

"La historia de la novela realista. Reflexiones a partir de una observación galdosiana", in: Fernando Larraz (Hg.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea en homenaje a Francisco Caudet*, Madrid 2014, S. 85-101.

ia" y, para contrastar, aparecen otros personajes que son como concenores del mal. Un caso podría ser Emma Valcárcel. Otro, el Magistral.

Las nuevas aspiraciones a modos originales de la "vida buena", dis-
 s de los modelos autoritariamente impuestos por una tradición reli-
 a y una sociedad conservadora e hipócrita, emergen por primera vez
 a literatura española en la obra de estos autores encabalgados entre
 siglos y que, como dije al principio citando a Aranguren, se oponen a
 lesmoralización" de una sociedad donde reinaba "la intolerancia para
 ar *de verdad* sobre las cosas y vivir una vida *verdadera*"³⁴. A través
 os personajes ficcionales ponen de manifiesto las nuevas concepciones
 ales, propias de la modernidad en la Europa central y anglosajona, que
 brían paso tardíamente en la España finisecular.

³⁴ ARANGUREN, *op. cit.*, pág. 95.

LA HISTORIA DE LA NOVELA REALISTA. REFLEXIONES A PARTIR DE UNA OBSERVACIÓN GALDOSIANA

WOLFGANG MATZAT
Eberhard Karls Universität Tübingen

1. UNA MIRADA ESPAÑOLA SOBRE LA NOVELA EUROPEA

En el prólogo de la segunda edición de *La Regenta*, publicado en 1901, Pérez Galdós esboza una pequeña historia del Naturalismo literario que se presenta al mismo tiempo como pequeña historia de la novela europea. Cito el pasaje de manera extensa:

[...] el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea; en los días mismos de esta repatriación tan trompeteada, la pintura fiel de la vida era practicada en España por Pereda y otros, y lo había sido antes por los escritores de costumbres. Pero fuerza es de reconocer que el Naturalismo que acá volvía como una corriente circular parecida al *gulf stream*, traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y el rostro de un humorismo que era quizás la forma más genial de nuestra raza. Al volver a casa la onda, venía radicalmente desfigurada; en el paso por Albión habíale arrebetado la socarronería

española, que fácilmente convirtieron en *humour* inglés las manos hábiles de Fielding, Dickens y Thackeray, y despojado de aquella característica elemental, el Naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento de alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca.¹

A pesar de cierto orgullo patriótico que se manifiesta en estas frases, Galdós retrata en ellas, de manera acertada, las líneas centrales de la evolución de la novela europea. Hay que acentuar los dos aspectos siguientes:

1. En esta historia del Naturalismo Galdós obviamente no se refiere, en primer lugar, a la variante zolesca, sino a una tendencia que marca el desarrollo de la novela desde la temprana modernidad. Esta tendencia que Galdós designa con la expresión un poco vaga de “pintura fiel de la vida” y que consiste más bien en la representación de la vida social contemporánea, de hecho, tiene sus raíces en España. Los ejemplos más importantes son, por una parte, como lo indica Galdós, la obra cervantina, sobre todo el *Quijote*; por otra, la novela picaresca. En estas obras se plasma un arte de narrar que no se refiere a tiempos y lugares lejanos y frecuentemente fabulosos, como ocurre por ejemplo en las novelas de caballerías, sino a una realidad social que el autor, es decir, el narrador, presenta como cercana y familiar —la vida de un hidalgo en la Mancha en el caso del *Quijote*— y que es recibida como tal por los lectores.

¹ PÉREZ GALDÓS, Benito, “Leopoldo Alas (Clarín)”, en *Ensayos de crítica literaria*, ed. de Laureano Bonet, segunda edición, Barcelona, Península, 1999, págs. 245-236 y 248-249.

2. Galdós constata con razón que este tipo de novela que representa la vida social contemporánea pertenece, en sus comienzos, a los géneros bajos y cómicos. El aserto de Galdós coincide con la visión del género desarrollada por Mijail Bajtin, quien, sin embargo, sitúa el origen de esta tradición genérica ya en la Antigüedad resaltando, sobre todo, la importancia de la sátira menipea para la historia de la novela². En este contexto genérico, también Bajtin atribuye a la novela española de la temprana modernidad un papel central para el desarrollo ulterior de la novela europea, ya que el *Quijote* y la novela picaresca son ejemplos destacados del uso de una perspectiva popular que Bajtin considera típica para el género.

A estas dos características que marcan la tradición novelesca establecida por Galdós, quiero añadir una tercera que se puede deducir del comentario que Galdós hace a continuación acerca de Ana Ozores, personaje central de *La Regenta*. Galdós señala el estado particular en que se encuentra el alma de esta por motivo de “una lucha tenebrosa con los obstáculos que le ofrecen los hechos sociales, consumados ya, abrumadores como ley fatal”³. Con esto, Galdós resalta el conflicto por el que pasa Ana como un conflicto entre individuo y sociedad. Este conflicto tiene un carácter fatal, ya que el individuo tiene que enfrentarse con “hechos sociales, consumados ya”, que son el resultado de una historia anterior a la vida individual. Galdós así no sólo anticipa la visión bajtiniana del género, sino que señala también una característica que ocupa un lugar central en la *Teoría de la novela* de Georg Lukács. También en el caso de Lukács, la novela del Siglo de Oro constituye un ejemplo decisivo para el desarrollo posterior. Lukács considera el *Quijote* como una primera realización del antagonismo entre el individuo que busca un sentido para su vida y el ambiente social que hace fracasar esta búsqueda⁴. Así, el *Quijote* contiene ya el asunto que Lukács considera como propio de la novela y que halla, según él, su culminación en la *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.

En lo que sigue quiero comprobar, de manera un poco más detallada, las tesis de Galdós acerca de la evolución del género novelesco. Quiero

² Véase BAJTIN, Mijail, *La palabra en la novela. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, págs. 77-237 (véase sobre todo págs. 186 y ss., 216 y ss.). Véase también más abajo (pág. 89, nota 6).

³ PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, pág. 252.

⁴ LUKÁCS, Georg, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1994 (*Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinti, 1966). Véase sobre todo el capítulo II, 1.

mostrar cómo se desarrolla una forma novelesca que presenta la vida social contemporánea del autor a través del despliegue de un conflicto entre individuo y sociedad. Lo que me interesa particularmente, en este contexto, son las observaciones de Galdós sobre el humorismo como parte integral del legado español del género, es decir, la transformación, la pérdida y el renacimiento de ese humorismo durante el camino de la novela desde España por Inglaterra y Francia hacia su tierra natal.

2. INDIVIDUO Y SOCIEDAD EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

Según los presupuestos que acabo de referir, trataré como ejemplos de la narrativa del Siglo de Oro la novela picaresca y el *Quijote*. La novela picaresca indica ya a través de sus títulos —*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*— la innovación radical que introduce al ubicar la acción en una España contemporánea. En vez de Gaula, Inglaterra o Grecia, tierra natal de Amadises y Palmerines, hallamos aquí topónimos españoles que se refieren a la geografía contemporánea de la Península. Además, tanto el *Lazarillo* como el *Guzmán*, al inventar la estructura fundamental de la novela picaresca, configuran un nuevo tipo de la relación entre individuo y sociedad. No se narra, como en las novelas de caballerías, la vida ejemplar de un héroe que representa los valores de la sociedad; por el contrario, el asunto se constituye por las experiencias de personajes que, tanto por su procedencia de las capas bajas de la sociedad como por su vileza moral, llevan la existencia de seres marginados que intentan por medios más o menos fraudulentos encontrar un lugar en la sociedad. Sin embargo, la invención genial de la picaresca no se limita a la presentación de tal héroe, sino que aumenta la tensión entre individuo y sociedad inherente en el asunto, otorgando al personaje marginado la función de narrador. Es así como el antagonismo entre el héroe y la sociedad ambiente se traslada del nivel de la historia narrada a la narración y el personaje marginado entra en un diálogo con la sociedad que lo desprecia. Ya en el Prólogo del *Lazarillo de Tormes* el autor anónimo hace resaltar la provocación contenida en tal procedimiento echando en cara —bajo la máscara de Lazarillo— a los miembros de la buena sociedad que “Fortuna fue con ellos parcial”⁵ y que no tienen ningún motivo para vanagloriarse de su posición social.

⁵ *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1972, pág. 89.

En el *Quijote*, Cervantes se vale del mismo procedimiento que los autores de la novela picaresca para indicar en el título el ámbito español de las aventuras de su héroe, y ya en la primera frase —“no hace mucho tiempo que vivía un hidalgo”— subraya el carácter contemporáneo de la historia. Como los héroes de la picaresca, también Don Quijote puede ser calificado de marginado. Su situación se debe, en primer lugar, a su rango social de hidalgo, un estrato de la nobleza que sufre, de manera particular, la pérdida de las funciones sociales de esta clase. Sin embargo, con la marginalización social se vincula otro tipo de marginalización, por cierto motivada por la falta de tareas sociales, la marginalización imaginaria causada por la lectura excesiva de los libros de caballerías. Es así como Don Quijote emprende la búsqueda de una nueva identidad, la del caballero andante, y de un nuevo sentido para su vida, destinada a fracasar en el contexto social de su tiempo. La tensión entre el individuo y la sociedad resulta aquí del hecho de que el individuo vive en su propio mundo demasiado alejado del mundo normal como para que surja un contacto verdadero. Al tipo de la marginación social podemos así contraponer el tipo de una alienación imaginaria.

Pasemos ahora a la cuestión del humorismo sugerida por las observaciones de Galdós. No quiero discutir la tesis de una innata “socarronería española”, sino que voy a valerme de argumentos inherentes a la historia y a las características estructurales del género de la novela. En el caso de la novela picaresca, los rasgos cómicos se explican, en primer lugar, por la tradición satírica a la que pertenece este tipo de narración. Dar a un personaje proveniente de las capas bajas de la sociedad la función tanto del protagonista como del narrador permite el despliegue de una perspectiva popular que, según Bajtin, marca el género desde sus comienzos y que sirve para cuestionar las instituciones y los valores de la buena sociedad⁶. Para Bajtin, la novela, en sus formas primitivas, forma parte de la literatura carnalizada que aplica el principio del carnaval, la suspensión temporal de las leyes de la sociedad, a la literatura⁷. Los efectos cómicos, propios de lo carnavalesco, nacen habitualmente de la confrontación de los representantes y los símbolos de la cultura elevada con las necesidades de la vida

⁶ Véase para este aspecto sobre todo “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, págs. 449-485 (sobre todo págs. 467-468).

⁷ Para los conceptos del carnaval y de la literatura carnalizada véase BAKHTINE, Mikhail, *La poética de Dostoiévski*, París, Seuil, págs. 169-180.

natural y biológica, como son las necesidades sexuales o el ciclo de comer y de defecar. El hecho de que las burlas de la picaresca son frecuentemente motivadas por el hambre y otras urgencias corporales — para lo que *El Buscón* quevediano brinda ejemplos particularmente drásticos— se corresponde con esta clasificación de la picaresca. Pero no es suficiente atribuir los rasgos cómicos de la picaresca a la perspectiva popular a ella inherente. Las aventuras del pícaro no sólo provocan una risa causada por la suspensión de las restricciones sociales sino también otro tipo de risa que —según los presupuestos de las teorías ortodoxas de lo cómico— tiene la función de castigar un comportamiento que pone en peligro el buen funcionamiento de la sociedad⁸. El diálogo entre individuo y sociedad puesto en escena por la novela picaresca se vincula así con dos formas de lo cómico ligadas con las respectivas perspectivas del emisor y del destinatario. Las burlas del pícaro facilitan, por una parte, una liberación del peso de las normas sociales y, por otra, provocan una risa en que se manifiesta el distanciamiento de los lectores frente a los percances de una vida marginal.

Por supuesto, el *Quijote* está también marcado por procedimientos cómicos que pertenecen al tipo carnavalesco. Basta recordar la escena situada en el contexto de la aventura de los batanes en la que Sancho Panza satisface sus necesidades sin alejarse, por su miedo ante la oscuridad, a un paso de su amo, quien por desgracia tiene un fino olfato (cap. I, 20). Pero más importante me parece la perspectiva cómica inherente al punto de vista del narrador, ya que es sobre todo un efecto de la perspectiva narrativa que la marginalización imaginaria del héroe asuma una forma humorística. Al contrario que en la novela picaresca, el *Quijote* se narra —según la terminología de Gérard Genette— de manera heterodiegética utilizando la focalización cero. Esta postura omnisciente permite al narrador no sólo el conocimiento exhaustivo de los hechos ficticios, sino también de la mente de los personajes, es decir, de sus pensamientos y movimientos afectivos. Es justamente esta posición del narrador la que le ofrece la posibilidad de una mirada irónica y llena de humor sobre los personajes, pues une la distancia de la narración heterodiegética con una relación íntima con los personajes. Es así como el narrador cervantino puede presentar a su héroe cual loco de remate sin dejar de referir sus pensamientos de una manera llena de comprensión. De esta manera, nace la identificación lúdica del narrador

⁸ Bergson, en *Le Rire*, brinda una versión actualizada de esa visión de lo cómico atribuyéndole la función de una "brimade sociale". BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1908, p. 138.

con su personaje que explica el acento particular de la narración cervantina. Por lo tanto, el humor cervantino vincula —del mismo modo que lo hace el elemento cómico en la picaresca— el castigo del comportamiento desviado con esta identificación, aunque lo haga de manera más suave. Mientras que las burlas picarescas producen un choque violento entre rechazo e identificación secreta, la narración cervantina sugiere una postura más conciliadora. Esto se ve ya en el nivel de la historia narrada en el hecho de que toda una serie de personajes —el cura y el barbero, el bachiller Sansón Carrasco, Dorotea, representando la princesa Micomicón⁹— tratan al loco con mucha simpatía e intentan mantener la comunicación con él, lo que se facilita, por supuesto, por el conocimiento muy difundido de los libros de caballerías y así del contenido del mundo imaginario de Don Quijote. Sin embargo, la función decisiva para la creación de ese clima conciliador la tiene el narrador, que representa al mismo tiempo la razón social colectiva y la posibilidad de entrar en la mente del héroe loco y así es capaz de crear un puente entre la sociedad y el ser marginado.

Todavía no hemos dado una respuesta a la pregunta central. ¿Por qué es justamente en la novela española del Siglo de Oro donde se modela por primera vez tal visión de la relación entre individuo y sociedad, visión en la que se une la conciencia de la situación precaria del individuo con una perspectiva cómica? En vista de la complejidad del asunto tengo que limitarme a algunas indicaciones sumarias. En primer lugar, es preciso tener en cuenta el hecho de que en España se inicia muy temprano el proceso que lleva al nacimiento de los estados nacionales. Partes importantes de este proceso son, por un lado, la institucionalización de la lengua vulgar como lengua escrita que ya tiene lugar en la Edad Media y, por otra, la lucha común de los cristianos contra los árabes, es decir, la así llamada Reconquista, a la que siguen la aventura colonial y el empeño casi nacional de la defensa del catolicismo. Todos estos factores favorecen el surgimiento de una sociedad bastante homogénea basada en la fe católica y en el honor como supremo valor social, y es esa sociedad la que, al mismo tiempo, provoca los procesos de marginación. Para comprender el impacto de esta situación social sobre la evolución de la novela es suficiente recordar las relaciones establecidas en la crítica entre el surgimiento de la picaresca y el destino de los conversos. Existen así motivos bastante fuertes para que se desarrolle ya en la España de la temprana modernidad una conciencia aguda de la diferencia entre individuo y sociedad. Sin embargo, se trata de una

⁹ Sancho Panza es un caso especial ya que se contagia de la locura de su amo.

diferencia que —por lo menos en la novela— todavía no tiene el carácter irremediable que asume a partir del romanticismo, sino que es una diferencia relativa que se presta al tratamiento cómico. La explicación reside en el hecho de que el estado social con el que se enfrentan los individuos todavía no aparece como una ley fatal, como lo constata Galdós para la novela del siglo XIX. La sociedad aún no posee el cariz de una fuerza anónima ajena al hombre, más bien se presenta como la forma natural de la vida humana que se configura por la suma de los individuos destinados a vivir en sociedad. Lo que crea los lazos sociales es la naturaleza humana misma que así se considera el fondo de la vida social. En este contexto, lo cómico surge cuando se hace manifiesta esta dependencia de la sociedad con respecto a la naturaleza. En el modo carnavalesco, lo cómico corrige las pretensiones sociales que se alejan demasiado de la institución natural de la sociedad; en el modo crítico, se dirige contra las debilidades de la naturaleza humana, las pasiones de la avaricia, de la vanidad, de la lujuria, del miedo, que así constituyen el catálogo conocido de los vicios cómicos. En el caso del humor sereno que marca toda la obra de Cervantes hay que tener en cuenta además la visión más bien optimista de la naturaleza humana que caracteriza a la mayoría de los textos cervantinos y que se debe probablemente a su formación en el ámbito del humanismo cristiano del siglo XVI. Al contrario de esto, lo cómico de la picaresca, por lo menos a partir del *Guzmán*, parece más marcado por la visión pesimista, típica del Barroco, de una naturaleza humana gravemente dañada por el pecado original.

3. EL LEGADO ESPAÑOL EN HENRY FIELDING

En correspondencia con la línea trazada por Galdós, quiero ahora echar una mirada sobre la novela inglesa del siglo XVIII, basándome en el ejemplo de Henry Fielding. Ya en su primera novela, publicada en 1742 bajo el título *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams*, Henry Fielding señala, de manera explícita, la importancia que tiene para él la novela española del Siglo de Oro, añadiendo el subtítulo: *Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of 'Don Quijote'*. También en el prólogo, Fielding hace hincapié en el impacto del *Quijote*, al acentuar el carácter innovador de su texto, al que caracteriza como “kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language”¹⁰. Con la restricción “in our language”,

¹⁰ FIELDING, Henry *Joseph Andrews*, Londres, Dent, 1962, pág. XVII.

se refiere, de nuevo, al hecho de que la obra española tiene, para él, la función de modelo. Sin embargo, al comienzo, Fielding sigue más bien las pautas de la novela picaresca y no las del *Quijote*. Esto ya se manifiesta en la presentación de Joseph Andrews, que, al comienzo, sirve como criado en una familia acomodada. Con este personaje se introduce, como en la novela picaresca, la desigualdad social como tema central. El parentesco con la figura del pícaro se acentúa al declarar el narrador que sería duro negar a un hombre sin padres nobles la posibilidad de alcanzar una posición honrada en la sociedad¹¹. En lo que sigue, el texto se aproxima más al modelo cervantino. Andrews encuentra al cura Adams, que, al igual que Quijote, profesa un idealismo que le aliena de la realidad, y su viaje común lleno de aventuras a través de una Inglaterra rural recuerda las caballerías de Quijote y de Sancho. También la modelación de la perspectiva narrativa obedece al modelo de Cervantes, ya que Fielding no utiliza el relato en primera persona, típico de la picaresca, sino un narrador omnisciente. Es así como la relación llena de resentimientos entre el personaje picaresco y la sociedad se sustituye por la postura conciliadora cervantina, en correspondencia con el optimismo antropológico de la Ilustración, no tan alejado de la fe cervantina en la naturaleza humana. Según estos presupuestos, la novela termina con el matrimonio de Joseph Andrews con su adorada Fanny, que, al contrario que el matrimonio escandaloso del Lazarillo, tiene un carácter perfectamente honrado y así confirma su integración social.

El carácter conciliador de la narración omnisciente se manifiesta, de manera aún más clara, en *The History of Tom Jones*, la novela más importante de Fielding. Tom Jones es un niño expósito, lo que de nuevo señala la influencia de la novela picaresca, en la que los protagonistas, desde el comienzo, portan el estigma de su baja cuna¹². Por esta razón, las travesuras del joven Jones le parecen a su padre adoptivo, Mr. Allworthy, signos de un carácter vil e incorregible, echándolo finalmente de casa. También en lo sucesivo, Tom Jones atropella las normas de decencia de una sociedad fijada en las apariencias —sobre todo a causa de su debilidad por las mujeres—, pero sus aventuras terminan, como en el caso de Joseph Andrews, con su plena integración en la sociedad —la hermana de Mr. Allworthy lo

¹¹ *Ibid.* pág. 3: “Would it not be hard that a man who hath no ancestors should therefore be rendered incapable of acquiring honour, when we see so many who have no virtues enjoying the honour of their forefathers?”

¹² Desde luego hay que tener en cuenta que también en novela elevada de aventuras como la novela griega o los libros de caballerías la exposición de niños es un motivo frecuente.

reconoce como hijo ilegítimo—, y con un feliz matrimonio. El tono humorístico en que se narran los destinos del héroe no sólo anticipa este final armonioso, sino que está motivado, además, por el hecho de que el narrador, al contrario de la condena de Jones emitida por la opinión común, mantiene su confianza en la bondad natural de su héroe. La representación del mundo social depende aquí aún más que en la obra de Cervantes de la posición omnisciente del narrador. Su punto de vista privilegiado de conocedor del fondo de los corazones humanos le permite penetrar más allá de las apariencias y del comportamiento hipócrita de aquella gente que se vanagloria de su decencia. La visión omnisciente del narrador se vincula por consiguiente, en el caso de Fielding, con una concepción de la sociedad dominada por las apariencias. Fielding sigue comprendiendo la sociedad según el modelo teatral tan difundido durante la temprana modernidad. Sin embargo, al utilizar la metáfora del teatro la priva de la dimensión religiosa, pues habla del gran teatro de la naturaleza¹³. Esto significa que, también para Fielding, la sociedad tiene como fundamento la naturaleza comprendida como orden inalterable y los hombres son actores que representan sus papeles según los mandamientos de sus impulsos naturales¹⁴. De este modo, la vida social se concibe como comedia, lo que acentúa su visión optimista de la naturaleza humana. Por lo tanto, es el optimismo antropológico ilustrado, vinculado con una visión todavía natural y ahistórica de la sociedad, el que hace posible el traslado del modelo de la novela española del Siglo de Oro a la Inglaterra del siglo XVIII.

4. LA SERIEDAD DE FLAUBERT

El paso siguiente en la historia de la novela naturalista o más bien realista esbozada por Galdós consiste en la transformación sufrida por influencia francesa. En la novela francesa del siglo XIX —así reza el argumento de Galdós— se pierde el humorismo propio de la tradición cervantina que aún se conservaba, tal como hemos visto, en la novela inglesa de la Ilustración. Para debatir esta observación galdosiana —a mi modo de ver muy acertada— me sirvo del ejemplo de *Madame Bovary* de Flaubert, que por doble motivo se corresponde muy bien con el contexto de mi argumentación. Por una parte, la novela de Flaubert presenta un caso de quijotismo

¹³ FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones*, ed. R.P.C. Mutter, Harmondsworth, Penguin, 1966, pág. 301: "great theatre of nature".

¹⁴ *Ibid.*, pág. 302: "the passions [...] are the managers and directors of this theatre".

bajo las condiciones de la época burguesa; por otra, nos interesa su función de modelo para *La Regenta* y, con esto, el hecho de que, en ambos casos, la tensión entre individuo y sociedad queda plasmada en el asunto del adulterio. Por lo tanto, tenemos que recordar, en primer lugar, que también Flaubert sigue el modelo de Cervantes al crear una heroína que se enajena de la realidad por la lectura excesiva, en este caso de novelas románticas de amor. Sin embargo, aunque Flaubert representa las ilusiones románticas de Emma de manera tan detallada como Cervantes los pensamientos disparatados de su héroe, faltan ahora los rasgos abiertamente cómicos¹⁵. La representación de las fantasías de Emma no está, por cierto, exenta de ironía, pero esta ironía difiere bastante del tipo cervantino. Mientras que la locura de Don Quijote da lugar a una postura lúdica del narrador, el relato de los sueños de Emma está lleno de amargura. Es así como también el adulterio, que resulta de esos sueños, se presenta de una manera absolutamente seria. En la literatura de los siglos anteriores, los problemas de un matrimonio burgués —en el ambiente de una provincia aburrida— hubieran sido objeto de un tratamiento cómico. Para Fielding, los deslices sexuales eran aún considerados pecados veniales y risibles, ya que, en el fondo, eran las manifestaciones de una naturaleza sana y vigorosa. Por el contrario, en el caso de Flaubert, la historia del reincidente adulterio de la mujer de un médico de campaña y su desastroso final adquiere una calidad trágica al evidenciar el sufrimiento del individuo causado por condiciones sociales que no puede cambiar.

En cuanto a los motivos de este cambio, Erich Auerbach fue quien propuso, en su *Mimesis*, la tesis de más interés¹⁶. Para Auerbach, el rasgo más importante del realismo del siglo XIX consiste en que la ficción se

¹⁵ Como ejemplo se puede citar el pasaje siguiente que representa los sueños de Emma acerca del viaje de luna de miel: "Elle songeait quelquefois que c'était en là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum de citronniers; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets" (FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, ed. Jacques Neefs, Paris, Librairie Générale Française, 1999, págs. 105-106).

¹⁶ Para lo siguiente véase AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1967 (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid/México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1983), sobre todo el capítulo XVIII.

refiere no sólo a la realidad social, sino también al estatus histórico de esa realidad con una precisión antes desconocida. La novela realista vincula los destinos de los personajes de manera estrecha con el contexto histórico para mostrar en qué medida el transcurso de la vida individual depende de las condiciones cambiantes de una sociedad en desarrollo continuo. La condición que hace posible esta forma de concebir la relación entre el individuo y la sociedad, la ve Auerbach en el surgimiento de una nueva concepción de la historia considerada como proceso universal que comprende la sociedad en su conjunto y todos los fenómenos de la vida social. Mientras que la historia, hasta el siglo XVIII, se consideraba como un proceso de un alcance limitado que se desarrolla, como los ciclos de la naturaleza, en el marco de un orden cósmico preestablecido e inmutable, aparece ahora como un principio dinámico primordial. Es esta la concepción a la que se refiere Galdós en el pasaje citado al comienzo, al caracterizar las condiciones sociales como "ley fatal". El proceso histórico tiene ahora, como sugiere la expresión de Galdós, la índole de un destino sumamente serio que se manifiesta no sólo en los grandes desastres colectivos, sino también en las condiciones de la vida cotidiana igualmente marcadas por un orden social sujeto al cambio histórico. Es así como cada vida individual adquiere una importancia ejemplar en la medida en que ostenta la inmersión ineluctable de todos los hombres, independientemente de su rango social, en el destino colectivo. Como afirma Auerbach, el estilo serio, antes del nacimiento del realismo decimonónico, sólo se utilizaba en los géneros elevados como la tragedia y la epopeya ya que sólo en ellos se representaban personajes sometidos a las peripecias históricas. La vida de las capas bajas de la sociedad, por el contrario, se consideraba más bien situada en un nivel ahistórico de la sociedad y, por lo tanto, exento de la gravedad de la historia¹⁷. En el siglo XIX, la historia adquiere el estatus de una fuerza absoluta que rige también la vida de apariencia más insignificante elevándola al rango de testimonio del destino histórico común.

Por lo tanto, la historia de las relaciones adúlteras de Emma Bovary no sólo es un ejemplo del carácter incontrolable de las urgencias sexuales de la naturaleza humana, lo que, sin dificultades, podría representarse de un modo cómico. Además, y sobre todo, tiene un significado histórico al evi-

¹⁷ Constituye una excepción, según Auerbach, la representación seria de los personajes, en la mayoría de una procedencia muy modesta, que llegan en contacto con Jesucristo en el Nuevo Testamento. En este caso, es el hecho de participar en un evento trascendental de la historia de la humanidad, según los presupuestos del cristianismo, el que otorga una seriedad absoluta a estos personajes (véase *op. cit.*, cap. II).

denciar el destino de una mujer en el contexto de las circunstancias sociales y culturales de la primera mitad del siglo XIX, con un enfoque particular sobre las décadas de la Monarquía de Julio. En este caso, ambas partes de la relación entre individuo y sociedad están marcadas por la historicidad. Los anhelos individuales de Emma son el producto de la literatura romántica, y su visión errónea de la realidad parece, por consiguiente, típica de toda una generación. De igual manera, el fracaso de los sueños románticos de Emma está motivado por el estado histórico de la sociedad. En la sociedad de su tiempo, tanto su condición de mujer como su rango social como hija de un campesino la condenan a la existencia lamentable y sin salida que lleva junto a un médico de campaña. Además, la mediocridad de la pequeña burguesía provinciana a la que pertenece Charles Bovary no es un fenómeno meramente ridículo como lo era en los siglos anteriores en los que una visión jerárquica de la sociedad le atribuía al comportamiento burgués la categoría de aberración social¹⁸. Ahora, en tiempos de la Monarquía de Julio, la burguesía es la clase que representa el estado actual de la sociedad y encarna un progreso que lleva —según la visión pesimista de Flaubert— al reino del materialismo y la estupidez.

El hecho de que el destino de Emma radica en su impotencia frente a las consecuencias fatales del proceso histórico al que está sometida encuentra su expresión adecuada en la perspectiva narrativa utilizada por Flaubert. Es la perspectiva de un narrador heterodiegético que continúa disponiendo de una visión total del mundo ficticio, pero renuncia, en gran parte, al juego irónico con los personajes y a los juicios emitidos por los narradores del tipo cervantino para asumir la calidad de una voz anónima. La impotencia de los personajes frente a las circunstancias históricas se corresponde, por consiguiente, con la impotencia del narrador que presenta la historia como un testigo condenado a observar los hechos. El narrador flaubertiano no es, como el cervantino, el portavoz de una sociedad basada en una razón natural que reúne a los individuos y los hace capaces de gestionar la vida social y reaccionar de manera sensata a las ocasionales desviaciones del orden a la vez racional y natural. Su papel es el de representar el sufrimiento de los individuos aislados en el anónimo acontecer histórico, lo que le obliga a una seriedad absoluta.

¹⁸ Por supuesto, Flaubert no renuncia totalmente a los recursos de la sátira antiburguesa como lo muestra el personaje del boticario Homais.

5. LA VUELTA AL HUMORISMO EN EL NATURALISMO ESPAÑOL

El Naturalismo español se apropia de las lecciones tanto del Realismo como del Naturalismo franceses. De manera parecida a los maestros de la novela realista, Stendhal, Balzac y Flaubert, los autores españoles sitúan los destinos de los personajes ficticios en un denso contexto histórico. A las leyes fatales de los procesos históricos se les unen, según el Naturalismo zoliano, las leyes de una naturaleza ahora no concebida como un orden estable, sino como fuerza ciega que propulsa la evolución de los seres vivientes a través de luchas continuas. En *La Regenta* la representación del destino de Ana obedece a estos presupuestos. La heroína clariniana es, como Emma, un individuo inadaptado, ya que tanto sus necesidades espirituales como sus impulsos naturales quedan frustrados por la situación social en que se encuentra. En el contexto de mi argumentación quiero concentrarme en el aspecto histórico-social. El quijotismo de Ana radica, como el de Emma, en el imaginario histórico marcado, en su caso, tanto por el romanticismo de la generación anterior como por una tendencia religioso-espiritual apoyada por el clima de renovación religiosa de la Restauración borbónica. Con los anhelos inspirados por estas fuentes, Ana se ve sometida al influjo de una sociedad decadente en la que las consecuencias de una historia descaminada se suman, según los presupuestos naturalistas, a los síntomas de una naturaleza inclinada a la perversión. El adulterio es el resultado de esta configuración histórica. Mientras que Víctor, el marido, puede considerarse como imagen de la impotencia de la burguesía¹⁹, clase reinante del nuevo régimen, los adoradores de Ana, don Álvaro Mesía y Fermín de Pas, representan la lucha ideológica entre liberalismo y conservadurismo clerical. Es así como Galdós puede proponer una lectura alegórica del destino de Ana, atribuyéndole el significado de evidenciar el dilema histórico de España en el siglo XIX. Constata que "el problema de doña Ana Ozores [...] no es otro que discernir si debe perderse por lo clerical o por lo laico", y así se manifiesta en él "un sutil parentesco simbólico con la historia de nuestra raza"²⁰.

En vista de esta dimensión histórica tan marcada tenemos que enfrentarnos una vez más con el humorismo que Galdós considera inherente al naturalismo español. En el caso de *La Regenta* lo acertado de la tesis gal-

¹⁹ Aunque su apellido de Quintanar señala una procedencia noble, Víctor, tanto por su carrera de alto funcionario como por su estilo de vida, representa la burguesía acomodada.

²⁰ PÉREZ GALDÓS, *op. cit.*, págs. 252-253.

dosiana no ofrece lugar a dudas. Aunque el personaje de Ana se representa, mayormente, de manera seria²¹, no escasean los efectos cómicos tanto en el nivel de los acontecimientos narrados como en la presentación de los otros personajes y en la modelación del discurso narrativo. En cuanto a lo cómico de la situación, basta recordar el hallazgo de la liga de Ana por Víctor y Fermín de Pas, para ambos, aunque por razones distintas, más que embarazoso, durante su búsqueda de la dama en los alrededores del Vivero. Personajes más o menos cómicos son Víctor recitando textos calderonianos en su cama, mientras el anhelo de la maternidad guía a la esposa a su alcoba, Saturnino Bermúdez, a quien la perspectiva de tener una cita con la provocativa Obdulia le produce trastornos intestinales, o la galería de fantoches que frecuenta el Casino. El último ejemplo nos lleva a los casos más interesantes para nuestro propósito. Las costumbres de los miembros del Casino, sobre todo en cuanto a sus lecturas limitadas a los periódicos retrasados de la corte, patentizan la pseudo-cultura que reina en Vetusta²². En la sociedad de Vetusta dominan las apariencias: las apariencias de religiosidad, detrás de las cuales se traman sórdidas intrigas del clero; las apariencias democráticas que esconden los manejos del "turno pacífico"; las apariencias de decencia que encubren la tendencia hacia la promiscuidad difundida en la buena sociedad vetustense. El procedimiento narrativo más importante de Leopoldo Alas para evidenciar el carácter poco serio del mundo de Vetusta es su uso virtuoso de la cita. Señalando el modo de hablar de los personajes, Leopoldo Alas demuestra la apropiación superficial de los saberes modernos y de los discursos ideológicos reinantes. Entre los discursos citados destacan la prosa cursi del periódico local, *El Lábaro*, la crítica del romanticismo de moda en el círculo de don Álvaro y que se une con una concepción del materialismo, que lo reduce a la legitimación del amor puramente físico, las convicciones darwinistas de Frígilis y los tópicos anticlericales de los liberales. Vetusta se representa así, en primer lugar, como universo del discurso, lo que lleva a la usurpación de la narración por las voces citadas, que tienden a hacer desaparecer la voz del narrador. El narrador de Leopoldo Alas es, en consecuencia, no tanto un testigo anónimo de los sufrimientos de los individuos aislados según el modelo flaubertiano como, de nuevo, el portavoz de una sociedad; pero no se trata

²¹ También hay excepciones como por ejemplo la escena en la que Ana se hiere la mano con una trampa construida por Víctor (capítulo 20).

²² Véase MARTÍNEZ CACHERO, José María, "Vetusta: Los 'seudos' de una sociedad provinciana", *Letras de Deusto*, 15, 1985, págs. 159-170.

de la sociedad razonable de Cervantes, sino de una sociedad marcada por la superficialidad y la estupidez, y que denuncia a sí misma a través de los discursos citados.

La historia que rige los destinos de los personajes en la novela de Clarín tendrá pues el carácter de una historia apócrifa caracterizada por la imitación de los actuales movimientos políticos y culturales europeos y, sobre todo, de los discursos correspondientes. Sus componentes son la adopción del parlamentarismo de una forma particularmente española, la recepción simplificadora de las ciencias y la modernización superficial del estilo de vida que halla su expresión emblemática en el salón amarillo de la marquesa de Vegallana, descrito como horrenda mezcla de estilos al servicio del confort moderno. Es una historia que no se encarna en las pasiones de los individuos²³, sino que se gestiona a través de compromisos superficiales: compromisos entre lo antiguo y lo moderno, lo español y lo foráneo, el pensamiento conservador y el pensamiento liberal. De esta manera, el proceso histórico-social que causa la ruina de Ana pierde seriedad, tal como lo muestra el duelo entre el marido impotente adorador de los héroes calderonianos y el rival que encarna los manejos vergonzosos de los liberales de la Restauración. Ana, por cierto, es una víctima, pero víctima de una historia degradada. Tanto Clarín como Galdós consideran la historia española del siglo XIX como exenta de dignidad. Galdós afirma acerca de "los anales" de la época isabelina, iniciados por él al final de la tercera serie de los *Episodios nacionales* con *Bodas reales*, que "causarían risa y desdén [...] si no se oyera en medio de sus páginas el triste gotear de sangre y lágrimas"²⁴; y, en el siglo XX, Valle-Inclán todavía enuncia la misma tesis, al declarar que "España es una deformación grotesca de la civilización europea"²⁵.

Llegamos a la conclusión de que el humorismo atribuido por Galdós al naturalismo español no reside tanto en el humor propio de la raza como en la concepción española de la historia nacional. Al ser comprendida como imitación y parodia, la historia española no puede conferir a los destinos de los personajes involucrados en ella la seriedad postulada por Auerbach. Por cierto que esa visión de la historia no es una particularidad exclusivamente española. El propio Flaubert, a juicio de Auerbach el ejemplo más

²³ Por supuesto, hay excepciones, como doña Paula, la madre de Fermín de Pas, y su hijo, ambos impulsados por un deseo intenso de ascensión social.

²⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Bodas reales*, Madrid, Alianza, 2006, pág. 24.

²⁵ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, *Luces de bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pág. 162.

destacado de la seriedad impasible de los realistas, descubre en la historia de su país aspectos paródicos que lo privan de la dignidad de un destino inevitable. Como ejemplo se puede citar la actividad de los clubes durante la Revolución de 1848 narrada en la *L'Éducation sentimentale*, que la hacen aparecer como una imitación de la gran Revolución de 1789. También sería erróneo negar al realismo y naturalismo españoles la dimensión grave. Se podrían citar junto con obras de Galdós que transmiten la impresión de una "España trágica"²⁶ novelas de escritores posteriores como Blasco Ibáñez y Pío Baroja. Sin embargo, estas matizaciones de las tesis arriba desarrolladas, aunque necesarias, no atañen a mi propósito. Este no ha sido ni comparar el impacto de la historia en la vida individual en Francia y España, ni determinar, de manera exacta, las dosis del humorismo discernibles en el Realismo y Naturalismo de ambos lados de los Pirineos. Más bien, el intento de Galdós de trazar la historia de la novela basada en su potencial cómico ha sido para mí el motivo de una indagación en cuanto a las relaciones entre las concepciones de la sociedad y la perspectiva narrativa, llevándome a la tesis de que el estatus que se confiere a la sociedad, bien como hecho natural, bien como hecho histórico, tiene un influjo decisivo en la forma de la novela, considerada como género, que tiene su fundamento en la modelación de las experiencias sociales de los individuos. El caso de la novela española me parece, en este contexto, particularmente interesante, ya que nos ofrece la posibilidad de repensar las tesis de Auerbach sobre el nexo entre pensamiento histórico y seriedad estilística.

²⁶ Así reza el título del segundo episodio de la última serie de los *Episodios nacionales*.