

De la recepción del realismo francés en las letras españolas (1857-1874)

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ, UNIVERSITAT DE BARCELONA

Le travail accompli par la génération de Stendhal, de Balzac, de Thackeray et de Dickens n'a donc eu de véritable équivalent en Espagne. Grâce à cet effet dilatoire, le roman espagnol de la seconde moitié du siècle se trouvait encore devant la tâche de produire une image complète et vraisemblable de la société espagnole contemporaine, image dont il n'y avait aucune raison d'exclure la représentation de la grandeur d'âme.
Thomas Pavel, *La pensée du roman* (2003)

I

Emilia Pardo Bazán, personalidad inquieta, desconcertante y, sin embargo, imprescindible por su curiosidad y agudeza intelectuales respecto al tiempo histórico que ocupa en las letras españolas, escribía al compás de las fases iniciales de la Gran Guerra, historiando *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* (1914): “El realismo de escuela apunta hacia 1850” (Pardo Bazán s. a.: 13), y le sobaban razones histórico-literarias para emitir este juicio, en el que se refería a la escuela realista, “poco conocida y casi olvidada, aunque a su hora hiciese algún ruido y diese pie a discusiones” (Pardo Bazán s. a.: 22). Unas líneas más allá, diferenciaba la escuela realista del realismo como tendencia fundamental de las letras —lo cual es otra cuestión muy pertinente—, para añadir como corolario un comentario tan asentado como problemático:

Ni parece necesario siquiera, en España, insistir en que el realismo es eterno, siendo la más constante de nuestras direcciones literarias. Hasta pudiéramos

en la edad moderna pretender que el realismo fue cosa nuestra y lo hemos inoculado a Francia.¹ (Pardo Bazán s. a.: 22-23)

Protagonista de las zozobras y vicisitudes del realismo y naturalismo francés en la España del último cuarto del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán, en su lúcida senectud, sostenía una idea que sus propios quehaceres de creadora y crítica literaria habían puesto de continuo en cuarentena, porque si narramos –la historia es una narración– la historia de la novela española desde el 68 al 98, o –lo que sería más oportuno– desde 1870, *La Fontana de Oro*, a las novelas de 1902, como la historia del realismo y el naturalismo novelescos en España es, debe ser, desde un paradigma que tenga muy presentes las incidencias de la historia de la novela francesa de Balzac al *fin-de-siècle*, o a lo que un memorable libro de Michel Raimond llamó la crisis de la novela inmediatamente después del Naturalismo.

A la historia de los preludios del realismo (en el género novela) en España quieren contribuir las líneas que siguen, tomando como indicador el realismo francés, o para mejor precisar, la novela realista francesa, en el sentido explicado por Harry Levin (de Balzac a Flaubert) y el envoltorio ancilar de la crítica literaria, que dialécticamente va marcando los diversos horizontes de expectativas de la novela francesa.

Volvamos a doña Emilia (en los alrededores de 1914), quien acertaba a señalar el nacimiento del realismo francés como escuela, vinculado a las diferentes labores de Champfleury, Duranty, Feydeau y Flaubert, con el soporte práctico de la tradición de Balzac y Stendhal, y en un escenario cronológico que son los años 50. Digamos de paso que no existe ninguna traducción contemporánea (en los años 50 y 60) de Flaubert, como tampoco ninguna divulgación de los contradictorios quehaceres de la revista *Réalisme* y de los más agudos análisis y consideraciones de Champfleury, en cambio,

1 Esta creencia la sostienen fundamentalmente los novelistas y críticos españoles del Realismo y el Naturalismo. Se trata de un “realismo nacional” que constituiría un rasgo esencial de las letras españolas. Quizás la única excepción es Leopoldo Alas.

se traducen en los 60 al menos dos novelas menores de Feydeau. En el caso de *Madame Bovary*, la novela que en el año 57 se constituye en modelo de la novela realista, una de las primeras traducciones —muy libre— es la de Amancio Peratoner, conspicuo traductor de Zola, pero data de 1875, precisamente una fecha en la que la novela y la crítica españolas están ya fraguando y debatiendo —ahora sí— el realismo francés.

El movimiento realista —como distintivo de la modernidad— en Francia se venía configurando desde la revolución de 1848 y está ligado a la pintura de Courbet y a la poesía de Baudelaire (leída en este sentido por Walter Benjamin), a las creaciones narrativas de Balzac y Stendhal y a la filosofía de Proudhon primero y de Taine después. Todos creen, pese a sus personalidades bien distintas, que el realismo escribe la Historia. Mejor dicho, desde que ese monstruo de la Naturaleza, que en el dominio de la novela es Flaubert, publique *Madame Bovary*, subtitulándola al modo de Balzac “costumbres de provincia”, el movimiento realista de los agitadores Champfleury y Duranty se afianza en una tradición y nos ofrece un género narrativo tupido, que escribe la historia contemporánea. Desde Balzac la novela realista representa una historia en curso, porque la novela realista es un modo de conocer las costumbres y el funcionamiento de los mecanismos sociales del mundo contemporáneo. Por convicción o por despecho los novelistas realistas son historiadores de las costumbres y no de los acontecimientos. Consolidado el movimiento por la magistral novela de Flaubert, la novela realista francesa tiene sus hitos —los aprendizajes de Zola al margen— en la década de los 60 en novelas que se enfrentan —es su denominador común— a lo contemporáneo con voluntad de espejo de las costumbres y de la moral, con vocación de presentar con la máxima diafanidad lo que el gran crítico europeo Leopoldo Alas “Clarín” llamaría en 1882 “el mundo moral social”. Cabe recordar dos novelas cuya ignorancia en la España literaria de los años 60 es clamorosa: me refiero a *Germinie Lacerteux* (1864) de los hermanos Goncourt, con su importante prólogo a cuestas, que a la altura del 68 solo parece conocer Galdós, y a *L'éducation sentimentale* (1869) de

Flaubert, que me temo será descubierta para las letras españolas por Leopoldo Alas y, en menor medida, por Pardo Bazán en los años 80.

El novelista realista es pintor de las costumbres de la vida contemporánea, de la vida moderna, es el desvelador de su intrahistoria, es quien establece una verdadera genealogía de la moral, descubriendo los motores de la naturaleza humana en el dinero y en el placer, en las fatalidades del oro y de la carne. El realismo dice a sus siglos sus verdades. El genio baudeleriano lo calibró con prontitud en *Le peintre de la vie moderne* (XI-XII, 1863), donde en el capitulillo “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. (Baudelaire 1976: 687)

II

Las letras españolas contemporáneas (me refiero a las que median –tomo como indicador la historia de la novela francesa– entre el 57, fecha de *Madame Bovary*, y el 64, año en que ve la luz *Germinie Lacerteux*) desconocen a Flaubert y los Goncourt, y tan sólo se ocupan de *Fanny* de Ernest Feydeau, novela publicada en 1858, y hoy prácticamente olvidada por los historiadores de la novela realista y naturalista francesa, al punto que Colette Becker prescinde de referencia alguna en su estupendo *Lire le Réalisme et le Naturalisme* (1992) y –más grave– se le atribuye un nombre equivocado –Georges– en el excelente libro de Jacques Dubois, *Les romanciers du réel* (2000).

Emilia Pardo Bazán hace noventa años no se confundía en estos detalles mínimos, y describía la aparición de esta “sensacional nove-

la” como un éxito que venía a asentar la escuela realista. *Fanny* era observada por Pardo Bazán a la luz del lunes que le dedicó Sainte-Beuve (del 14.VI.1858), quien, aunque doña Emilia no lo recuerde explícitamente, la vinculaba a *Madame Bovary*, señalando la existencia de una escuela de la que *Fanny* era “le rejeton extrême”. La escritora coruñesa se fijaba en los siguientes aspectos de la novela de Feydeau –ya digo– muy pautaada por Sainte-Beuve: el carácter de disección de las pasiones que se revela en el subtítulo “estudio”, el tema del adulterio y de los celos “vibrante de originalidad”, y la estética del realismo psicológico que domina el relato. En efecto, *Fanny*, en la línea de *Madame Bovary* y a la luz del análisis de Sainte-Beuve, fue a la altura de los años bisagra entre los 50 y los 60, una buena piedra de toque para analizar la inmediata recepción del realismo en las letras españolas.

Alarcón escribió en 1858 un juicio literario y artístico sobre la novela de Feydeau. Curiosamente al recopilarlo en tomo en 1883 –nótese la fecha– lo anota con estas palabras: “es decir, hace veinticinco años, por manera que mi opinión acerca del Naturalismo es antigua” (Alarcón 1883: 106). Como veremos la nota tiene su enjundia, pero digamos ya que Alarcón desde su óptica de romántico domesticado está preocupado por el gran revuelo que ha ocasionado la novela de Feydeau: “la nueva epidemia titulada *Fanny* empieza a saltar el Pirineo; la cuarta edición francesa circula ya por Madrid y hasta háblase de traducirla al español” (Alarcón 1883: 98). Desde esta preocupación, Alarcón informaba a sus lectores de que Feydeau era un novelista realista y que *Fanny* pertenecía a un *determinado* género de novelas, es decir –lo digo con la teórica italiana Maria Corti– al “espacio en que una obra se sitúa en una compleja red de relaciones con otras obras” (Corti 1990: 156). Alarcón escribía: “*Fanny* es una *novela íntima del género realista*. Así la ha llamado Eugenio Montégut en la *Revista de Ambos Mundos*” (Alarcón 1883: 98).

Como se ve Alarcón reconocía un género de novelas (la novela realista) y se amparaba en la autoridad de Montégut despreciando el juicio de Sainte-Beuve. Debemos decir que el crítico de la *Revue*

des Deux-Mondes rechazaba la ambición científica de la crítica de Taine, y aunque reconocía el talento de Flaubert prefería las novelas de Octave Feuillet y de Victor Cherbuliez, dado que entendía el realismo como un momento de decadencia al contrastarlo con la época romántica, de la que se añora en sus repetidas nostalgias críticas desde las páginas de la prestigiosa *Revue*. Tiene importancia, en consecuencia, que Alarcón se autorice en sus opiniones, porque no olvidemos que para esas fechas (1858) Taine está dando a la luz las páginas de su ensayo sobre Balzac, que se va a convertir en la lectura modelo del autor de *La comédie humaine* por parte del joven Émile Zola, tal y como explicitan *Mes haines* (1866), y que va a ser el principal sostén de las lecturas de Balzac, tanto de Galdós como de Leopoldo Alas, aunque con una década de distancia. Además, los novelistas admirados por Montégut serán duramente recusados por el primer Zola, quien, no lo olvidemos, sistematiza rigurosamente los compases que median entre el Realismo y el Naturalismo en la década de los años 60.

Alarcón, pues, sabía de la escuela realista y en su análisis de *Fanny* se sitúa en una atalaya estrictamente contraria de la de los defensores del realismo porque entendía que las novelas realistas carecen de cualidades morales, no enseñan ni deleitan, no son útiles ni agradables, no pueden satisfacer ninguno de los objetos que Alarcón establece en una encadenada pregunta retórica: “¿Qué encuentra el corazón, qué la imaginación, qué el entendimiento, qué la moral, qué la filosofía, qué la sociedad, qué la familia, qué el legislador, qué el alma enamorada de lo infinito?” (Alarcón 1883: 101).

Se trata de una requisitoria fundamentalmente moral. La novela realista en su búsqueda de la verdad disgustaba al futuro autor de *El escándalo*, que no aceptaba que “la historia de todos” (el sintagma es de su cosecha) pudiera ser asunto de novela. El interés de Alarcón por la novela realista es únicamente de censura moral y estética (baste con recordar su acusación de que no recrea la imaginación). Por lo demás, se autoriza en un crítico que era un bastión frente al realismo (al modo de como Brunetière lo fue para el naturalismo de escuela veinte años después) e ignora los trabajos críticos de Sainte-

Beuve y la lectura –canon del realismo– que de Balzac estaba ofreciendo Taine. ¡Qué lejos queda el cauteloso reconocimiento del arte de la novela de Balzac por parte de Alarcón, de las frenéticas afirmaciones de Taine en defensa de las novelas del maestro de Tours!: “Arriesga en ellas [las novelas] detalles de historia secreta, no con la sangre fría de un fisiólogo, sino con los ojos encendidos de un catador y de un glotón que, por una puerta entornada, saborea con los ojos algún bocado fresco y sabroso” (Taine 1953: 405).

Años más tarde los novelistas españoles realistas –Leopoldo Alas a la cabeza– mostraban con diafanidad su comprensión de Balzac según la norma de Taine. Don Fermín de Pas observa *Vetusta*, su pasión y su presa, y la voz autorial del narrador nos dice: “Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que solo quiere estudiar, sino como el gastrónomo, que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante” (Alas 1976: 81).

III

Juan Valera mantuvo desde bien temprano reticencias frente a la fragua del realismo francés. Probablemente el primer testimonio de una formulación acorde con una poética de la novela que establecerá en 1860 y que conservará con muchas invariantes hasta finales de siglo, se encuentra en una carta dirigida a Heriberto García de Quevedo, fechada el primero de mayo de 1853 durante su estancia en Río de Janeiro como secretario de la Legación diplomática. Escribe Valera: “digo y repito que el único *fin de este arte* (la poesía), así como de los otros es la belleza” (Valera 2002: 222), para enseñar a sugerirle a su amigo que escriba “dramas, leyendas, novelas, donde pueda tu imaginación camppear libremente y lucir sus galas” (Valera 2002: 223). Nada de lo que escribe Valera a propósito de la novela tiene que ver con el realismo emergente, y por si fuera poco, en su epistolario anterior a 1860 atestigua su escaso aprecio por

la narrativa de Balzac. Le escribe a García de Quevedo el 10 de abril del 53:

Prefiero la peor novela de Walter Scott a toda la *Comedia Humana*. Y si Balzac es un Dante o un Homero ¿qué será entonces Walter Scott? ¿Qué será Bocaccio, cuyo *Decamerón* merece mejor el título de *Comedia Humana*? En fin, que Dante y Homero nos perdonen de que nos atrevamos a compararlos con Balzac. (Valera 2002: 214)

Para Valera, la poesía o la novela —que en el fondo es poesía— postulan como única finalidad la belleza, y para lograrla, sin traicionar a su íntima naturaleza, deben ser parto de la imaginación creadora. Eran los bocetos del ideario que establecerá en *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), ensayo estrictamente contemporáneo del viaje que en la primavera de 1860 realiza a París, donde le presentan en la tertulia de Jules Sandeau, a la que concurre Flaubert, de quien únicamente menciona que es el autor de *Madame Bovary*, mientras que su impagable y frondoso epistolario se detiene en Feydeau, al que adjudica el calificativo de realista, según testimonio epistolar dirigido a Gumersindo Laverde (con fecha 2.IV.1860):

La *Catherine d'Overmeire* del autor de *Fanny*, del realista Feydeau, ha suscitado tanta curiosidad como sus obras anteriores y ha movido a los críticos, a los unos a hacer su panegírico, a los otros a censurarle duramente. Aun no la he leído, aunque he comprado, esta producción tan decantada. (Valera 2002: 672)

Era una inclinación que apenas iba a compartir tanto en la década de los sesenta como más adelante en pleno debate español del realismo y del naturalismo. En el dominio cronológico que nos ocupa, las referencias de Valera a la novelística “realista” de Feydeau no pueden ser más desaprobatorias. Así, en una de las “Revistas dramáticas” que escribe para *El Contemporáneo* durante el otoño de 1861 (el 20 de noviembre) concluye: “el realismo grosero y repugnante de Feydeau y Champfleury no debe imitarse” (Valera 1942a: 252), mientras que en la necrología dedicada a Nicomedes Pastor Díaz, contrastando el arte del escritor lucense y de su novela autobiográfi-

ca *De Villahermosa a la China*, escribe: “el que busque lances dramáticos y estupendos, lea a Dumas; el que se complazca en cierto *realismo* de cocina lea a Pigault-Lebrun, y lea a Feydeau el que prefiera el *realismo* patológico y extraviado de pasiones carnales” (Valera 1942b: 344). Esta segunda referencia revela que Valera conoce suficientemente la terminología con la que el discurso crítico francés contemporáneo aludía, en positivo o en negativo, al realismo que conformaban las creaciones de Flaubert y Feydeau, al mismo tiempo que explicita tajantemente su desaprobación. Ya desde los primeros compases de la naciente crítica literaria española acerca de la novela se adivina su fuerte dependencia de los críticos franceses para construir un discurso propio. Salvadas las distancias de jerarquía estética y literaria, son tan importantes para la elaboración de los juicios negativos de Alarcón y Valera sobre el naciente realismo novelesco francés las opiniones de Montégut, como lo serán para Clarín, Galdós, Pardo Bazán y otros las de Zola al alborear la década de los ochenta, cuando el naturalismo fecundará la narrativa española, aunque la inteligencia y la formación de Valera le habían permitido en el brillante ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela* afirmar: “en la práctica los mismos realistas son idealistas sin saberlo. Feydeau, Flaubert y Champfleury se fingen y nos presentan un ideal, aunque perverso y abominable” (Valera 1996: 76).

Resumiendo, se puede afirmar que para 1864, e incluso 1866, los ademanes contemporáneos del realismo francés y su sustrato de Balzac y Stendhal eran desatendidos en España, ignorándolos o descalificándolos, siempre desde la poderosa influencia de Montégut, pontífice de la *Revue des Deux-Mondes*, donde (el 15.IV.1861) dibujaba la naturaleza de la novela realista, para censurarla abiertamente: “Con los métodos que han adoptado nuestros jóvenes escritores, nos podrán ofrecer una realidad psicológica, química, pero no una realidad poética y viva, la única que ha de preocupar al artista” (Guedj 1975).

Por lo demás, silencio sobre Taine, medias y pocas tintas sobre Balzac e ignorancia total sobre la labor creativa de Flaubert, los

Goncourt y el deslumbrante Zola de *Mes haines* (1866) y de *Thérèse Raquin* (1867).

En este escenario solo Galdós fue en busca de una novela que se pudiese adscribir a la poética realista, formulando su pluma una serie de considerandos (atención a la sociedad presente, función informativa y pedagógica del relato, desvelamiento de la domesticidad de las clases medias) que van a converger en el conocido trabajo de la *Revista de España* (1870), *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, que es mucho más que una reseña crítica de Ventura Ruiz Aguilera, es la carta magna del realismo en España.

La carta de marear de la navegación galdosiana hacia la novela realista, hacia la novela moderna, es compleja. A la par que Galdós se forja una identidad liberal y europeísta a la sombra de los maestros krausistas de la Universidad de Madrid, su compromiso estético realista se va construyendo en torno a la ciudad, a su fisonomía social y moral, a los interiores ahumados de esa gran colmena humana, a la modernidad de un proyecto de relato simultáneo (tan paralelo al de Flaubert, a quien creo que por entonces no conoce) que formula con toda intensidad y claridad. Veamos cómo su mirada sobre Madrid no puede ser así ni costumbrista ni casticista. La ciudad se convirtió en el observatorio de su predilección en la forja del realismo. Desde las páginas de *La Nación* y la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, expone la fascinación que sobre él ejerce la ciudad, su vida pública y moral, su vida doméstica, la arquitectura humana y 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 de-

vorados 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 mozalbete. 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. (Hoar Jr. 1968: 233-234)

En las calles de Madrid –“en esta colmena gigantesca donde zumban cuatrocientos mil abejorros, encontraréis acontecimientos más bellos, más interesantes, más alegres, y sobre todo más nuevos” (Hoar Jr. 1968: 233)– Galdós, con ademán que recuerda a Balzac, encuentra un mundo de novela en un doble sentido: observación y documentación de la realidad, y hallazgo de figuras que, elevadas a antes de ficción, son la nueva materia estética del realismo. La observación de lo cotidiano, del entorno contemporáneo que envuelve al novelista, y el conocimiento de la zoología humana de la ciudad, son las condiciones indispensables del arte de novelar al que el maestro canario dotará enseguida de señas de identidad. Armonizando tradición hispánica y proyección hacia el futuro, Galdós postula una novela que sea capaz de abarcar la perspectiva toda de una ciudad como Madrid.

Desde luego que para esta edificación del realismo en España, Galdós se alimenta de tradición hispánica (de Cervantes, de Hurtado de Mendoza, de Quevedo) para ahormarla y vertebrarla desde los rasgos fundamentales del realismo francés y del realismo inglés, de Balzac y de Dickens. Con su desmemoriada memoria a cuestas, Galdós ha contado su encuentro con el maestro de Tours (era el verano del 67):

El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac –un franco, Librairie Nouvelle–. Con la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos, completé la colección de ochenta y tantos tomos que aun conservo con religiosa veneración. [...] / El cielo benigno me deparó la inaudita felicidad

de volver a París al año siguiente. *Estaba escrito* que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac –Librairie Nouvelle– y que me la echase al colete, obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La Comedia humana*. (Pérez Galdós 1968: 1431-1432)

Con posterioridad a septiembre del 68, la crítica galdosiana, cada vez más convencida de la función regeneracionista liberal que puede tener la novela realista como espejo del entramado de la sociedad presente y como indagación de sus señas de identidad, pretende postular la investigación de la psicología de un pueblo a través de la novela. Galdós encuentra los ejemplos iniciales en la obra de Ventura Ruiz Aguilera (una reseña de este escritor da origen a *Observaciones*) y, desde sus trabajos críticos y desde su quehacer narrativo, sienta las bases del realismo español, esforzándose por ligar la novela a la sociedad (según un esquema de ideas visiblemente influenciado por Taine), por hacer de ella la expresión artística del fragor de la vida contemporánea con toda su frescura, fuerza y energía. La distancia del ensayo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (con su trinidad de valores para la novela: real, española y contemporánea) respecto de las reflexiones de Alarcón y Valera nos obligan a considerarlo como un mojón determinante en el camino del realismo español decimonónico.

La excelente orientación galdosiana le debe mucho (al margen de las influencias inglesas) a Proudhon, a Taine, a Balzac, al prefacio de *Germinie Lacerteux*. No obstante, pese al desembarco de los debates sobre el realismo de mediados de los 70, puntualmente anotados por Rafael Altamira en su importante ensayo *El Realismo y la literatura contemporánea (La Ilustración Ibérica, 1886)*; pese a las geniales indagaciones en los subterráneos del alma que lleva a cabo don Juan Valera a partir de *Pepita Jiménez* (1874); pese a los extraordinarios avances de Galdós desde *Doña Perfecta* (1876) y el realismo “de cierto modo” de las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*; pese a la pertenencia del realismo perediano a “los falsos realismos que copian [...] por copiar, cualquier cosa, lo que le pasa por delante” (Alas 1891: 69). Pues bien, a pesar de dichos pesares la desorienta-

ción es palpable todavía en el canónico libro de Manuel de la Revilla (con colaboración de Pedro de Alcántara), *Principios generales de literatura e Historia de la literatura española* (1877), donde en el capitulo de la novela francesa del siglo XIX no se detiene en la escuela realista, y así le va, pues mezcla adúlteramente a Balzac con Erckmann-Chatrian, a Hugo con Sue, a Flaubert con Feuillet y a Zola con Ponson du Terrail, mientras ignora a Stendhal.

Hay que terminar poniendo sobre la mesa la lección que la historia de la novela y de la crítica nos ofrece sin disimulo alguno. La orientación plena hacia el realismo de la novela española la fue fraguando Galdós durante una década (1865-1875) y la consolidaron Galdós y Clarín –creador y crítico– al compás del descubrimiento de la segunda fase de la conquista naturalista, la que Zola lleva adelante desde *L'Assommoir* (1877) a *Nana* (1880), al tiempo que redacta los ensayos que conforman *Le roman expérimental* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881). Por ello una de las grandes enseñanzas de *Solos* (1881) es la defensa del realismo, que en el dominio de la novela va a tener en *La desheredada* (1881) el primer eslabón del “oportunismo” naturalista. Por ello en *La literatura en 1881*, el libro que Clarín publica junto con Palacio Valdés en una de las editoriales (Alfredo de Carlos Hierro) que más apostaban por el Naturalismo (contaba con traducciones de *Thérèse Raquin*, *La curée* y *Nana*), y cuya misión se consigna en el “Prefacio”:

Nos proponemos, mediante el editor que publica este libro, escribir cada año un resumen de la vida literaria, una especie de crónica de las letras, que pueda servir, burla burlando, para ayuda de las investigaciones históricas que más adelante hará sin duda alguna algún erudito. / En Francia los anales de esta índole son ya cosa antigua; pero aquí apenas hay ejemplo de libros que lleven semejante propósito. (Palacio Valdés & Alas 1882: VII)

Clarín incluyó sus dos artículos sobre los dos tomos de *La desheredada* plagados de elementos de defensa a ultranza del realismo en la novela española. Retengamos dos, para finalizar: “[...] el estilo. Es este elemento de gran importancia en cualquier caso, pero nunca

como en este empeño de restituir el arte a la realidad” (Alas 1882: 140).

Y otro, que afecta a la construcción del discurso narrativo de la novela realista:

la novela, si quiere ser imitación de la vida real, en lo que convenimos todos, necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio (como en otra esfera lo demuestran los acrósticos), pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera, en la obra que tiene por objeto representar con propiedad y exactitud el movimiento de los sucesos sociales. (Alas 1882: 142)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN, Pedro Antonio de. 1883. “Fanny. Novela de Ernest Feydeau” in *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Pérez Dubrull, 97-106.
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo. 1882. “La desheredada” in *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 131-144; publicado en *Los Lunes del Imparcial* (24.X.1881).
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo. 1891. “El buey suelto (Pereda)” in *Solos de Clarín*, Madrid, Fernando Fe, 241-255.
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo. 1976. *La Regenta*. Edición de Gonzalo Sobejano, Barcelona, Noguer.
- BAUDELAIRE, Charles. 1976. “Le peintre de la vie moderne” in *Œuvres complètes*. Edición de Claude Pichois, París, Gallimard, II, 683-725.
- CORTI, Maria. 1990. *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani.
- GUEDJ, Aimé. 1975. “Le naturalisme avant Zola”, *Revue des Sciences Humanes* 160, 567-580.
- HOAR JR., Leo J. 1968. *Benito Pérez Galdós y la “Revista del Movimiento Intelectual de Europa” (Madrid, 1865-1867)*, Madrid, Ínsula.
- PALACIO VALDÉS, Armando & Leopoldo ALAS “CLARÍN”. 1882. *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

- PARDO BAZÁN, Emilia. s. a. *La literatura francesa moderna. El Naturalismo* in *Obras completas*, Madrid, CIAP-Renacimiento.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. 1968. "Memorias de un desmemoriado" in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, VI, 1430-1473.
- TAINÉ, Hyppolite A. 1953. "Balzac" in *Ensayos de crítica y de historia*, Madrid, Aguilar.
- VALERA, Juan. 1942a. "Revista dramática" in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, I, 236-265; publicado en *El Contemporáneo* (27.X.1861).
- VALERA, Juan. 1942b. "Nicomedes Pastor Díaz. Necrología" in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, I, 336-347; publicado en *La América* (12.IV.1863).
- VALERA, Juan. 1996. "De la naturaleza y carácter de la novela" in J. Valera, *El arte de la novela*. Edición de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, 73-97.
- VALERA, Juan. 2002. *Correspondencia, I (1847-1861)*. Edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Castalia.