

CLARÍN, CRÍTICO DE GALDÓS: LA TEORÍA DE LA NOVELA REALISTA EN ESPAÑA

Adolfo Sotelo Vázquez

Enfrentarse a lo contemporáneo es, quizás, el punto de partida estético más importante del realismo. Bien lo sabían Galdós y Clarín, y para constatarlo basta echar una ojeada a las “Observaciones” galdosianas de 1870, verdadero manifiesto del realismo en España, o al canónico ensayo “El libre examen y nuestra literatura presente”, que Alas incluyó como columna vertebral de su primer libro de crítica literaria, *Solos de Clarín* (1881). En ambos textos se afirma que la nueva novela debe enfrentarse a “la vida contemporánea”¹ (Clarín) o al “maravilloso drama de la vida actual”² (Galdós). Al aire de la revolución del 68 el mundo moderno irrumpe en la novela española, que necesitará el impacto de la escuela naturalista de Zola para consolidar dicha irrupción, que en Francia –siempre el referente de la literatura española del siglo XIX– se había producido después de 1848, por la vía de la novela (Flaubert con los antecedentes de Stendhal y Balzac), de la poesía (Baudelaire, leído magistralmente en este sentido por Walter Benjamin), de la pintura (Courbet) e incluso de la filosofía (Proudhon), quien, por cierto, tanto entusiasmó al joven Galdós, que en la “Revista de la semana” del domingo 24 de diciembre de 1865 para la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* califica de “extraordinaria” a la *Filosofie de l’Art* del pensador que había fallecido a comienzos de ese mismo año.³

El artista realista es un pintor de la vida moderna. Así lo entiende Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (XI-XII, 1863), donde en el capítulillo “El croquis de costumbres” tras aludir a Balzac, señala el genio de naturaleza mixta que debe tener el pintor de costumbres, añadiendo:

Observador, *flâneur*, filósofo, llámese como se quiera; pero, sin duda, os veréis inducidos para caracterizar a este artista, a gratificarle con un epíteto que no podríais aplicar al pintor de cosas eternas, o al menos más duraderas, cosas heroicas o religiosas. Algunas veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de la circunstancia y de todo lo que en ella hay de eterno.⁴

El artista que pinta las costumbres contemporáneas y que hace añicos las clasificaciones retóricas tradicionales (“los patrones” que las novelas de Galdós desde *La Desheredada* transgreden, como señala repetidamente Clarín) se interesa por el universo inédito y vulgar que le rodea, tal y como postula Baudelaire, quien propone como hace el joven Galdós, una estética de la originalidad, de la modernidad. Desde las páginas de la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* y de *La Nación*, Galdós expone la fascinación que sobre él ejerce la ciudad, su vida pública y moral, la vida doméstica, la arquitectura humana, el trasiego vital:

El conjunto de los habitantes de Madrid es sin duda revuelto, sordamente sonoro, oscilante y vertiginoso. Pero coged la primera de esas sabandijas que encontréis a mano, examinadla con el auxilio de un buen microscopio: ¿veis qué figura?...¿no os parece que tiene los rasgos suficientes en su fisonomía para ser tan individual como vos y yo? Y si pudierais con ayuda de otro microscopio examinar su interior, su fisonomía moral, su carácter, ¡cuántas cosas extraordinarias se presentarían a

vuestros ojos! Y si de algún modo os fuera fácil enteraros del pasado, de la historia, de los innumerables detalles monográficos de cada uno: ¡qué de maravillas se presentarían a vuestra observación! Veríais hombres de treinta, de cuarenta y de cincuenta años devorados por toda clase de pasiones; hombres de veinticinco que razonan con la glacial serenidad de un sexagenario, y viejos de setenta que declaman con la apasionada verbosidad de un mozalbeta. Observaríais las variadísimas manifestaciones de la locura, de la pasión, del capricho; locos de genio, amantes por travesura, celosos de oficio, monomaniacos de ciencia, de galanteo, de negocios; misántropos por desengaño, por gala y por fastidio; hombres graves, hombres desheredados; hombres frívolos, hombres viperinos, felinos y caninos; individuos, en fin, unidades, caracteres, ejemplares.⁵

El texto galdosiano como las reflexiones baudelairianas son exigencias de modernidad. Proudhon en *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865) también reivindica un arte de la modernidad, necesario en un doble sentido: para el presente, por su función pedagógica, y para el futuro, por su papel informativo. De este modo el realismo, arte de la modernidad, es también el arte, la novela –en el caso que nos ocupa– que escribe la historia contemporánea. Desde Balzac la novela representa y analiza una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer los mecanismos sociales y el funcionamiento del mundo contemporáneo. No en balde los Goncourt escriben en su *Diario* del 24 de octubre de 1864 que “los historiadores son los narradores del pasado; los novelistas, los narradores del presente”.⁶

Este andamiaje de ideas es el que nutre las numerosas reflexiones galdosianas que van a desembocar en las “Observaciones” de 1870, pero también es el que anida en el diapasón crítico que Clarín utiliza para analizar *Doña Perfecta* en las columnas de *El Solfeo* (3-X-1876). La primera reseña que Clarín lleva a cabo de una novela galdosiana, aunque está notablemente mediatizada por la excelente reflexión sobre el género novela que había planteado Urbano González Serrano en su artículo sobre *Doña Perfecta* publicado en *El Imparcial* (31-VII-1876), presenta dos rasgos que parecen sacados de la naturaleza que Baudelaire adjudicaba al pintor de la vida moderna. El primero es la advertencia de que los mejores novelistas españoles “comienzan a tratar la vida moderna”. El segundo rasgo es complementario del anterior: estos novelistas, a cuya cabeza está Pérez Galdós, transparentan la vida contemporánea con un “verdadero realismo que, dejando lo puramente accidental y elevándose a considerar lo temporal y transitorio en su fundamento, sabe tratar dignamente los asuntos comunes y ordinarios, porque adivina en ellos y luego estudia lo que tienen de trascendental y eterno”.⁷

Desde estas mínimas referencias se observa que tanto Galdós como Clarín entendían la novela realista como una aproximación a la vida contemporánea, con voluntad de escribir su historia, mejor, su intrahistoria. La novela realista es la historia de las costumbres, no de los acontecimientos; los novelistas realistas devienen –Balzac, Flaubert o Galdós– en historiadores de las costumbres. Por ello, en mayor o menor medida, son moralistas del cuerpo social, conciencias críticas de la sociedad burguesa. La novela realista es así arte de la burguesía y arte antiburgués. Clarín señalaba en “El libre examen y nuestra literatura presente” que Galdós, al aire de los novelistas ingleses, no atacaba en las novelas que van de *Doña Perfecta* a *La familia de León Roch* “el fondo del dogma católico”, “Atacaba las costumbres y las ideas sustentadas al abrigo de la Iglesia por el fanatismo secular”,⁸ mientras años después, en el folleto *Benito Pérez Galdós (Estudio crítico-biográfico)* (1889) volvía a indicar, ahora a propósito de las “novelas españolas contemporáneas”, que en éstas profundizaba “en la vida social y en la moral, pareciéndose en esto último a muchos escritores

ingleses, que por cierto él estima grandemente” [Galdós, 19]. Galdós es, a juicio de Clarín, no sólo el verdadero historiador de la sociedad española contemporánea, de sus costumbres, gracias a un “altruismo artístico” o “facultad de transportar la fantasía con toda fuerza, con todo amor, a creaciones por completo trascendentales, que representan tipos diferentes, en cuanto cabe diferencia, del que el autor pudiera representar más aproximadamente” [Galdós, 12], sino que es una lúcida conciencia moral que opera sobre ella: sus novelas realistas dicen a sus contemporáneos las verdades apagadas o soslayadas.

Las novelas realistas galdosianas, al penetrar en los interiores ahumados de diversos ámbitos de la sociedad, constituyen –como las de Balzac o las de Zola– una genealogía de la moral, que la crítica clariniana reconoce sistemáticamente en los quehaceres narrativos de Galdós. Así, por ejemplo, al reseñar *Lo prohibido* señala, tras citar los modelos de Balzac y Zola, que “hasta Galdós, ningún novelista español había penetrado de veras en las entrañas de nuestro cuerpo social, anémico y lleno de drogas, con que en vano procura remediar males secretos apuestos” [*Lo prohibido* (I), 142].

Según Clarín, la novela realista tal y como la va escribiendo Galdós es la forma más oportuna del estadio histórico en el que viven. Con su voluntad de modernidad y de escribir la historia desde las costumbres contemporáneas, la novela se convierte en una fuente de conocimiento: “la novela como se ve en *Bouvard y Pecuchet*, en *La joie de vivre...* y en *Tormento* es una nueva fuente de conocimiento”,⁹ le escribe a Galdós el 8 de abril del 84, mientras anda componiendo *La Regenta*. Por ello, en una de las reflexiones de madurez que Clarín nos brinda a propósito de la naturaleza de la novela, la que ocupa el penúltimo capítulo de su “Folleto literario”, *Apolo en Pafos* (1887), afirma que la novela que tiene como objeto la realidad y la verdad –“ese cielo abierto al infinito que tenemos ante estos estrechos agujeros de los ojos”– es la forma superior del género, aunque niega que sea la forma exclusiva y única. La intervención de Apolo que justiprecia y matiza la defensa que Clío ha hecho de la novela desde sus dominios, no deja, sin embargo, lugar a dudas:

No te niego [amada Clío] que la verdad comporta más poesía, por comportar más belleza que cuanto cabe que invente el hombre, y esto por las razones que oscuramente has pretendido alegar, pero no toda la historia necesita ir por ese camino, ni, y esto sobre todo, la novela en general es como tú dices, pues ha habido, hay y habrá siempre novela puramente fantástica, aspiración de la idealidad, reflejo del puro anhelo, que será tan legítima como la más instructiva, profunda e histórica creación del novelista más concienzudamente enamorado de la realidad y su belleza. Por eso hubo, hay y seguirá habiendo, novelas que, más que a Clío, se acerquen a Calíope, al poema épico. Pero así como digo esto y sostengo la legitimidad de aquellas fábulas que poco o nada se cuidan de respetar la verdad, o sólo respetan la verdad de un orden y olvidan la de otros, también aseguro que el gran interés que en los tiempos presentes alcanza la literatura novelesca, más se debe a las obras de los que en general llamaré realistas, que a las de sus contrarios.¹⁰

La novela oportuna es la novela realista, sea la histórica (“Galdós no canta, cuenta” [*Episodios Nacionales*, 286], escribe Clarín en 1880 con referencia a las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*) o la de costumbres contemporáneas, ya que como el propio Galdós reconocía en el prólogo a la edición de los *Episodios Nacionales* de 1885, “la novela histórica viene a confundirse con la de costumbres”.¹¹ Clarín, utilizando el itinerario narrativo galdosiano como objeto de análisis, interpretación y comentario, fragua la teoría de la novela realista en España; fragua que –no lo debemos olvidar– se instala en la propia evolución del género. O dicho en términos más caros a la teoría de la interpretación: hay que reconocer

tanto la historicidad del quehacer narrativo galdosiano (objeto de la comprensión y del análisis) como de la trayectoria estética crítica y creativa de Leopoldo Alas (sujeto de los propios actos de análisis y de comprensión).

El trabajo crítico de Clarín (1876-1901) combina los dos modelos que Henri Mitterand propuso metodológicamente para la obra crítica de Zola:¹² el discurso teórico o teoría general de la novela o *modelo de producción* para toda novela, y la crítica y el análisis de la labor novelística de diversos autores o *modelo de recepción*, midiendo con el rasero establecido en el discurso teórico la producción novelística de otros. Usados flexiblemente y extendiendo su radio de acción más allá del estricto escenario naturalista en que los emplea el editor de Zola, es conveniente recordar que el *modelo de producción* es el que rige en los artículos *Del Naturalismo* (publicados en 1882 en *La Diana*) o en los reunidos en *Del estilo en la novela* (publicados entre 1882 y 1883 en *Arte y Letras*), así como también en el importante ensayo *La novela novelesca*, aparecido inicialmente en *Heraldo de Madrid* el 4 de junio de 1891. Mientras que el *modelo de recepción*, cuyo objeto más sobresaliente es la novelística galdosiana, se puede seguir –como el propio Clarín recordaba, justificando su silencio sobre este decisivo aspecto en el breve folleto *Benito Pérez Galdós* (1889)– “en mis librerías *Solos de Clarín... Sermón perdido, Nueva Campaña, Mezclilla, etc., etc.*” [Galdós, 23]. Y, en efecto, examinar esos juicios y los que siguieron en *Ensayos y Revistas 1888-1892* (1892) y en otros artículos posteriores, es advertir el pulso crítico con el que Clarín siguió las creaciones galdosianas hasta el verano de 1901, desde una medida crítica que tiene como punto de referencia la teoría de la novela realista.

Los datos cronológicos no engañan. El joven Clarín cayó en la cuenta de la importancia del género novela gracias a Galdós, y a la lectura de *El Audaz* (1871), cuando los tiempos del sexenio revolucionario tocaban a su fin. Era el joven Alas un estudiante de Filosofía y Letras y –como él mismo habría de recordar en 1889– pasaba las horas “enfascado en la lectura de filósofos y poetas alemanes” [Galdós, 21], cuando cayó en la cuenta de que debía leer los varios *Episodios Nacionales* que Galdós había publicado: “y a los pocos meses era yo –cito sus recuerdos de 1889– sin más recomendaciones que estas lecturas, el primer admirador de aquel ingenio tan original, rico, prudente, variado y robusto que prometía lo que empezó a cumplir muy pronto: una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo” [Galdós, 21]. De esas lecturas de los *Episodios Nacionales* nada trasladó a sus colaboraciones en *El Solfeo*, iniciadas con el primer número del periódico el 7 de marzo de 1875. La crítica y la sátira militantes (fundamentalmente política y religiosa) son el denominador común de las más de doscientas colaboraciones que va publicando hasta que se ocupa por primera vez del género novela: se trata del artículo “Libros” del 3 de octubre de 1876, en el que reflexiona en torno a *Doña Perfecta*. En el período comprendido entre marzo del 75 y octubre del 76 solamente se pueden explicar algunos comentarios menores y ocasionales acerca de *Las ilusiones del doctor Faustino* de don Juan Valera.

Dejando a un lado las reflexiones teóricas y críticas sobre los *Episodios Nacionales* de la segunda y tercera series, Clarín se ocuparía de cada una de las novelas galdosianas (en una o en más oportunidades) desde *Doña Perfecta* (1876) a *El Abuelo* (1897), con excepción de *La de Bringas* (1884), *La Incógnita* (1889) y *Torquemada en la hoguera* (1889). Por ello su experiencia de veinte años largos de lector y crítico le llevaría a establecer una periodización del itinerario narrativo galdosiano. Lo hace en dos ocasiones: en 1890, analizando *Realidad*, y en 1894, comentando *Torquemada en la cruz*. De ambos juicios se deduce que dicho itinerario presentaba tres etapas, con tres tipos de novelas realistas: el tipo idealista-tendencioso, el naturalista desde *La Desheredada*, y, por último, de *Realidad* en adelante la novela de psicología ética.

Ciertamente conviene no echar en saco roto que cuando Clarín establece estos juicios, su concepción de la novela, siempre guiada por el paradigma realista, se ha ido haciendo más permeable (a partir de 1887) a otras direcciones narrativas, que apunta en los quehaceres de Galdós y que escapan del naturalismo más difuso que defendía por entonces, apoyado en sus lecturas de Bourget y de Guyau. Como ha mostrado con agudeza y penetración singulares el profesor Juan Oleza, el Clarín crítico literario de *Mezclilla* en adelante (cuyo emblema es el breve ensayo *La novela novelesca*, incluido en *Ensayos y Revistas*) defiende una novela de carácter espiritualista, y que pese a su empeño numantino por ligarla a las conquistas del naturalismo, está conectada –cito a Oleza– “con toda una práctica novelesca europea, heredera del realismo, pero antagónica del naturalismo y que abarca desde el *roman d’analyse* francés hasta la novela espiritualista rusa”.¹³ Lo peculiar de Clarín es un sincretismo, que busca, sin desdeñar el naturalismo como paso indispensable de análisis de la realidad social, alimentar una novela del alma, una novela de sentimiento, que naturalmente constataba en Galdós o en Tolstoi. En muchas ocasiones formula ese sincretismo, primordialmente analizando la obra galdosiana a partir de *Realidad* o incluso las novelas de Zola de la década de los noventa (*L’Argent*, *La Débâcle* o *El doctor Pascal*). Como botón de muestra bien vale el lacónico juicio que establece en *Las Noticias* (7-III-1900), tras leer *Resurrección* en la traducción francesa de Wyzewa. Dice de la novela de Tolstoi:

Es obra de arte delicadísimo y al mismo tiempo de pelea; utópica y de fina observación; una sátira y una plegaria; un *de profundis* y un *sursum corda*.¹⁴

Ahora bien, el elemento conductor y perenne de la crítica galdosiana de Alas, tanto en sus iniciales análisis de las novelas tendenciosas, como en los artículos del *modelo de producción* de los años 1882-83, como a partir de la inflexión espiritualista que certifica su ensayo *La novela novelesca* (1891), es la defensa de lo que llama en el análisis de *Nazarín* (1895), “la inspiración realista” [*Nazarín* (I), 251], que había puesto en el énfasis en los años ochenta en el “espectáculo de la vida” [*El Amigo Manso* (II), 108] y que se proyectará en los años noventa, en armonía con su voluntad creadora y su pensamiento ético-estético, hacia lo que Zola llamaba en *Rome* (1896) “espectáculo de almas”, tal y como notó Gómez de Baquero al reseñar los *Cuentos morales* de Clarín en 1896, donde, por cierto, traza una penetrante disección de la poética de la narrativa que habitaba el Leopoldo Alas finisecular, con el aditamento de conseguir el aplauso epistolar del maestro asturiano. Dice en la reseña Gómez de Baquero:

Esa fotografía al través de los cuerpos opacos, esa invención de Roentgen, que tanto ocupa y preocupa ahora a los sabios y de que tanto hablan los periódicos, la había descubierto el arte hace mucho tiempo. Al través de los cuerpos, tras las acciones físicas ilumina y retrata la literatura, algo más escondido y más hondo que los huesos y los tejidos interiores: el alma. Y el secreto de la expresión literaria está en que, viéndose lo interior, se vea también lo físico; en que las almas aparezcan con sus envolturas corpóreas, no como espectros, ni como abstracciones.¹⁵

En el tiempo de debate, de hipersensibilidad religiosa y de crispaciones políticas que enlaza el sexenio revolucionario con los primeros años de la Restauración borbónica (polémicas sobre el positivismo, el darwinismo, el realismo en el arte, sobre el panenteísmo krausista, sobre la ciencia española, etc.), Alarcón, Pereda, Galdós e incluso Valera (aunque con dosis muy sabrosas de elegante escepticismo y de refinado humorismo) articulan unos discursos narrativos y fraguan unos universos novelescos en los que se patentiza el campo histórico que atraviesa el alborear del realismo y sus veredas en España. Manuel de la Revilla, el mejor crítico literario español de los años setenta, atinó a definir esa tendencia como

docente y a vincularla al contexto ideológico que rodeaba a la creación novelesca. Clarín, por su parte, definirá la tendencia, en su vertiente negativa, como un prejuicio que condiciona y malforma la creación estética de la novela. Lo hará en dos espléndidos artículos sobre la perediana *El buey suelto* (1879). Con el equipaje intelectual de las *Lecciones de estética* de Hegel bien aprendido y con un vehemente propósito de defensa del realismo, que no es obstáculo para transigir con el idealismo (siempre que lo que considere idealmente la conciencia creadora “lo aplique verosímilmente a una creación individual”),¹⁶ Clarín analiza severamente la novela de Pereda, quien, a su juicio, ha fracasado en el intento de demostrar una tesis y en el de hacer una novela dotada de suficiencia estética. Al margen del sentido ideológico de la tendencia de Pereda y de que el novelista ha caído en “la predicación directa, sin ambages”,¹⁷ me importa señalar cómo argumenta Clarín contra el falso realismo de Pereda:

El señor Pereda [...] es de los falsos realistas que copian lo singular y sus pormenores hasta lo atómico, pero sin el *quid divinum* de la inspiración, sin dar con el tipo, y copiando, por copiar, cualquier cosa, lo que le pasa por delante.¹⁸

Para el joven Clarín el verdadero arte es la determinación de todo lo esencial que sea posible representar en lo individual (Hegel al fondo) y el realismo necesario y legítimo –el que practica Zola, “el más realista de los novelistas notables de ahora”, en *L’Assommoir* y que explica en el primero de los artículos sobre *El buey suelto*– “retrata fielmente lo individual, sin afeites ni postizos; pero retrata aquello que es característico, típico, mejor que todo eso”.¹⁹

Dejando a un lado la dirección idealista, muy interesante en la teoría de la novela del primer Clarín pero que es imposible desarrollar aquí y ahora, el crítico asturiano enfatiza –en la dirección realista– la búsqueda que el artista debe hacer en la realidad de lo sustancial, dando valor artístico a lo que parece más lejano de la propia extensión de lo esencial. De hecho, el pensamiento crítico-literario de Clarín, que a estas alturas (primavera del 79) está fascinado por *L’Assommoir*, transparenta con diafanidad la huella hegeliana, según la cual el arte debe representar lo esencial, lo sustancial, “la profundidad de la idea” [*Marianela*, 65] según escribe en la reseña de *Marianela* (14-IV-1878). Es más, el baremo crítico que emplea para justipreciar el arte galdosiano, denostar la narrativa de Pereda y mostrar su admiración, no exenta de reticencias, hacia el arte de la novela de Valera es, en este tramo histórico-literario, un forzamiento del idealismo hegeliano y de los imperativos éticos krausistas (ésta es otra historia) para dar cabida a los presupuestos de la novela realista.

Por otra parte, salvo en la etapa comprendida entre su análisis de *La Desheredada* (1881) y el de *Lo prohibido* (1885) es una invariante explícita de su pensamiento estético (creo que en la etapa naturalista también late a escondidas) su firme creencia de que el destino del arte y de la novela es representar la realidad más prosaica y más trivial con la profundidad y la armonía de la idea, de lo sustancial, de lo verdaderamente significativo. Anotemos algunas variaciones de esta invariante, que el propio Clarín consignaba en la cuarta edición de *Solos* (1891), al colocar una nota a pie de página a su reseña de *Marianela*, subrayando su designación de 1878 de territorios de la novela realista a “las regiones de la vida y de la conciencia, que muchos llaman nebulosas” [*Marianela*, 63].

Al analizar *La familia de León Roch*, análisis que es en gran medida una contestación a la crítica que del primer tomo de la novela estableció don Francisco Giner, tal y como argumenté en otro lugar, Clarín subraya el deber de la novela de ser representación de la “vida real, pero no fragmentaria, sino de lo orgánico que hay en ella” [*La familia de León Roch*, 71]. Lo orgánico se transforma en “la sustancia poética” en el ensayo sobre Alfonso

Daudet (1888), en el que, por cierto, afirma que Daudet “produjo más, mucha más belleza cuando más se acercó a la realidad”²⁰ (está comparando un capítulo de *Treinta años de París* con un episodio de *Numa Roumestan*):

La esencia del realismo, aparte retóricas, está en esto: en sacarle la sustancia poética a la vida prosaica.²¹

Para cerrar esta anotación que muestra cómo Clarín mantuvo de forma explícita o sobreentendida la representación realista con linaje hegeliano acudo a la notoria dureza con la que despacha la “historia” de *Insolación*, novela que no sólo atenta contra el destino del arte sino contra el verdadero realismo. Al margen de la acritud y del tono sesgado, el fragmento revela la invariante clariniana (corre el año 1890):

Ese pedazo de la realidad que ha copiado en su *Insolación*, sólo tiene de real lo que tiene lo real de no asimilable para el arte; en cambio el fondo poético de la realidad, que tanto resalta aun en los mayores horrores *naturalistas* de Zola (*románticos* para doña Emilia y otros), ese fondo que existe en el amor más depravado si lo ve un artista verdadero, no hay que buscarlo en la *historia amorosa* figurada por doña Emilia.²²

La clave desde la que Clarín forja el destino de la imitación realista, del supremo dogma de copiar la vida –según dice en los artículos canónicos *Del Naturalismo*– es un pasaje de las *Lecciones de estética* en el que Hegel se pregunta si son verdaderamente obras de arte las producciones que imitan lo real de la naturaleza y de la vida, ejemplificando desde Diderot, Goethe y la pintura de género de los holandeses. He aquí el fundamento de la peculiar invariante de la teoría de la novela realista según Clarín (especialmente el anterior al 80 y el posterior al 87):

El arte encierra, además, otro elemento que es, particularmente aquí, de real importancia: la concepción y ejecución personal del artista, el talento con el cual sabe reproducir fielmente la vida de los seres de la naturaleza, apropiarse los rasgos por los cuales se manifiesta el espíritu en las particularidades más exteriores de la existencia humana. De este modo, da sentido e interés a lo que en sí es insignificante. Esta verdad y habilidad merecen ser admiradas en la representación. Agregad a esto el poder que tiene el artista para comunicar a los objetos su propia vitalidad, insuflarles su espíritu y sensibilidad, representándolos en la imaginación bajo forma viviente y animada. Bajo este aspecto, no podemos rechazar el título de obras de arte a las producciones de este género.²³

Clarín siempre lo entendió así y el novelista español que mejor y mayor talento tenía para esa tarea era Galdós, como ya intuyó en la reseña de *Doña Perfecta* y confirmó en la de *La familia de León Roch*, donde sostiene que las novelas de Galdós son copia artística de la realidad, es decir, copia hecha “con reflexión, no de pedazos inconexos, sino de relaciones que abarcan una finalidad, sin lo cual no serían bellas” [*La familia de León Roch*, 71].

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 “al servicio de la justicia, de la verdad y de la belleza” [*Gloria* (II), 46], 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].

Son los tiempos en los que Clarín defiende con entusiasmo el naturalismo de escuela (se califica a sí mismo de “naturalista empedernido”²⁴ 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 Mitterand)²⁵ 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”.²⁶

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 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”.²⁷

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*,²⁸ 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 Reis),²⁹ 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 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 suponen 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”,³⁰ 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”.³¹

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 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 temperamentos 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”.³²

La mirada crítica de Clarín frente al realismo galdosiano a partir de *Realidad* (1889) no prescinde de las conquistas del naturalismo, pero sí enfatizará los límites arbitrarios de las doctrinas y las prácticas de Zola, al que sigue considerando –cito unas palabras procedentes de la reseña de *La tierra prometida* de Bourget– “un gran novelista, un maestro, un verdadero temperamento *épico* a la moderna, como Dickens lo fue en otra esfera, como lo es, a su modo también Pérez Galdós”.³³ Contra las negaciones del naturalismo, contra sus exclusivismos, Clarín se interesa, en el abanico de direcciones estéticas que se abre con la crisis naturalista, por el espiritualismo ético de la novela rusa (su pasión de los años noventa por Tolstoi no es de este lugar) y por las tendencias neo-psicológicas de la novela de análisis, uno de cuyos autores paradigmáticos es Paul Bourget.

No se trata de negar el naturalismo ni de restar méritos al quehacer de Zola. Zola es tan contemporáneo en la década de los noventa como quince años antes, pero, ahora, su poética

de la novela compartirá el diapasón crítico de Alas con otros caminos novelescos. Reseñando *L'Argent* (1891) escribe:

La tendencia neo-psicológica, sin derrotar a Zola, ni mucho menos, divide con él y con otros, la actividad literaria; y se puede, sin contradicción, seguir admirando al *poeta*, y en cierto modo hasta apóstol del naturalismo francés, sin cerrar el pensamiento ni el corazón a otras corrientes en cierto modo más nuevas, que suponen más ciencia, más profunda psicología y un criterio mucho más abierto y mucho más rico, por consiguiente, en influencias recibidas y transmitidas.³⁴

La vigencia de Zola no ha menguado, sigue a su juicio siendo el gran realista de siempre, si bien, como reconocerá en 1898, “las novelas últimas de Zola me gustan... mucho todavía, pero menos que las de su primera y segunda época”³⁵ y por ello al analizar *Fecondité* en la revista finisecular *Vida Nueva* (24-XII-1899) sostiene que, pese a que sobre la novela gravita demasiado el elemento docente, “hay estudios muy sobrios y característicos de esos caracteres medios que ofrece en la vulgaridad predominante la vida que Zola estudia, a lo naturalista”.³⁶ Más aún, advierte en las últimas novelas de *Les Rougon Macquart* una gavilla de indicios que apuntan a la idealidad edificante, a la fraternidad esperanzada, que, dicho sea de paso, son ejes vertebradores del utopismo del pensamiento del Clarín finisecular. Valgan como botón de muestra las siguientes palabras del su análisis de *El doctor Pascal* (1893):

El Doctor Pascal, con sus hermanos, los volúmenes de los últimos años (*L'Argent*, *La Débâcle*, por ejemplo), nos ofrece *fugas de idealidad*, horizontes de misterio tal vez de esperanza que no había en *Pot Bouille*, en *L'Assommoir*, en *Nana*, etc. Los tiempos han cambiado, y Zola con ellos. Las teorías de Taine, las de Spencer, tan incondicionalmente admitidas y admiradas hace veinte años, hoy no pasan por cosa tan corriente; y aunque Zola insista en parecer un convencido, sus himnos a la *herencia fisiológica* suenan un poco a hueco y, sobre todo, se ve que los anhelos del *poeta pensador* que él lleva dentro no se colman ni se calman con las inyecciones, no ya de meollo de carnero, sino aunque fueran de salud de perlas.³⁷

Para Clarín el artista Zola sigue en la última década del siglo XIX enteramente vigente. También siguen vigentes las conquistas que de la realidad llevó a cabo el naturalismo. La poética realista es a la novela lo que el microscopio y los elementos de precisión al análisis científico: un procedimiento indispensable. Así al comentar *Torquemada en el purgatorio* (23-IV-1895), novela que a su juicio forma parte de “la que pudiéramos llamar *Historia natural y social de un avaro plebeyo, bajo la restauración alfonsina*” [*Torquemada en el purgatorio*, 235], sostiene que Galdós sigue siendo fundamentalmente el mismo “que siempre fue desde *La Desheredada* en adelante” y afirma que, aunque varíen los asuntos y los temas, la *mimesis* heredera del naturalismo sigue siendo legítima:

el novelista que quiera imitar la realidad, no por pueril satisfacción, sino para sacarle el *jugo* estético y la *experiencia* particular que, a manera de *especie expresa*, sólo por medio del *reflejo* artístico se logra, no tendrá otro camino que el análisis profundo, exacto, sabio, *significativo*; y no hay que darle vueltas: todas las novelas que tan grave fin se propongan, tendrán que ser siempre más o menos *naturalistas*. [*Torquemada en el purgatorio*, 236].

Desde esta estela realista que acepta las conquistas del naturalismo, Clarín entendió e interpretó las novelas galdosianas de *Realidad* a *El Abuelo*, porque, en el fondo, como habría de recordar en la última reseña que le brindó –la que tiene como objeto *Bodas reales*

(3-XII-1900)– acaso el mejor Galdós –según unas preferencias que mantuvo inalterables– es el de la serie que va desde *La desheredada* a *Miau*. De ahí que la última seguridad, la que protegen los guardarraíles de la interpretación (a los que se refería Umberto Eco en *Il limite dell'Interpretazione*), sea para el crítico asturiano, la de la poética de la novela realista, como novela que estudia la historia contemporánea, y a la que aconseja volver a Galdós en la reseña del último episodio nacional de la tercera serie, a la que acabo de hacer referencia.

La novela naturalista es una fórmula efectiva, pero a Alas le parece oportuno –y Galdós ha caminado en esa dirección– abrir las posibilidades de la novela a la psicología, “principalmente *ética*” [*Realidad* (I), 187], a la novela de análisis, a la novela poética, a la novela espiritualista, que –tal y como afirma en las magistrales reseñas de *Realidad*– “no puede ser la literatura *espiritual*, dadas las ideas actuales acerca de la naturaleza del alma, lo que fue en días de puro intelectualismo; como, en general, la metafísica, por cuya aspiración hoy se suspira, no podrá ser la tradicional y con tantas fuerzas atacada” [*Realidad* (II), 195]. En este sentido el texto canónico de la medida crítica que Clarín empleará en el fin de siglo es su contestación a la encuesta del *Heraldo de Madrid* sobre la “novela novelesca”, que incluirá en *Ensayos y Revistas* (1892).

En otro lugar examiné cómo las líneas maestras teóricas del ensayo *La novela novelesca* dialogan con la excepcional recepción de *Realidad* en *El Globo* y *La España Moderna*, y no me puedo detener ya en ello, pero sí quiero recordar al vuelo que Alas, gracias a la novela galdosiana y gracias a su conciencia creadora que andaba empeñada en *Su único hijo* (la agudeza crítica de Juan Oleza lo ha mostrado sin fisuras), advierte como aspecto esencial en la inflexión teórica y práctica del naturalismo al espiritualismo, el que la “historia” se traslade de la dialéctica entre el personaje y el mundo moral social al ámbito interior de la conciencia del personaje:

En lo que Viera, Orozco y Augusta hablan con el mundo, y aun en lo mucho de lo que hablan entre sí estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan, y sienten y se dicen a sus solas, cada cual a sí mismo, y algo a veces unos a otros, en todo esto quedará el drama interior, el que mueve *realmente* la fábula, el que se refiere a los grandes resortes del alma. [*Realidad* (II), 200]

Del mismo modo que la verdadera “historia” está instalada en la conciencia de los personajes, también el sentido y la intención de la novela están ligados a los interiores del alma de Federico Viera:

Lo que más importa en el libro es lo que le pasa a Federico por dentro; grandes esfuerzos de ingenio se necesitaban para llevar a feliz remate la empresa de hacer palpables, casi *teatrales*, estas luchas de conciencia, estas complicaciones psicológicas en que hay tanto de ese *gris espiritual* que el análisis descubre siempre en el fondo de los corazones examinando el bien y el mal que en ellos existe. [*Realidad* (I), 188]

El espectáculo del alma reemplaza al espectáculo de la vida, sin soslayarlo definitivamente. La novela de psicología ética surge de las conquistas naturalistas en el seno de la teoría de la novela realista. La coherencia de Clarín es de una transparencia vertiginosa, incluso para el severo reparo que expondrá con respecto a la “distancia narrativa” empleada por Galdós en *Realidad*, cuya “superficie” narrativa parece la de una novela realista del género de las que estudian las costumbres y la materia social, pero, en el fondo de su intención, subyacente a esa historia, hay “un drama íntimo”, “una catástrofe moral”. Escribe Clarín:

En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde. Ya veremos que, en parte, paga cara esa originalidad. La cual no consiste en *volverse* hacia la novela psicológica y a los personajes superiores, de elección, sino en hacerlo así... y parecer que no lo hace. Galdós, no sólo nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica, *como siempre*, por los móviles ordinarios; no sólo nos ha hecho ver la novela de *análisis excepcional*, como legítima esfera del estudio de la realidad, sino que nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y preciso. [*Realidad* (II), 199]

Clarín, como se desprende de la carta que le remite a Galdós el 30 de diciembre de 1889, ha determinado con insólita penetración y agudeza la inflexión espiritualista de Galdós. *Realidad* es novela de dos planos en el ámbito de la “historia”, con privilegio –dada la intención de la obra– del plano de psicología ética (a la “complicada urdidumbre de observación social y psicológica” [*Torquemada en la cruz*, 228] se vuelve a referir en los análisis del ciclo de *Torquemada*), mientras que desde el prisma del “relato” es novela que se adecúa a lo que Armando Palacio Valdés en el prólogo a *La hermana San Sulpicio* (febrero, 1889) llamaba, siguiendo el ideario del prólogo canónico “Le Roman” que Maupassant había antepuesto a *Pierre et Jean* (enero, 1888), *la manera presentativa*.

Profundizando en la dicotomía historia-relato define, citando literalmente un pasaje de *L’Art au point de vue sociologique* (1889) de Guyau, la característica fundamental de la novela psicológica, “lo que puede llamarse la *catástrofe moral*” [*Realidad* (II), 197]. En el orden de la “historia”, *Realidad* y *Su único hijo* serían novelas del mismo género, pero en el espacio del relato la “historia” psicológico-espiritualista galdosiana ha sido imitada (recordemos que para Clarín, cual Roland Barthes *avant-la-lettre*, “la imitación no está en la materia sino en la forma”, según escribió en los artículos *Del Naturalismo*)³⁸ mediante una forma presentativa, mediante un “relato” inadecuado.

Al contrario de lo expuesto en la recepción de *Realidad* por Joan Sardà y Ramón Domingo Perés, y frente al entusiasmo teórico por la manera presentativa de Palacio Valdés y Rafael Altamira, y, desde luego, con menos tibieza que José Yxart, Leopoldo Alas, que se siente entusiasmado por la “historia” de la novela de Galdós, lamenta la falta de oportunidad del retoricismo de la fórmula dramática empleada, que Galdós, en un diálogo que no podemos atender ahora, defendió en el prólogo a *El Abuelo* (1897) y que es una contestación a los planteamientos de Clarín, quien, por su parte, volvería a insistir en ellos al reseñar la novela.

Para encontrar la clave de la discrepancia de Clarín con respecto al relato dramatizado para la novela espiritualista, hay que recordar que apunta y examina las novedades que aporta *Realidad* a la teoría de la novela realista desde un utillaje teórico que parte de la lectura crítica de algunos planteamientos de Bourget y de Guyau. De un lado, y apelando a Bourget, quien lo acaba de evocar en el *Journal des débats* (3-IV-1888)³⁹ a propósito de la novela de Barrès, *Ante los Bárbaros*, novela de análisis según el autor de los *Essais de psychologie contemporaine*, establece dos géneros de novelas de observación (realistas): la novela de costumbres y la novela psicológica, la novela de obediencia naturalista y la novela de análisis. De otro, y citando a Turguenev por la vía de *L’Art au point de vue sociologique*⁴⁰ distingue tres tipos de personajes para la “historia” de la novela de observación, representativos de las diversas capas de la sociedad: el de los hombres superiores, el de las medianías y el de los depravados o grotescos. Combinando ambos supuestos Clarín cree que:

la novela de *costumbres*, la *social*, la que pinta los *medios*, una clase entera, una profesión, debe escoger los tipos normales, los de la segunda capa de Turguef, porque sólo estas medianías representan bien lo que el autor se ha propuesto estudiar y expresar, mientras la novela psicológica, la que atiende al carácter, necesita siempre, según Bourget, referirse a los extremos, a una de las otras dos capas que indica el escritor ruso, a los seres excepcionales, en los que no se estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte [*Realidad* (II), 198]

Galdós, a juicio de Clarín, ha practicado de forma magistral el primer género –la novela de costumbres– y en *Realidad* ha optado por el segundo, pero sin llegar a articular la novela desde personajes paradigmáticos de las novelas de análisis; en cambio, Viera que tiene el alma y la vida llena de contradicciones” [*Realidad* (II), 206], cumple con acercarnos a una vida interior, singular, compleja y compuesta (“Viera encuentra dentro de sí una *caverna moral*” [*Realidad* (II), 207]). Federico Viera es un personaje que posee, como quería Bourget, una “forte vie intérieure”,⁴¹ pero no es ni un ser excepcional ni un depravado, es una medianía. En este sentido, Clarín aplaude el que Galdós haya hecho aflorar esa “caverna moral” desde un carácter que podría ser personaje de una novela de costumbres. De este modo no renunciaba a las conquistas del realismo-naturalismo para sus querencias de novela psicológica, y no debía renunciar, pues como escribió por esas mismas fechas analizando *L’Argent*:

Si hay algo *naturalista* en un estudio de carácter, es esta mezcla de bien y mal, muy difícil de lograr por el peligro de engendrar monstruos imposibles.⁴²

Si *Realidad* es oportuna por su historia y por la ambigua riqueza moral de sus personajes, lo que no le parece adecuado a Clarín es que Galdós al elegir el modo presentativo haya falseado los caracteres “por culpa de la forma” [*Realidad* (II), 205] cuando tenía a mano la “sonda poética” del monólogo narrado o estilo indirecto libre. Galdós no ha conseguido escudriñar en lo más íntimo del alma de los personajes, porque –como he mostrado en otro lugar, Clarín se autoriza con Bergson y su *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* (1889)– muchas veces el hombre piensa sin hablar y sólo aquellas ideas que menos nos pertenecen se pueden exponer adecuadamente con palabras. La forma presentativa ha traicionado el fondo de la historia que atesora la novela y si bien aunque no atenta contra “la ilusión de realidad”, no alcanza la suficiencia ética y estética que el empleo del monólogo narrado, cuya genealogía apunta de nuevo (Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Gogol y, sobre todo, Zola), le hubiese proporcionado. Discrepancia que explica cómo en la teoría de la novela realista de Clarín (teoría de la novela imposible sin las creaciones galdosianas) estaba latiendo algo de lo que Harry Levin, estudiando de forma magistral el realismo francés, ha llamado el camino que culmina en Marcel Proust.

Termino. Galdós y sus portentosas facultades creadoras permitieron a Clarín, teórico, crítico y creador de universos narrativos, edificar diacrónicamente la teoría de la novela realista en España (Galdós ocupó el lugar de Balzac, de Flaubert, de Zola). Lo hizo con ojos críticos y penetrantes que no escondieron su condición de discípulo, pero como recuerda en el análisis de *Halma* (1895), “de discípulo que no es ciego admirador, sino admirador con ojos muy abiertos, porque los admiradores ciegos valen tanto cuando alaban como si fueran mudos” [*Halma*, 261].

NOTAS

- ¹ Leopoldo Alas “Clarín”, *Solos de Clarín*, Madrid, Fernando Fe, 1891⁴, p. 69.
- ² Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *Ensayos de crítica literaria* (ed. Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1972, p. 124.
- ³ Benito Pérez Galdós, “Revista de la semana” (24-XII-1865), en Leo J. Hoar, *Benito Pérez Galdós y la “Revista del Movimiento Intelectual de Europa”*, Madrid, Ínsula (Anejos de *Anales Galdosianos*), 1968, p. 107.
- ⁴ Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, *Oeuvres Complètes* (ed. Claude Pichois), París, Gallimard, 1976, t. II, p. 687.
- ⁵ Benito Pérez Galdós, “Revista de Madrid” (11-XI-1867), en Leo J. Hoar, *Benito Pérez Galdós y la “Revista del Movimiento Intelectual de Europa”*, pp. 233-234.
- ⁶ *Apud.* Philippe Dufour, *Le réalisme*, París, PUF, 1998, p. 23.
- ⁷ Leopoldo Alas “Clarín”, *Galdós, novelista* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991, p. 30. 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.
- ⁸ Leopoldo Alas Clarín, *Solos*, p. 70.
- ⁹ *Cartas a Galdós* (ed. Soledad Ortega), Madrid, *Revista de Occidente*, 1964, p. 217.
- ¹⁰ Leopoldo Alas “Clarín”, *Folletos literarios, III. Apolo en Pafos* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1989, pp. 88-89.
- ¹¹ William H. Shoemaker, *Los prólogos de Galdós*, México, De Andrea, 1962, p. 58.
- ¹² *Cf.* Henri Mitterand, *Zola et le naturalisme*, París, PUF, 1986. Y Zola. *L’histoire et la fiction*, París, PUF, 1990. En ambos libros se desarrolla la teoría que brevemente expongo. Creo innecesario recordar que el modelo de producción es el dominante en *Le Roman Expérimental* (1880) y el modelo de recepción en *Les Romanciers Naturalistes* (1881).
- ¹³ Juan Oleza, “Introducción” a Leopoldo Alas “Clarín”, *Su único hijo*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 126-127. *Cf.* Juan Oleza, “*Su único hijo* versus *La Regenta: una clave espiritualista*”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-444.
- ¹⁴ Leopoldo Alas “Clarín”, “Breves”, *Las Noticias* (7-III-1900). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988, p. 243.
- ¹⁵ Eduardo Gómez de Baquero, “Amena Literatura. Cuentos morales por Leopoldo Alas (Clarín)”, *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-americanas* (1-III-1896).
- ¹⁶ Leopoldo Alas “Clarín”, “*El buey suelto* (Pereda)”, *La Unión* (30-III y 1-IV-1879), *Solos*, p. 245.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 249.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 246.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 245.

- ²⁰ Leopoldo Alas “Clarín”, “Alfonso Daudet. *Treinta años de París*”, *La Ilustración Ibérica* (7-IV al 15-IX-1888), *Mezclilla* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1987, p. 214.
- ²¹ *Ibidem*, p. 218.
- ²² Leopoldo Alas “Clarín”, *Folleto literario, VII. Museum (Mi revista)*, Madrid, Fernando Fe, 1890, p. 82.
- ²³ G.W.F. Hegel, *Estética* (traducción de Charles Bénard / Hermenegildo Giner de los Ríos), Madrid, Daniel Jorro, 1908, t. I, p. 269.
- ²⁴ Cito por Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, p. 278.
- ²⁵ 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* (París, PUF, 1986) y en *Zola. L'histoire et la fiction* (París, PUF, 1990).
- ²⁶ *Cartas a Galdós*, p. 214.
- ²⁷ Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, p. 121.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 148.
- ²⁹ Cf. Carlos Reis / Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 110.
- ³⁰ 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), París, Robert Laffont, 1991, t. II, p. 1318.
- ³¹ Jacques Dubois, *L’Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, París, Larousse, 1973. *Apud* Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, París, Dunot, 1992, p. 125.
- ³² Leopoldo Alas “Clarín”, “Nueva Campaña”, *Nueva Campaña (1885-1886)*, (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1990, pp. 65-66.
- ³³ Leopoldo Alas “Clarín”, “La tierra prometida”, *La Correspondencia de España* (11-XII-1892).
- ³⁴ Leopoldo Alas “Clarín”, “Zola y su última novela. *L’Argent*”, *Ensayos y Revistas (1888-1892)* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1991, p. 106.
- ³⁵ Leopoldo Alas “Clarín”, “Palique”, *Madrid Cómico* (12-II-1898). Cito por *Obra olvidada* (ed. Antonio Ramos-Gascón), Madrid, Júcar, 1973, p. 191.
- ³⁶ Leopoldo Alas “Clarín”, “Fecundidad”, *Vida Nueva* (24-XII-1899).
- ³⁷ Leopoldo Alas “Clarín”, “Lecturas. *El doctor Pascal*”, *La Ilustración Ibérica* (25-XI-1893).
- ³⁸ Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, p. 121.
- ³⁹ Cf. “*Sous l’oeil des Barbres* appartient au groupe du roman d’analyse” en Paul Bourget, “L’Esthétique de l’observation: *Sous l’oeil des Barbres*” (1888) (Appendice N), *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires* (ed. André Guyaux), París, Gallimard, 1993, pp. 376.
- ⁴⁰ Jean M. Guyau, *El Arte desde el punto de vista sociológico* (traducción de Ricardo Rubio), Madrid, Daniel Jorro, 1931, pp. 256-257.

⁴¹ Paul Bourget, “L’Esthétique de l’observation: *Sous l’oeil des Barbres*” (1888) (Appendice N), *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, p. 378.

⁴² Leopoldo Alas “Clarín”, “Zola y su última novela. *L’Argent*”, *Ensayos y Revistas (1888-1892)*; p. 114.