejores conocedores de Zola, el profesor Henri Mitterand, sostiene sin ambages «Mallarmé a raison d’identifier le naturalisme théorique et critique à Emile Zola»².

Y, en efecto, con algunos aditamentos, el Naturalismo pivota sobre Zola y su itinerario de escritor, creador y crítico, desde sus primeras campañas en 1865 hasta 1893, fecha en que *Le docteur Pascal* cierra los veinte tomos de *Les Rougon Macquart* que se había iniciado en 1871 con *La Fortune des Rougon*. El propósito de este gran retablo novelesco lo definió con precisión Emilia Pardo Bazán en 1914, en el tercer tomo —*El Naturalismo*— de *La literatura francesa moderna*:

El propósito de Zola —que no quería fiar nada al capricho, y preparó reflexivamente el plan, asunto y sentido de cada novela de la serie— fue, como sabemos, estudiar el estado de Francia bajo el segundo Imperio, principalmente en las clases populares, por medio de la historia “natural y social” de una familia³.

Dos obras importantes aparecen en 1865: *L’introduction a la médecine expérimentale* de Claude Bernard, que, sin embargo, Zola no leerá con detenimiento hasta 1868, convirtiendo la obra de Bernard en la referencia constante de su ensayo “Le Roman Experimental”. Y *Germinie Lacerteux*, la novela que los Goncourt publican precedida de un prólogo resonante:

El público gusta de las novelas falsas: esta novela no es una novela verdadera. Gusta de los libros que aparentan ir hacia el mundo: este libro viene de la calle. (...)

Hoy, que la novela se multiplica, crece, principia a ser la gran forma seria, apasionada y viviente del estudio literario y de la información social, y, merced al análisis y a la investigación psicológica, se convierte en la historia moral contemporánea; hoy, que la Novela se ha impuesto los estudios y los deberes de la Ciencia, puede reivindicar también sus libertades y sus franquicias. Busque ella el Arte y la Verdad⁴.

¹ Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire* (ed. D. Grojnowski), París, José Corti, 1999, p. 106.

² Henri Mitterand, *Zola et le Naturalisme*, París, PUF, 1986, p. 30.

³ Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s. a., pp. 100-101.

⁴ E. y J. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral), 1949, pp. 9 y 10.

El maestro Flaubert escribe a los Goncourt el 16 de enero de 1865 para felicitarles. Le admira la gradación de los efectos, «la progression psychologique» y añade: «La grande question du réalisme n'a jamais été si carrément passée»⁵. Obsérvese que el autor de *Madame Bovary* remite la novela y el prólogo al realismo, gran caudal ético y estético del que se deriva el naturalismo. El joven Zola, que acababa de empezar su primera campaña de periodista en *Le Salut public de Lyon* y que siente fascinación por las lecturas de Balzac y de Taine, publica el 24 de febrero del 65 un análisis agudo y militante de la novela de los Goncourt. La totalidad del artículo es una premonición de las doctrinas naturalistas. Baste como botón de muestra subrayar el protocolo con el que el crítico Zola se acerca a esta novela «excessive et fiévreuse»: «Le scalpel à la main, je fais l'autopsie du nouveau-né, et je me sens pris d'une grande joie lorsque je découvre en lui une créature inconnue, un organisme particulier»⁶.

Zola advierte en la novela de los Goncourt sus raíces literarias, que proceden de dos figuras a las que andando el tiempo —1880— llamará «las nodrizas naturalistas»: Balzac y Flaubert. Escribe en la reseña que recogería al año siguiente en su primer libro de crítica literaria, *Mes Haines* (1866): «On trouve dans le livre un souffle de Balzac et de M. Flaubert ; l'analyse y a la pénétrante finesse de l'auteur d'Eugénie Grandet ; les descriptions, les paysages y ont l'éclat et l'énergique vérité de l'auteur de Madame Bovary»⁷.

Con ademán aprendido en Taine (“M. Taine, artiste”, es el otro ensayo fundamental de *Mes Haines*), expone la relación entre la novela y el mundo moral social contemporáneo.

Il y a, sans doute, une relation intime entre l'homme moderne, tel que l'a fait une civilisation avancée, et ce roman du ruisseau, aux senteurs âcres et fortes. Cette littérature est un des produits de notre société, qu'un éréthisme nerveux secoue sans cesse. Nous sommes malades de progrès, d'industrie, de science; nous vivons dans la fièvre, et nous nous plaignons à fouiller les plaies, à descendre toujours plus bas, avides de connaître le cadavre du cœur humain. Tout souffre, tout se plaint dans les ouvrages du temps ; la nature est associée à nos douleurs, l'être se déchire lui-même et se montre dans sa nudité. MM. de Goncourt ont écrit pour les hommes de nos jours; leur Germinie n'aurait pu vivre à aucune autre époque que la nôtre; elle est fille du siècle⁸.

⁵ Gustave Flaubert, *Correspondance*, III (ed. Jean Bruneau), París, Gallimard, 1991, p. 422. Doy la traducción: «La gran cuestión del realismo no se ha expuesto jamás tan francamente».

⁶ E. Zola, *Mes Haines* (1866), *Oeuvres Complètes*, I (ed. H. Mitterand), París, Nouveau Monde, 2002, p. 755. Doy la traducción por el apéndice a la traducción de *Germinia Lacerteux*, Madrid, La España Moderna, s. a., p. 276: «Escalpelo en mano, hago la autopsia del recién nacido, y experimento una gran alegría, cuando descubro que es una criatura desconocida, un organismo particular».

⁷ *Ibidem*, pp. 762-763. Doy la traducción (*Ibidem*, p. 294): «Se nota en el libro un soplo de Balzac y de Flaubert; su análisis tiene la finura y penetración del autor de *Eugénie Grandet*; sus descripciones y paisajes poseen la brillantez y la verdad enérgica del autor de *Madama Bovary*».

⁸ *Ibidem*, pp. 763. Doy la traducción (*Ibidem*, pp. 294-95): «Hay sin duda una íntima relación entre el hombre moderno, según lo ha hecho una civilización adelantada, y esa novela del fango, de acres y fuertes olores. Esa literatura es uno de los productos de nuestra sociedad, sacudida incesantemente por un eretismo nervioso. Estamos enfermos de progreso, de industria, de ciencia; vivimos aquejados de fiebre, y nos gozamos en revolver llagas, en descender cada vez más a lo hondo, ávidos de conocer el cadáver del corazón humano. Todo sufre y se queja en las obras del tiempo; la naturaleza se asocia a nuestros dolores; el ser se desgarrar a sí

Mes Haines es una antología de los aprendizajes de Zola y, a la vez, el punto de partida del Naturalismo o de la ‘literatura pútrida’ como denominaba la crítica francesa acaudillada por la *Revue des Deux Mondes* a las novedades realistas y naturalistas. Corren por sus páginas los gérmenes del futuro Naturalismo, apoyado en tres pilares: Taine, los Goncourt y Balzac. No es un recopilación de circunstancias, pues como demostró Mitterand se trata de un laboratorio de ideas, en el que Zola prepara «sa venue au monde du roman moderne»⁹. En dicho libro se advierte la importancia de Balzac, de la medida de Balzac, que es quien fascina a Zola por encima del teórico Taine o por encima de los artistas como los Goncourt. De ahí que en el primer capítulo de la historia del naturalismo, en el germen de su gran aventura de escritor, en ese momento alrededor de 1864-66, se configuren —así lo ha explicado magistralmente Colette Becker— las bases de los grandes textos teóricos de 1878-1880, que son consecuencia lógica de las iniciales reflexiones de *Mes Haines*.

Un botón de muestra. Si en el ensayo “Balzac” (1877) de *Les Romanciers Naturalistes*, Zola afirma tajante, refiriéndose al autor de *La Comédie Humaine*, «Il créa le roman naturaliste»¹⁰. Si esta afirmación data del período álgido del naturalismo, más de veinte años antes —en 1865— había escrito a propósito de la obra de Balzac:

Tenemos de una parte, toda una sociedad, un pueblo ondulante y diverso, una familia humana completa, en la que cada miembro tiene aspectos particulares, un corazón que le pertenece. Esta familia habita Francia entera, París y la provincia; vive la vida de nuestro siglo, sufre y se alegra como nosotros, es, en una palabra, la imagen de nuestra propia sociedad. La obra tiene la sequedad de un análisis exacto; no predica ni incita; es únicamente le compte rendu brutal de lo que el escritor ha observado. Balzac regarde et raconte; la elección del objeto al que se dirigen sus miradas importa poco, no tiene más que la preocupación por mirarlo todo y contarlo todo¹¹.

La cita es diáfana. Cualquier lector de los grandes textos teóricos de finales de los setenta adivina en este primer Zola, en esta primera etapa del naturalismo, algunas de las ideas decisivas de la poética naturalista encarnadas en su lacónica disección del arte de Balzac.

También en los alrededores de las fechas de los artículos y ensayos de *Mes Haines* aparece la acepción que la palabra ‘naturalismo’ va a tener en los textos canónicos de en torno a 1880. Se trata de una reseña apasionada y lúcida de la segunda edición de los taineanos *Ensayos de crítica y de historia* (1866), donde califica al crítico de «naturalista del mundo moral»,

mismo, y se exhibe en su desnudez. Los Goncourt han escrito para los hombres de nuestros días; su Germinia no hubiese podido vivir en ninguna otra época: es hija del siglo».

⁹ Henri Mitterand, *Le regard et le signe*, París, PUF, 1987, p. 35.

¹⁰ Émile Zola, “Balzac”, *Les Romanciers Naturalistes, Oeuvres Complètes*, París, Nouveau Monde, 2004, t. 10 (ed. F. M. Mourat), p. 471.

¹¹ Émile Zola, “Erckmann-Chatrion”, *Mes Haines, OC*, París, Nouveau Monde, 2002, t. 1 (ed. Henri Mitterand), p. 812.

subrayando que ha conseguido introducir en ese ámbito la observación pura y el análisis exacto. Observación y análisis, que junto con la experimentación serán los términos fundamentales de *Le roman expérimental* (1880).

Menos de dos años después, la segunda edición de *Thérèse Raquin* (1868) trasvasa el término ‘naturalista’ de la crítica a la novela. Las palabras de Zola son inequívocas:

Mon but a été un but scientifique avant tout. (...) J’ai montré les troubles profonds d’une nature sanguine au contact d’une nature nerveuse. (...) En un mot, je n’ai eu qu’un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J’ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres¹².

Mientras Zola andaba en la forja de un método y una estética que serán la base del naturalismo, un escritor español tres años más joven —Benito Pérez Galdós— derramaba en la prensa periódica madrileña una serie de presupuestos que habrían de culminar en las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), verdadero manifiesto del realismo decimonónico en España. Son la fase constituyente de su realismo narrativo, que tiene como pilares las doctrinas de Taine, los clásicos españoles, Dickens y, sobre todo, Balzac, pero que sólo se materializará en creación consciente a partir de *La Desheredada*, y para ello debe entrar en juego Zola, tanto el teórico naturalista como alguna de sus fascinantes novelas, *L’Assommoir* (1877), especialmente. Dicho de otro modo: a la luz de Taine y de Balzac, Galdós había configurado un programa, que pondrá en práctica —genial y originalmente— desde el estímulo del naturalismo, desde el acicate de la obra de Zola y en la inteligente compañía crítica de Leopoldo Alas. Eran los tiempos de la querrela literaria alrededor del naturalismo o del nuevo arte de hacer novelas.

II

Quien había defendido ‘la tendencia’ en las novelas galdosianas de la segunda mitad de los setenta, quien había mostrado su fervor por los caracteres morales absolutos de *Gloria*, por ejemplo, frente al relativismo moral de Valera, y quien había aplaudido el combate galdosiano

¹² Émile Zola, *Thérèse Raquin*, OC, París, Nouveau Monde, 2003, t. 3 (ed. Colette Becker), p. 28. «Mi fin ha sido un fin científico ante todo. (...) He mostrado los trastornos profundos de una naturaleza sanguínea al contacto con una naturaleza nerviosa. (...) En una palabra, sólo he tenido un deseo: dado un hombre potente y una mujer insaciable, buscar en ellos bestia, no ver incluso más que la bestia, arrojarlos a un drama violento y anotar escrupulosamente las sensaciones y los actos de estos seres. He hecho simplemente sobre dos cuerpos vivientes el trabajo analítico que los cirujanos hacen sobre los cadáveres».

«al servicio de la justicia, de la verdad y de la belleza» [*Gloria* (II), 46]¹³, reconocerá en el análisis de la primera parte de *La Desheredada* que «otros son los caminos que a la novela del día convienen» [*La Desheredada*, 87] y aplaudirá la inflexión de Galdós que le «ha hecho ver bien claro que muchas de las doctrinas del naturalismo las ha tenido por buenas el autor y ha escrito según ellas y según los ejemplos de los naturalistas» [*La Desheredada*, 87].

Clarín anticipaba así la espléndida explicación que Gilman nos ha brindado en un libro memorable *Galdós and the Art of the European Novel. 1867-1887*: «las dos crisis gemelas que padeció el novelista —la estética (la incompatibilidad entre movimiento y comprensión) y la histórica (la desconcertante metamorfosis de la España del siglo XIX)— habían alcanzado su pleno desarrollo en un momento muy propicio; a saber, en el mismísimo momento en que la transformación naturalista ofrecía una posible vía de solución»¹⁴.

Son los tiempos en los que Clarín defiende con entusiasmo el naturalismo de escuela (se califica a sí mismo de «naturalista empedernido»¹⁵ en la reseña de *Un viaje de novios* (21-I-1882) aparecida en *El Día*) leyéndolo con talante crítico y con ademán penetrante y creativo: ve en los lenguajes del naturalismo (utilizo la expresión de Henri Mitterand¹⁶) una teoría de la novela o cuando menos los fundamentos de esa teoría en torno a la relación del objeto estético y la realidad. Son los tiempos en que aun mencionando a Balzac y Flaubert le confiesa epistolariamente a Galdós (15-III-1884) que «los dos únicos novelistas vivos que me gustan en absoluto son usted y Zola»¹⁷.

Desde el análisis de *La Desheredada* hasta el de *Miau*, pero especialmente hasta la reseña de *Tormento* (6-VII-1884), que es la frontera anterior a *La Regenta*, Clarín insiste una y otra vez en que estas novelas, que llama a menudo «episodios nacionales contemporáneos» o incluso (en la reseña de *Tormento*) episodios «de una historia natural de nuestra fauna bautizada» [*Tormento*, 135], tienen como propósito acercarnos a la realidad de la vida y a las costumbres de la sociedad madrileña contemporánea. Así en su comentario impaciente y militante de *La Desheredada* califica el empeño de Galdós como el de «restituir el arte a la realidad» [*La Desheredada*, 93], mientras en el artículo sobre *El amigo Manso* en *El Día* dice que son novelas que presentan el «espectáculo de la realidad» [*El amigo Manso* (I), 100] y en

¹³ Leopoldo Alas “Clarín”, *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991, p. 46. En adelante citaré en el texto, indicando entre corchetes la novela de Galdós a la que se refiere el artículo de Clarín y la página correspondiente.

¹⁴ Stephen Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus, 1985, p. 99.

¹⁵ Cito por Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, p. 278.

¹⁶ Ha estudiado los tres lenguajes del naturalismo (el de los esbozos preparatorios, el de la crítica y el de la creación) en *Zola et le naturalisme* (Paris, PUF, 1986) y en *Zola. L'histoire et la fiction* (Paris, PUF, 1990).

¹⁷ *Cartas a Galdós*, (ed. Soledad Ortega), Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 214.

el que publicó en *La Diana* sobre esta misma novela dice que representan «el espectáculo de la vida» [*El amigo Manso* (II), 108].

Las novelas galdosianas de la segunda manera dirigen su atención a la realidad. A juicio de Clarín es la verdadera misión del novelista crear novelas que sean a la vez ‘monumentos’ y ‘documentos’ (y los ejemplos que pone son tan dispares como *Le Rouge et le Noir* y *Germinal*). En el espléndido artículo sobre *Lo prohibido* para *La Ilustración Ibérica* escribe: «Especial misión del artista literario, sobre todo del literario, es este trabajo de reflejar la vida toda, sin abstracción, no levantando un plano de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo» [*Lo prohibido* (II), 152].

Es una buena síntesis del propósito de los sucesivos episodios de la vida contemporánea que Galdós ha ido dando a la luz y dirigiendo a diferentes ámbitos de la sociedad (las clases bajas en *La Desheredada* o los interiores ahumados de la clase media en *Tormento*), tratando de copiar la realidad y de forjar su ilusión mediante el relato y sus aspectos. Ahora bien, este propósito galdosiano y su impulso irresistible por meter la realidad, la mayor cantidad de realidad, en la novela, que Clarín saluda y aplaude hasta *Lo prohibido* sin ninguna reticencia (véase, por ejemplo, el *comte-rendu* de *El doctor Centeno*) le merece discrepancias desde *Fortunata y Jacinta*. Discrepancias que expone en la larga reseña de *Miau*, aparecida en *La Justicia* (el primer periódico de los intelectuales españoles) a comienzos del verano del 88. Clarín, que observa cierto tedio y algún cansancio en Galdós, indica que dada la admiración que el novelista canario siente por la realidad, no es capaz de seleccionar oportunamente los asuntos —la ‘historia’— de la novela, y si bien traslada a la región del arte «cuadros literarios de la vida entera», a menudo olvida el talento de escoger y seleccionar artísticamente esa realidad, tornándose sus novelas prolijas en la narración y, sobre todo, en la descripción de «ciertos objetos y acontecimientos que importan poco y no añaden elemento alguno de belleza, ni siquiera de curiosidad a la obra artística» [*Miau*, 174]. Clarín, que invoca a Flaubert y a su descripción selectiva frente al abundante Balzac, cree que al arte galdosiano le está vedado el *dilettantismo* de algunos naturalistas (cita a los Goncourt), pero, sostiene con severidad que el arte galdosiano debe tener más en cuenta «la *mano de obra*», cuidar de la «verbosidad nociva» y ejecutar como muchas de sus obras han atestiguado lo que toda reproducción artística requiere, y que Clarín había explicado desde los presupuestos zolescos en los artículos *Del Naturalismo*: «la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad»¹⁸.

¹⁸ Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, p. 121.

Precisamente en dichos artículos —inacabados— están las claves teóricas (el *modo de producción*) que durante la década de los ochenta aplica a las novelas galdosianas en las sucesivas reseñas. Apuntaremos brevemente algunos aspectos de la historia y del discurso del relato realista, que Clarín proclama desde su inteligente lectura del naturalismo de escuela y desde sus comentarios a las diversas novelas galdosianas. Al margen de la necesaria sencillez de la acción de la novela que había dictaminado en los artículos canónicos de 1882 y que explica con minuciosidad en el análisis de *La Desheredada*, creo que son oportunas tres consideraciones acerca de la composición o estructura narrativa o discurso del relato, de la distancia narrativa y de la configuración de los personajes.

Con respecto a la composición o «total expresión de la realidad viva en su movimiento verosímil» según la caracteriza en *Del Naturalismo*¹⁹, cree que la teoría naturalista y la práctica narrativa galdosiana desde *La Desheredada* han roto con los patrones retóricos, y a la busca del efecto de realidad imitan el movimiento natural de la vida, sin detenerse en la armonía de un discurso artificioso y falso. Esta «aparente falta de composición —dice en la reseña de *El amigo Manso*— que es uno de los encantos de libros como *La fortuna de los Rougon, La conquista de Plassans*, etc., etc., ... y que ya elogí con toda mi alma hablando de *La Desheredada*» [*El amigo Manso* (I), 102] la define en su magistral análisis de *Tormento* como la ley de vertebración interna de la novela, como su morfología, como lo que Zola llama experimentación, y cuya textualización en el relato dependerá de la mano del artista, que la materializa en sus diversos aspectos. Obviamente, detrás de estas reflexiones de Alas están los *obiter dicta* zolescos de *Le roman expérimental*, cuyo papel en la cristalización de este supuesto de la poética clariniana de la novela —tan fecundo en la forja de *La Regenta*— he tratado en otros lugares.

Al tratar de la distancia narrativa («ese *pivot* de condicionamientos narrativos de diversa índole», según imagen certera de Carlos Reis²⁰), Clarín advierte en Galdós la modernidad que supone que el narrador hable el lenguaje del personaje sin perder la conducción de la sintaxis narrativa. Se trata del monólogo narrado o estilo indirecto libre, cuyo empleo advierte en la reseña de *La Desheredada* y en la de *El doctor Centeno*, definiéndolo en el comentario de la novela del 81 como la sustitución de «las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del

¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

²⁰ Cf. Carlos Reis / Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 110.

personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste» [*La Desheredada*, 90] y explicando sus funciones en orden al desarrollo de la historia y a la configuración de los caracteres novelescos, cual si fuera Dorrit Cohn o Paul Ricoeur *avant-la-lettre*, en la reseña de la novela galdosiana de 1883. Dice allí:

Esa especial manera de describir estados psicológicos, valiéndose el novelista de la ficción de imitar los soliloquios interiores que se supone en el personaje; manera de “anatomía psicológica” muy en uso hoy entre los mejores novelistas, y de buenos resultados para explicar en breve y exactamente los fenómenos de la vida interior, del alma a sus a solas [*El doctor Centeno*, 118].

La «adivinación artística» de Galdós (sintagma que emplea en la desilusionante reseña de *Fortunata y Jacinta*) le ha permitido emplear una técnica narrativa que ya habían utilizado Stendhal, Flaubert y Zola. Precisamente en *L'Assommoir* (que Clarín cita reiteradamente como modelo) habían podido aprender lo que Mallarmé calificó en una carta a Zola de «admirable tentativa lingüística»²¹, es decir las múltiples posibilidades del estilo indirecto libre, cuyo *tour de force* era el capítulo XII, donde Gervasia, al final de su vida, abandonada por todos, sin dinero, vuelve sobre sus vivencias, como lo hará Ana en diversas ocasiones del relato de *La Regenta*, especialmente en la segunda parte. Para ambos casos y algunos galdosianos son certeras las apreciaciones de Jacques Dubois y Colette Becker que cito taraceándolas: «la realidad se inscribe en un punto de vista y se revela a medida que una conciencia la ve»²².

Años después de la definición y caracterización del estilo indirecto libre, en el magnífico ensayo sobre *Realidad* de la primavera de 1890 en *La España Moderna*, Clarín reconocería que para la construcción de una anatomía espiritual a través del estilo indirecto libre el magisterio había que buscarlo en *L'Assommoir* que «ofrece en tal particular una novedad completa, una sorpresa para todo lector atento» [*Realidad* (II), 203].

La última consideración que quiero subrayar en la crítica clariniana de la segunda manera galdosiana de hacer novelas atañe a la configuración de los caracteres novelescos. Alas, harto de la novela de los tipos de guardarropía, apuntó cómo Galdós había elaborado el personaje de Isidora en el sentido del naturalismo, anotó con sorprendente sagacidad cómo la forma novelesca redoblaba la configuración de los personajes (Isidora vive de dentro afuera mientras Manso vive de fuera adentro), argumentó, tomando como base el ensayo “Stendhal” de *Le*

²¹ Cf. «Voilà, une bien grande oeuvre; et digne d'une époque où la vérité devient la forme populaire de la beauté! (...) La fin sombre du livre et votre admirable tentative linguistique». Cito la carta de Mallarmé a Zola (3-II-1877) por Émile Zola, *Les Rougon Macquart* (ed. Colette Becker), Paris, Robert Laffont, 1991, t. II, p. 1318.

romanciers naturalistes, la necesidad «de las relaciones constantes e íntimas entre el elemento psíquico y el fisiológico» [*Lo prohibido* (II), 153] que adivinaba en *Lo prohibido*, pero sobre todo y en pleno proceso de gestación de *La Regenta* supo perfilar (con la excusa de desmontar los juicios erróneos de Luis Alfonso, el crítico de *La Época*, sobre *Tormento*) un bosquejo de la teoría del personaje (especialmente el femenino) que incluye la relación del personaje y el mundo social moral que le envuelve, que hace hincapié en «la relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu» [*Tormento*, 132] y, sobre todo «en las medias tintas, en los temperamento indecisos», que es donde está «el acervo común de la observación *novelable*» [*Tormento*, 183]. Clarín, totalmente reticente con el determinismo de los preceptos de Zola apreció, en los quehaceres galdosianos los elementos decisivos de la configuración del personaje en el seno de la novela realista-naturalista, lo que supone certificar su creencia expresada en el prólogo de *Nueva Campaña* (1887): «creo mucho en la influencia poderosa del cuerpo sobre esto que llamamos, y hacemos bien, el espíritu»²³.

²² Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973. Apud Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunot, 1992, p. 125.

²³ Leopoldo Alas "Clarín", "Nueva Campaña", *Nueva Campaña (1885-1886)*, (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1990, pp. 65-66.