OPCIONES Y POSICIONES: A PROPÓSITO DEL REALISMO/NATURALISMO. UN LIBRO DE S. MILLER

Joan Oleza

La reseña del libro de Stephen Miller, *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)* (Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993), llega con bastante retraso a manos del lector, a pesar de lo diligentemente que me fue encomendada por el director de los *Anales*, así que pido mil excusas por este retraso que no tiene otro responsable que yo mismo, ni otra excusa que la de no dejar pasal el libro sin el comentario crítico que el esfuerzo de su autor se merece.

El libro tiene un inconfundible ademán de insistencia en tratos y temas ya abordados en el anterior del autor, *El mundo de Galdós*, que le precede en diez años, y que han vuelto a ponerse a prueba en el último Congreso Internacional Galdosiano, en el verano de 1997, por medio de la ponencia plenaria que Miller presentó bajo el título, "El fin de siglo y la búsqueda galdosiana de un paradigma vital." Lejos de ser obra de circunstancias pertenece a esa clase de libros que vuelven sobre planteamientos anteriores para afianzarlos y llevarlos un paso más álla, insertándose en un discurso que excede sus límites materiales y que en este caso aspira a explicarse la evolución cabal de una estética, la del realismo/naturalismo, que el autor bautiza como socio-mimética, y cuyo movimiento significativo persigue en la obra de Galdós y de Clarín, pues "a pesar de que se mencione a cuatro autores en el subtítulo [ellos] son el verdadero centro del libro" (19). Si se les incorpora los nombres de Revilla y de Zola es porque la labor crítica de Clarín se entiende mejor en continuidad con la de Revilla (20) y porque "Con Galdós, Zola es lugar de cita ineludible para entender a Clarín y, por consiguiente, su visión de los temas que interesan aquí" (21). En las páginas finales Miller recuerda y remacha esta advertencia: el libro tiene a "Galdós y Clarín como puntos principales de referencia y Manuel de la Revilla y Emilio Zola como complementos especialmente significativos" (205).

* * *

Si el núcleo de intereses del libro queda delimitado con precisión, una estética barajada a cuatro manos a lo largo de treinta años, no sucede lo mismo con el propósito que ha movido la escritura. En la "Introducción" se anuncia—no sin una cierta dosis de enigma—que es posible "que una manera de entender lo que se pretende en el presente libro es concebirlo como un extenso proceso de mediación entre estéticas y vigencias que no se llegaron a comprender." Una meditación que al autor se le antoja necesaria a la vista del repudio que noventayochistas, novecentistas—Ortega, pero también Ramón—y hasta algunos miembros de la generación de 27—Antonio Espina, Rosa Chacel—opusieron a la estética realista-naturalista y, en especial, a

Galdós. Para llevar a cabo esta mediación, Miller se propone "reconstruir en sus propios términos la [...] perspectiva realista/naturalista del fin de siglo, del tiempo en que se hizo vigente el amplio cambio cultural llamado modernismo" (14).

No se acaba de entender cómo puede llevarse a cabo una mediación entre dos estéticas, cuando no se va a estudiar más que una de ellas, y cuando se dejan de lado las abundantes y no siempre reconocidas continuidades entre la una y la otra, como en el caso particular de la influencia de Alas sobre Unamuno o sobre Azorín, o como en el más general del institucionismo, del krausismo, del positivismo sociológico, o—sobre todo—del pensamiento espiritualista europeo del fin de siglo. Pero S. Miller propone—en la práctica—sustituir ese posible estudio comparativo de posiciones por medio de una hipótesis, la de que puede postularse un común período histórico, que a todos abrazaría: "fundamental al presente estudio es una visión del modernismo que comprenda la Generación del 68, el fin de siglo, la Generación del 98 y la de 1914" (16). Es obvio que Miller se acoge a la citadísima definición del modernismo que Federico de Onís hizo en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) y a la abusiva utilización que algunos críticos han hecho del concepto de "Modernism" (Modernismo= "Modernism") para oponerse a la desfasada visión dualista del fin de siglo español (Modernismo "versus" Noventayocho). Pero si estos críticos (Gullón, Shaw, Cardwell, Butt) tienden con excesiva alegría a meter en un mismo saco—el de una concepción idealista de lo moderno—todo lo ocurrido en el período histórico "modernist" (del fin de siglo a las vanguardias, de Martí y Unamuno a Lorca y Vallejo), obviando la pluralidad de corrientes estéticas, de cánones literarios, las profundas contradicciones internas del pensamiento ético y estético de la modernidad—no se puede confundir a Hegel con Nietzsche: por muy antirrealista que sea el pensamiento de ambos, no entran en el mismo saco—, la perspectiva de Miller ensancha aun más el saco y hace entrar en él a los escritores de la Generación de 1868. Si a este saco ya muy lleno le añadimos que críticos como Cardwell o Shaw no pueden concebir el modernismo al margen de un amplio movimiento de la sensibilidad y de la conciencia modernas que se inicia con el romanticismo, y que otros, como Sebold, retrotraen el romanticismo al mismo siglo XVIII, nos podemos encontrar con que, sumando esfuerzos, hemos metido toda la modernidad (de 1770 a 1936, más o menos) dentro del saco modernista, con grave riesgo de descoserle las costuras. A mi modo de ver, mal puede servir un concepto histórico que comienza por anular lo que es más propio de la historia: sus cambios, sus transformaciones, sus diferencias. Foucault—tan citado por alguno de estos críticos, que no parece entenderlo del todo—, en aquel alegato contra la generalización del discurso histórico que fue *L'Archéologie du savoir*, se propuso formular una "teoría general de la discontinuidad" y declaró el propósito radical "de no descuidar ninguna forma de discontinuidad, de corte, de umbral o de límite." Más de un historiador haría bien en escucharlo.

S. Miller aduce en su apoyo bibliografía de G. Allegra, J. Blasco, R. Gutiérrez Girardot, o J. Macklin, quienes "han escrito en el mismo sentido que Onís" (16). "Evidentemente—comenta—esta visión del concepto favorece la perspectiva que aquí se ensaya." Y para afianzarla mejor, procede a elaborar una fórmula multigeneracional del modernismo, apoyándose en la idea orteguiana de vigencia generacional y en la contabilidad de Julián Marías: de quince en quince años hay que cambiar de generación. El resultado es que el modernismo de S. Miller abarca desde la generación de Valera-Pereda-Alarcón a la de Ortega-Juan Ramón-Pérez de Ayala, pasando por las de Galdós-Revilla, Clarín-Ortega Munilla, y Unamuno-Valle Inclán, de manera

que "los términos realismo/naturalismo, Generación del 68, Generación del 98, modernismo y fin de siglo corresponden a la realidad diversamente vivida y representada por nada menos que cinco generaciones" (17). En esta fórmula la generación de Clarín jugaría el papel de gozne (la tercera de cinco) y Clarín mismo aparecería con un relieve muy especial, el de propiciar posibles mediaciones entre unos y otros. El argumento se cierra con una lamentación: "Este hecho hará necesario especular sobre lo que significó la muerte prematura de Clarín por su posible papel, tristemente no desempeñado, de mantener más abiertas, más vivas las comunicaciones entre las generaciones que coincidieron en vivir las crisis múltiples del fin de siglo" (18).

Acorde con este plantamiento aparecerá una y otra vez, a lo largo del libro, un razonamiento con visos de doctrina: "Se apreciarán diferencias notables entre Galdós y Clarín que, precisamente, pueden derivarse del sistema de vigencias [generacionales] afín a cada uno. Diferencias que hacen que [Clarín] [...] no se conciba nunca como representante máximo de la Generación del 68, y que su nombre no suela aparecer en [...] [las] listas negras" (18). A medida que S. Miller se adentra en el estudio de la relación entre Galdós y Clarín, estas diferencias van concretándose y pueden inventariarse y describirse: se trata de una tendencia de Clarín hacia la marginalidad y el malditismo contrapuesta al popularismo galdosiano (113), de la mayor exigencia estilística y compositiva de Clarín—en la línea de Flaubert—frente al desarreglo galdosiano (151), pero sobre todo, del desinterés clariniano por el pasado histórico como materia novelable, tan opuesto al interés de Galdós, y de sus claras preferencias por una novela psicológica frente a las de Galdós por la sociomimética. "Esta preferencia por lo personal sobre lo social y lo histórico señala claramente las bases de la crisis modernista. Scott, Balzac, Dickens, Tolstoi, Galdós y Zola, todos, centran su obra más característica en lo socio-histórico. Proust, Joyce, Valle-Inclán, Mann, Hemingway, Faulkner, son, en cambio, cultivadores de mundos personales. [...] Clarín es escritor de transición. [...] [A]cepta a nivel teórico la mimética socio-histórica [—Dios nos ampare el oído—] del realismo/naturalismo, seguida por Galdós y Zola, aunque a nivel práctico—el de sus gustos particulares—, no" (107). A nivel práctico, se nos dice, Clarín prefiere *El amigo Manso* a *La desheredada*. "Lo que no puede ver todavía es que su gusto personal señala una nueva estética que va naciendo del gran cambio de supuestos culturales europeos" (107).

La formulación en forma de tesis de este razonamiento no se hará esperar: las divergencias entre Galdós y Clarín, que se incrementan con los años, obedecen a diferencias generacionales y anuncian en Clarín actitudes estéticas que se impondrán con el modernismo, en especial, su preferencia por un "arte más centrado en lo personal" y no por el "arte socio-histórico" (107). Estas divergencias se iniciarían con la reseña por Clarín de *Lo prohibido* y alcanzarían una zona caliente con la lectura recíproca de sus obras maestras: "ni Clarín ni Galdós llegan, al menos en esta época, a comprender bien la obra maestra del otro. [...] [A] partir de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, las trayectorias literarias de Galdós y Clarín se separan" (120). S. Miller cree ver *La Regenta*, a través de los ojos de Galdós, como un "desafío" al realismo/naturalismo en nombre de una poética psicologista de la novela, que expresaría su forma especial de reacción a la crisis modernista de fin de siglo. El Clarín posterior, el de "Cambio de luz" y el del prólogo de los *Cuentos morales*, se apartaría todavía más de "la visión realista/naturalista del mundo y de la estética socio-mimética" (169).

El razonamiento que conduce desde la conjugación multigeneracional entre realismo/naturalismo y modernismo, como fases de un mismo proceso histórico modernista, hasta la

exploración de las diferencias entre Galdós y Clarín como consecuencia de sus diferencias generacionales, pasando por la interpretación de la obra de Clarín como factor de mediación entre realistas y modernistas, no puede dejar de resultar polémico.

En primer lugar, porque resultaría de casi imposible consenso, entre la crítica especializada, la asimilación del realismo/naturalismo al modernismo, por laxa que sea la concepción que se tenga de este último. De entre los estudiosos citados por S. Miller en su apoyo ninguno aceptaría tal posibilidad, ni siquiera como suposición. El mismo Rafael Gutiérrez Girardot, tal vez quien más ensancha los límites de su aproximación, al estudiar en el modernismo fenómenos que sobrepasan su cronología, y que se incriben en el proceso mismo de la modernidad, como el antagonismo burgués/artista, la pérdida de función social del arte, la secularización de la cultura, la influencia de la vida urbana, la constitución social de la inteligencia o el significado de la bohemia, se cuida muy mucho de confundir los planteamientos de unos y de otros, por más que extraiga datos de la obra de Galdós o de la de Valera, el menos "socio-mimético" de todos los escritores de la Restauración. Y si, en lugar de acudir a R. Gutiérrez Girardot, acudimos a R. Gullón, R. Cardwell, F. J. Blasco, J. Macklin, G. Allegra, o a cualquier otro de los estudiosos que se han apoyado—más o menos críticamente—en las tesis de Federico de Onís o de Juan Ramón Jiménez para erradicar la visión dualista del fin de siglo español, entonces, encontraremos una posición unánime—por encima de las muchas diferencias y matices que les separan—en apoyo de un modernismo contemplado en toda su amplitud (bien como "Modernism," bien como fase española del simbolismo-decadentismo europeo) y cuyo rasgo más global, más articulador más cohesionador, sería, precisamente, su radical rechazo de la estética realista/naturalista En la bibliografía crítica de los últimos treinta años, cuanto más se extiende el concepto de modernismo, tanto más se intensifica su médula antirrealista. Para no poner sino un par de ejemplos, los extraigo del reciente colectivo, editado por R. Cardwell y B. McGuirk, bajo el título, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas* (1993), obra muy representativa de las posiciones a que estoy haciendo referencia. Escribe John Butt ("Modernismo y *Modernism,*" 40-41): "Con el paso de los años, el carácter *Modernist* de la literatura española del período 1895-1936 se hace cada vez más perceptible. La literatura castellana de estos años va adquieriendo los perfiles de un solo movimiento literario dotado de una compleja pero inconfundible unidad [que] consiste esencialmente en una reacción en contra del realismo y del mimetismo tan característicos de toda la literatura de lengua castellana no sólo del siglo XIX sino también de la segunda mitad del siglo XVIII." Por su parte, dice F. J. Blasco Pascual ("De 'Oráculos' y de 'Cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español," 65): "hay que tener en cuenta que, por debajo de la variada suma de escuelas y de estéticas, existe—y ahí radica precisamente la clave del sincretismo característico del momento—un factor unificador que la crítica—especialmente Ana Balakian—ha identificado como 'decadent spirit'," que F. J. Blasco comienza a caracterizar por sus rechazos: "en cuanto negación de una lengua (la de la retórica restauracionista), de unos valores ideológicos (el racionalismo positivista), morales (el materialismo y utilitarismo burgueses) y estéticos (los presupuestos del realismo), y de unas creencias tradicionales (la religiosidad heredada), la literatura finisecular hace suyo el camino de la *decadencia*."

Pero, si es francamente aventurado encajar el realismo/naturalismo dentro del modernismo, no lo es menos sostener que las hipotéticas divergencias entre Galdós y Clarín se deben a experiencias y vigencias generacionales diversas.

Hasta ahora ha existido un consenso crítico muy extendido sobre la trayectoria paralela de Galdós y Clarín, desde que J. E. Rodó, en *El que vendrá* (1920), señalara que los artículos de Clarín sobre *La desheredada* jugaron ante la opinión española el mismo papel que la novela de Galdós, a la hora de abrirle camino al naturalismo. De hecho, se puede establecer fácilmente una triple correlación en la evolución de ambos. El apoyo de Clarín a las novelas de tesis de Galdós se expresa muy especialmente en la doble reseña de *Gloria* (1877)—en la que el entusiasmo del crítico le lleva a aceptar "la oportunidad" de la "novela tendenciosa o filosófica" que, en principio, parecía poco o nada acorde con su formación idealista[1]—y en "El libre examen y nuestra literatura presente" (1880), célebre artículo en el que Clarín aboga por una literatura vinculada al "pensamiento libre" y por una novela vehículo de las ideas de progreso. El segundo momento corresponde a la adhesión de Clarín al naturalismo, que se manifiesta a partir de la publicación, al año siguiente, de *La desheredada* (1881), y que, por conocido, no demanda mayor comentario. El tercer momento de plena coincidencia en la evolución poética de ambos escritores sobreviene con la publicación de *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889) y se manifiesta en las correspondientes reseñas (1890) de Clarín, que suponen un nuevo giro de ambos, esta vez hacia el espiritualismo, que he estudiado en otro lugar.[2] Estos tres momentos ensamblan una evolución poética e ideológica en paralelo, en la que, por supuesto, pueden encontrarse cuantas diferencias de detalle se esté dispuesto a buscar. Es posible, incluso, interpretar como divergencias determinados silencios del crítico ante la publicación por el novelista de esta o de aquella novela—es sólo una de las interpretaciones posibles—, pero el gesto estético que estos tres momentos trazan, su dirección y su sentido, parecen fuera de duda, puesto que es el sentido evolutivo de toda una época el que afirman, ese sentido evolutivo que conduce del realismo tendencioso de los 70 al naturalismo de los 80 y finalmente al espiritualismo de los 90, tres fases de una misma estética que a S. Miller le gusta llamar "socio-mimética." El Galdós que evoluciona de *Fortunata y Jacinta* (1886-87) a *Realidad* (1889), a *Ángel Guerra* (1890-91), a *Nazarín* (1895), a *Misericordia* (1897) y a *El abuelo* (1897), evoluciona en la misma dirección de conjunto que el Clarín, que, desde *La Regenta* (1884-85), evoluciona hacia *Mezclilla* (1889), *Su único hijo* (1890), *Un discurso* (1891), *Doña Berta* (1892), *Ensayos y Revistas* (1892), *Teresa* (1895), *Cuentos morales* (1896) o los prólogos a *Resurrección* y *Trabajo*, ambos de 1901. Que en esa evolución haya más titubeos o aparentes vueltas atrás en Galdós (muy especialmente en *Miau*, en las tres últimas novelas de la serie de *Torquemada*, o incluso, forzando las cosas, en *Tristana* y en *La loca de la casa*) parece claro, pero también antes de estas fechas escribe Galdós novelas que se pliegan mal a sus distintas fases evolutivas (*Marianela*, respecto a la novela de tesis; *El amigo Manso*, respecto a la naturalista), y tal vez ello tenga que ver más con la abundancia de la obra creativa de Galdós frente a la escasez de la de Clarín, mucho más dedicado al trabajo crítico y, por tanto, menos proclive a oscilaciones de poética, que con una hipotética diferencia generacional.

Para que el consenso crítico en torno a la evolución paralela de ambos autores variase en el sentido que propone S. Miller, sería preciso probar, cuando menos, tres requisitos. Primero, que existen diferencias relevantes entre ambos autores que son de poética y no de opción o gustos estrictamente personales. Segundo, que, más allá de ellos, esas diferencias se extienden a los otros miembros de sus respectivas generaciones. Tercero, que tienen que ver con las distintas experiencias y vigencias generacionales.

En cuanto al primer requisito, en el capítulo IV. 6 de su libro, S. Miller afirma que "a partir de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, las trayectorias de Galdós y Clarín se separan" (120), y que esta separación se debe a "cómo están cambiando los supuestos socioliterarios de la novela conforme cede la visión realista/naturalista del mundo frente a la crisis europea del modernismo" (126), y que consiste en que "el principio de la novela de costumbres y el de la novela psicológica son principios diferentes" (129), por lo que Galdós, partidario de una novela de costumbres, no puede ya comprender en toda su dimensión *La Regenta*, novela psicológica, mientras Clarín, que opta decididamente por la novela psicológica, se siente cada vez más insatisfecho con la novela socio-mimética de costumbres. Se trata, efectivamente, de una diferencia relevante y de poética, la que separa la novela psicológica de la novela sociológica, siempre que se entienda por novela psicológica una fórmula novelística diferenciada de la del realismo, una forma como la que pondrán en juego, unos años después, con el título de "roman d'analyse," un grupo de novelistas (Bourget, Margueritte, Rod) que pretenden dar la alternativa al naturalismo, combatiéndolo programáticamente (*Le Disciple* 1889), pero parece muy dudoso que *La Regenta* pueda ser concebida como una novela de este tipo y contrapuesta a *Fortunata y Jacinta* como una novela de tipo predominantemente sociológico. Hacer una lectura de *La Regenta* como la novela del análisis psicológico de Ana Ozores, olvidando cuanto hay de minucioso y extraordinario análisis sociológico de toda una sociedad y una época (en ciertos aspectos, como los de clase, más refinado que el practicado por Galdós antes de *Fortunata* y de la serie de *Torquemada*), encarnadas en la Vetusta de la Restauración, co-protagonista de la novela, parece, cuando menos, desenfocado. Tanto más, cuando a esta primera consideración se añade una segunda, según la cual este análisis no tenía precedentes en el realismo ("La figura de Ana es nueva porque no es común que se conciba de la mujer como ser problemático, ser cuyas acciones vienen dadas como reacción muy personal a una situación vital sin sustancia" [130-31]), que no tiene suficientemente en cuenta los estudios de mujer que el realismo había ofrecido ya a la novela por medio de Stendhal (Matilde de la Mole, Mme De Rênal), de Balzac (Eugénie Grandet), de Flaubert (Mme Bovary), de Tolstoi (Anna Karenina), de Eça de Queiroz (la Luisa de *O primo Basilio*), de Zola (Marthe Rougon, de *La conquête de Plassans*), o del propio Galdós (Isidora Rufete, Rosalía de Bringas), y que hace un flaco favor a *Fortunata y Jacinta*, privando de relevancia su progresiva profundidad psicológica, y no sólo en el caso excepcional de Fortunata. Es como si se pretendiese utilizar una diferencia tan tópica en la crítica literaria francesa, como la que se establece entre la tendencia sociológica de Balzac y la psicológica de Stendhal, para establecer una disyuntiva poética que hiciera de Balzac el prototipo del realismo romántico y de Stendhal el disidente, y para atribuir esta disyuntiva a una causa generacional. Y como si se olvidase que la fórmula de la novela realista del siglo XIX nace de un prodigioso equilibrio—raramente repetido—entre psicología y sociología, entre individuo y sociedad, que unas y otras novelas decantarán hacia un lado u otro sin romperlo, pues su ruptura entrañaba la ruptura del pacto realista.

Por otro lado, el desenfoque es tanto más notorio cuanto se hace desde un análisis que, si enfatiza las diferencias entre dos novelas singulares hasta el extremo de proponerlas como alternativas, lo hace, sin embargo, desde un marco teórico que no establece ningún matiz en la estética del realismo/naturalismo, que resulta en bloque socio-mimética, y que no da importancia alguna a las diferencias (mucho más de bulto) entre el realismo postromántico de Alarcón, el

realismo tendencioso de los setenta, el realismo-idealista de Valera, el costumbrista-regionalista de Pereda, el naturalismo conservador de la Pardo Bazán, el liberal de Galdós, el naturalismo espiritual de los noventa, o el postnaturalismo de un Blasco Ibáñez. Todo es realismo/naturalismo, tanto monta, y todo es socio/mimético, monta tanto. No se entiende cómo diferencias tan singularizadas pueden poner en peligro un marco tan holgado.

En cuanto al segundo requisito, parece bien poco probable que los compañeros de generación que S. Miller propone para Clarín (Menéndez Pelayo, la Pardo Bazán, Picón, Palacio Valdés, Ortega Munilla, Maura) compartan alguna de las supuestas actitudes generacionales de Clarín, como el malditismo,[3] o estén obsesionados, como Flaubert, por la lucha por el estilo (lo están, desde luego, mucho menos que Pereda o Valera), o prefieran la novela psicológica a la de costumbres sociales, y si no practicaron la novela histórica con tanta dedicación como Galdós, habrá que preguntarse si fue por falta de sensibilidad histórica de la generación (Menéndez Pelayo protestaría vivamente contra esta suposición) o por cualquier otra razón menos fácil de esquematizar.

Respecto al tercer requisito, S. Miller no se extiende en ningún momento al análisis histórico (social, político, estético) de los factores que pudieran diferenciar las experiencias de ambas generaciones, por lo que su hipótesis queda en el aire. No hay manera de saber si lo que diferencia a Clarín de Galdós son diferencias generacionales, si no se caracteriza a las respectivas generaciones.

Pero lo más sorprendente es que, a medida que nos adentramos con S. Miller en el estudio de la relación entre Galdós y Clarín, parece como si el autor fuera olvidándose de la tesis que ha venido sosteniendo durante toda la primera mitad de su libro para comprobar la reacción común de ambos escritores ante la crisis, cada vez más palpable, de la norma literaria realista, crisis de la que ambos comienzan a ser conscientes en fecha tan temprana como 1887 (139-41). Así, en el momento en que S. Miller comienza la V parte de su libro, titulada "El pos-realismo/naturalismo en Galdós, Clarín y Zola (1888-1901)," con un capítulo dedicado a constatar "Dos situaciones literarias en crisis," ya anuncia lo que desarrollará páginas después: "Este nuevo dato complica, evidentemente, una interpretación del Clarín de esta época. Sugiere o quizás anticipa, una actitud que se verá presentarse con toda claridad en su crítica galdosiana sólo a partir de 1895: una especie de retirada al pasado realista/naturalista por una parte de Clarín que quiere volver a un pasado en que se sentía más seguro de sus ideas literarias" (140). En el capítulo 8 de esta misma parte V, al estudiar el teatro de Galdós y de Clarín, S. Miller hace a ambos autores un mismo reproche crítico, fundado en su común reincidencia en los temas social-realistas: "estas obras son más sociales que psicológicas [...]. La cuestión obrera, el capitalismo, la mano económicamente muerta de la iglesia son los temas y reciben un tratamiento claramente liberal. Es decir, que Galdós y Clarín coinciden extrañamente en crear la parte más débil de su obra por razones análogas" (182-83). El capítulo 9 se titulará significativamente "Indicios de una vuelta por Galdós y Clarín al realismo/naturalismo," indicios que el autor detecta en obras como la serie de *Torquemada, Nazarín, Misericordia*, que suponen "un renovado énfasis realista/naturalista por Galdós y, de hecho, por todos sus compañeros generacionales" (184), y en la adhesión crítica de Clarín, especialmente al ciclo del avaro: "A mediados de la década de los años noventa, Clarín ve más continuidad que evolución verdadera en esta parte de la obra de su amigo. [...] Y más significativa es la creencia—explícita en Alas, implícita en Galdós—de la continuada, aunque no exclusiva, oportunidad de este tipo de arte" (188). S. Miller pone en conexión el entusiasmo

de Clarín por las novelas de *Torquemada* con "la labor tan ingrata por tantos conceptos de traducir *Travail* de Zola" en sus últimos años de vida y con el prólogo que escribirá para ella: "comprendí—dice S. Miller de sí mismo—que los trabajos relacionados con Zola forman parte de una *devolución* teórica por parte de Alas hacia una estética más cercana a la de *La desheredada* que a la de *El amigo Manso*" (189). Evoca S. Miller la pregunta, llena de melancolía, que Clarín dirige a sus lectores y a sí mismo, mientras medita sobre la obra de Galdós: "¿Quién duda que, pasado algún tiempo, volverá el gusto popular a encontrar interés y atractivo en la pintura viva, *impersonal*, exacta ... del *dato*, sin comentario espiritual, del fenómeno natural y social ordinario, aislado, desligado de toda sistematización ideal, moral o poética o científica?" S. Miller recoge la autocontestación de Clarín: "Dentro de veinte años los mismos escritos y procedimientos de Balzac ofrecerán más *novedad* e interés que las mil retorcidas y alambicadas esencias depuradas que hoy embelesan a muchos" (189). Diagnostica entonces S. Miller: "la estética socio-mimética [...] es un refugio" (190).

Y como este retorno a lo socio-mimético entra en contradicción flagrante con la tesis de un Clarín que actuaría de puente con el modernismo, sostenida hasta esta parte V de su libro (precisamente la que se refiere al "pos-realismo/naturalismo"), S. Miller concluye: "Alas incurre en contradicciones sin posibilidad de resolución. [...] Clarín entra en un mundo de categorías confusas" (192). El resultado no puede ser más paradójico: si hasta ahora ha partido de la tesis de que Clarín era el más moderno y, por supuesto, el más modernista de los dos, por pertenecer a una generación más joven, ahora se ve obligado S. Miller a manifestar que "no debe sorprendernos que la crítica clariniana evidencie un criterio menos seguro que anteriormente. Y menos seguro que el galdosiano. Mientras don Benito se abre a diferentes y nuevas maneras [...] el Leopoldo Alas de esta época da indicios de estar cerrándose a las mismas" (193).

No obstante lo cual, y cuando en el capítulo 11 y último de esta parte V, S. Miller aborda el último momento de la relación entre ambos escritores— el prólogo (póstumo) de Galdós a la segunda edición (en libro) de *La Regenta*, en 1901—es para hacer constar que el escritor canario comprende ahora mejor la novela de lo que la comprendió en 1885, y que la interpreta en clave de lucha social e ideológica, dado que "[E]s una época en que la persona y el arte de Galdós están fuertemente comprometidos con la lucha socio-política" (203).

En resumen: la evolución de ambos escritores no ha conducido en la dirección prevista inicialmente, en la que irían profundizándose las diferencias, a medida que nos acercáramos al fin de siglo, mostrándose Clarín—como perteneciente a una generación más joven—más propicio a la sensibilidad modernista. Ha conducido a todo—o casi todo—lo contrario: siempre según S. Miller, Clarín se reafirma finalmente en la estética socio-mimética como en un refugio, mientras que Galdós—que en el período entre 1889 y 1897 parece reafirmarse también en el realismo/naturalismo—comprende mejor ahora (1901) que entonces (1885) a Clarín, empujado por su compromiso socio-político, aunque, estéticamente, evoluciona de forma más abierta, más experimental y diversificada.[4]

* * *

El libro de S. Miller se inscribe en un contexto específico, el del debate en el seno del galdosismo norteamericano en torno a la concepción y métodos de la crítica literaria, así como en torno al canon que se postula como objeto de estudio. Hasta qué punto el debate se mantiene encendido es algo que se percibe fácilmente en intervenciones de carácter tan conscientemente polémico como la de John W. Kronik, "'¿Qué es un Galdós?' Los estudios galdosianos en la edad posmoderna," leída en sesión plenaria en el V Congreso Internacional Galdosiano,[5] como se percibe en reacciones tan acaloradas como las que dieron origen primero, y resonancia después, al libro de Harold Bloom, *The Western Canon* (1994), hasta qué punto se trata de un debate epistemológico que desborda el campo del galdosismo, y el del hispanismo, para proyectarse en general sobre la teoría, la historia y la crítica literarias.

S. Miller marca desde la primera página de su estudio, en una nota comedida pero suficientemente verbalizada, su divergencia respecto a "los títulos y contenidos de los estudios por Ricardo Gullón (1966) y John W. Kronik (1966)," que, como el de Mario A. Blanc sobre Bécquer, se acercan "a autores del pasado exclusivamente desde la perspectiva 'moderna'" (9, nota 1). S. Miller se plantea, por el contrario, "entender mejor los autores y movimientos tratados desde su propia perspectiva" (9, nota 1). Y si el libro se abre con esta bandera, se cierra volviendo a izarla: "Un intento del presente libro [...] es remitir al lector a la problemática socio-estética que vivieron y así rescatar para el presente ese pasado. A toda costa me parece importante no rehabilitar a Galdós, Clarín y algún otro compañero o compañera de generación para después darles trato de escritores demasiado 'modernos.' En otras palabras, creo que Galdós y Clarín se pueden salvar sin llegar a extirparles de su contexto realista/naturalista. Y lo que es más, opino que se pueden salvar de verdad sólo como realistas/naturalistas que tienen que vivir la crisis modernista" (206). Su apuesta lo es por una aproximación a los textos que trata de rescatarlos en su pasado más que de apropiárselos en nombre de exigencias de presente, se plantea más como "historia de la literatura" que como "crítica literaria" (R. Wellek, *Theory of Literature*), y si es bien cierto que no es posible una historia desprovista de los intereses del historiador, no lo es menos que siempre es posible distinguir una aproximación predominantemente historizadora de otra predominantemente actualizadora. En el delicado equilibrio entre fidelidad y traición a la obra estudiada, en que consiste toda paráfrasis crítica,[6] hay aproximaciones que priman la fidelidad y otras que priman la traición, y las dos pueden ser plenamente legítimas—y plenamente creativas—si saben ser coherentes.

Desde un punto de vista histórico-epistemológico caben pocas dudas. A un lado se sitúan los estudios que en los últimos ochenta años—desde la fundación del *Opoiaz*—han acentuado la naturaleza formal del texto literario, como espectáculo autosuficiente del lenguaje, insistiendo en su condición de ambigüedad y de polivalencia significativas y abriendo espacio a la interpretación—más aun, a la deconstrucción—del crítico, pues, cuanto más cerrado de forma y abierto de significados es el texto, mayor es el margen de maniobra del intérprete, su derecho al protagonismo.[7] En el lado opuesto se sitúan las aproximaciones que ponen de relieve el carácter histórico, el contexto social, político, estético, la relación del texto con su autor y con sus lectores, o con las instituciones del entorno y con la práctica literaria en que se inscribe, las aproximaciones que tienen en cuenta, en suma, las determinaciones del texto, sus anclajes, su dimensión vivida, y que operan con una capacidad de interpretación autorregulada. A un lado,

pues, y en grandes líneas que no matizan excepciones ni salvedades, el formalismo ruso y el New Criticism, la estilística, Jakobson, Barthes, el estructuralismo y el postestructuralismo franceses, la semiología formalista, buena parte del deconstruccionsmo, etc. Al otro, Mukarovski, Bajtín o Loiman, la fenomenología y la estética de la recepción, el marxismo, el feminismo, la semiótica pragmática, Ricoeur, el New Historicism, la historia de las mentalidades, etc. S. Miller toma partido, de principio a final, por una perspectiva historicista y la desarrolla con coherencia y precisión metodológica.

Como, además, una y otra aproximación crítica han generado a lo largo de los últimos doscientos años cánones diferentes, y dado que la crítica formalista-postestructuralista—dominante en la teoría literaria europea durante los años 60 y 70—predicó un canon que excluía en su casi totalidad el realismo-naturalismo (sólo Flaubert se salvaba, y no precisamente como mártir del adulterio, sino del estilo, el primer mártir moderno del estilo), estética acusada de "anti" o de pre-moderna (de R. Barthes a F. Lyotard, e incluso a F. Jameson), no es de extrañar que la posición de S. Miller conlleve la defensa de la posición central de Galdós, Clarín o Zola en el canon literario, ni que trate de rescatarlos, no como han hecho otros estudiosos, salvándolos de su época y de su denostada poética y trayéndolos a la nuestra, modernizándolos, cambiándolos—de forma a veces vergonzante—de canon, convirtiéndolos en decadentistas o simbolistas o modernistas, sino restaurándolos de lleno en su contexto, el de la estética realista/naturalista y el de un período histórico tan definido como el de 1870-1901.

El libro se inicia así con la protesta por la marginación de los escritores del 68 por los del 98, por Ortega, por Ramón, incluso por Torrente Ballester ("los escritores de la Generación de 1868, o viejos o muertos, sufrieron el ser condenados al registro negro," 11), y acaba con una declaración de principios nada ambivalente: "A toda costa me parece importante no rehabilitar a Galdós, Clarín y algún que otro compañero o compañera de generación para después darles trato de escritores demasiado 'modernos.' En otras palabras, creo que Galdós y Clarín se pueden salvar sin llegar a extirparles de su contexto realista/naturalista. Y lo que es más, opino que se pueden salvar de verdad sólo como realistas/naturalistas que tienen que vivir la crisis modernista" (206).

Nada tengo que objetar ni al enfoque[8] ni a la reivindicación canónica de Galdós y de Clarín, en particular, y del realismo/naturalismo, en general, que comparto. El libro de S. Miller viene a añadir una voz más a todo ese "reino de las voces" que, desde la teoría literaria, desde la arquitectura, la pintura, el pensamiento filosófico o el político, la novela o la poesía, han planteado la resolución de la crisis de la modernidad por una vía de reapropiación de la tradición, de crítica del modernismo, de recuperación de la mímesis y de la representación, y de un nuevo entendimiento con la realidad emprendido desde la disolución de los discursos legitimadores, un "reino de las voces" que abarca desde Ricoeur y Habermas hasta Huyssen y White, pasando por Antonio López, Raymond Carver, Antonio Muñoz Molina, Paul Auster, Kenneth Loach, D. Leavitt, o Luís García Montero.

De hecho, el interés mayor del libro de S. Miller—desde mi punto de vista—estriba en su atento—minucioso—seguimiento de la evolución de la poética realista desde una temprana formulación por Galdós, en los artículos de 1870-71 y en las cartas a Mesonero, hasta llegar a la crisis de la misma de finales de los 80 y al examen de las reacciones respectivas de Galdós y Clarín ante la nueva coyuntura modernista, todo ello pasando por la adhesión a esta poética de

los dos más relevantes críticos de actualidad de la época, Manuel de la Revilla y Leopoldo Alas 'Clarín,' y por el consiguiente asentamiento de esta poética, tanto en la crítica literaria como en la práctica novelesca.

Los capítulos I y II, en especial, me parecen aportaciones iluminadoras. En el primero, "Teoría del realismo/naturalismo de Galdós y Zola (1870-1881)," S. Miller escoge una aproximación histórica nada tradicional, que asimila implícitamente las experiencias interpretativas de la estética de la recepción: Galdós es estudiado como lector, se explora "esa labor de recuperación e identificación de una tradición nacional literaria sobre la cual un escritor de su día puede basar su propia obra" (24, nota 2), se examina la formación de una poética realista a través de algunos ensayos muy representativos ("Don Ramón de la Cruz y su época," "Observaciones sobre la novela contemporánea en España," el epistolario cruzado con Mesonero entre el 75 y el 81), así como la selección de un canon nacional y moderno en el que fundamentar su propia creación, un canon conformado por los sainetes de D. Ramón de la Cruz y la prosa costumbrista de Mesonero y Ruiz Aguilera. El gesto de Galdós viene a ser así paralelo—aunque anterior—al de E. Zola en "Les romanciers naturalistes" (1875-80): "Los dos identifican una tradición nacional de fiel recreación de la vida social e histórica, y proponen dicha tradición como base de la novela que tiene que escribirse en el presente. Lo que Balzac, Stendhal y Flaubert representan para Zola, lo constituyen Ramón de la Cruz, Mesonero Romanos y Aguilera para Galdós" (39). S. Miller es consciente de la desigualdad artística de ambas tradiciones y apunta la cuota de formación que Galdós recibe de Balzac, Scott o Dickens, pero prefiere centrarse para su estudio en lo que hay de búsqueda de una tradición narrativa estrictamente nacional. Es una lástima que no haya elaborado S. Miller "la necesidad" galdosiana de esa tradición estrictamente nacional en un período tan "europeo" como el que abarca, lo que, sin duda, le habría precavido contra entusiasmos poco justificados, como el que le hace admirarse de que "Galdós y, después, Clarín, hacen el trabajo de tres generaciones en menos de quince años" (41), esto es, el equivalente del que llevaron a cabo Balzac, Flaubert y Zola, todo junto.

El capítulo II, "Problemas y crítica prácticos de la novela española de 1870 a 1880" tiene la virtud de centrarse en la figura de D. Manuel de la Revilla, sin duda, la de mayor formación intelectual y capacidad de discernimiento crítico de esa época. La obra de Revilla no ha llamado hasta muy recientemente la atención de los estudiosos, y sólo tras la publicación de *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla* (1987), de C. García Barrón, nos ha sido posible disponer de una visión panorámica de la misma. S. Miller acierta al estudiar el seguimiento crítico de Revilla de las sucesivas novelas de Galdós como uno de los factores decisivos en el afianzamiento de lo que él llama—con no muchos prejuicios de oído— "la estética socio-mimética" en España y en la atracción de los lectores hacia la obra de Galdós, y vuelve a acertar al establecer un paralelo, o mejor dicho, una relación de sucesión, entre la crítica de Revilla (desaparecido prematuramente en fecha tan clave como 1881) y la de Clarín. El pormenorizado estudio de las reseñas de Revilla a las novelas de Galdós abunda en observaciones de calado crítico, por parte de S. Miller, como la que se refiere al papel evolutivo, de inflexión, que juega *La familia de León Roch*, respecto a la novela de tesis, al abrirse a una visión más plural y compleja. En general, S. Miller comprueba en la práctica ensayística de Revilla la formación de un modelo de crítica literaria—que heredará Clarín—y, a la vez, la evolución de su poética desde el rechazo del arte docente, expresado en "La tendencia docente en la literatura contemporánea" (1877), hasta su

aceptación en la obra de Galdós, a quien canoniza como el primer novelista español, sobre todo a partir de la adhesión, ya sin reparos, que provocará en el crítico la publicación de *Gloria*, y que culminará en la declaración de principios—su credo y su testamento, a la vez—a favor de un arte realista, progresista y pedagógico, en la reseña de *La familia de León Roch*. Revilla pone aquí la crítica al servicio de "la producción de novelas que realizan plenamente las aspiraciones inherentes en la teoría socio-mimética del realismo/naturalismo" (68).

No es totalmente así. Revilla no llega a aceptar nunca el naturalismo, al que rechaza explícamente en un artículo de 1879, "El naturalismo en el arte," que S. Miller comenta, sin que ello le lleve a cuestionarse la tesis recién citada. Su aceptación del realismo, y del realismo docente, es, pues, una aceptación limitada, que Clarín desbordará en ese mismo año de 1881, con su adhesión al naturalismo en la novela (reseña de *La desheredada*) y en el teatro (*Solos de Clarín*). Una aceptación limitada, dentro de una evolución llena de matices, dudas, autocompensaciones, como he tratado de mostrar en otro trabajo.[9] A S. Miller le hubiera convenido contrastar el pensamiento de Revilla con los debates y las preocupaciones filosóficas de los intelectuales liberales de la época, y más concretamente, consultar los artículos publicados en la década en las revistas del liberalismo, especialmente en la *Revista de España*, la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea*. De especial utilidad son las reseñas de las sesiones del Ateneo, en la *Revista Europea*, en 1875, bajo el título de "Ventajas e inconvenientes del realismo en el arte dramático y con particularidad en el teatro contemporáneo," y en 1876, bajo el encabezamiento "¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla...," para comprobar cómo Revilla, en sus intervenciones, se muestra claramente partidario de una estética idealista, del arte por el arte, de estirpe hegueliana, por entonces mayoritaria en la intelectualidad liberal española, y muy lejano al realismo a la francesa, al que condena sin paliativos: "el realismo, tal como comúnmente se entiende, y sobre todo el realismo francés, es funesto para el arte," declara en el debate de 1875. La influencia que sobre él ejercen José del Perojo en materia de pensamiento filosófico (Revilla se incorpora a la redacción de la *Revista Contemporánea*, que dirige Perojo, en ese mismo año de 1875) y Galdós, en materia literaria, son los factores que provocan la evolución del crítico, evolución hacia lo que se ha llamado el krausopositivismo español y que fue muy característica de los intelectuales liberales de los 70: supuso a la vez una aceptación limitada del positivismo y una persistente, aunque, atenuada vinculación al krausismo, síntesis, que, en Revilla, es particularmente inestable y que le impedirá asentir al naturalismo. La aceptación del realismo por Revilla se inscribe así en el debate general de toda una época y de todo un grupo social, el de la intelectualidad liberal, el debate entre idealismo (hegueliano o krausista) y realismo (en los años 70), que, al radicalizarse como debate entre idealismo y naturalismo (en los 80), adquiriría connotaciones ideológicas y políticas nuevas.

Los capítulos III, IV y V se centran en la relación entre Galdós y Clarín, con referencias a Zola poco significativas, y en la evolución de la estética "socio-mimética" desde su plenitud hasta su crisis, y tienen un interés más difuso, vivo mientras el autor se ciñe a las observaciones que despiertan en él unos materiales observados muy de cerca, lastrado, sin embargo, por las poco convincentes tesis panorámicas de la unidad multigeneracional del período 1868-1936 y de las diferencias estético-generacionales entre Galdós y Clarín, que ya he discutido. Por lo general, se nota un mayor dominio de la documentación y de la bibliografía concerniente a Galdós que de la que atañe a Clarín, desajuste que es mucho más notable, si se extiende a Zola.

En cuanto a Galdós, la tesis de su triple evolución ("la estética humana," "el simbolismo ideológico," y "el simbolismo de ensueño"), una vez aflorada la crisis de la estética realista, que ha sido reiteradamente expuesta por S. Miller, me parece todavía poco elaborada. Quizá le conviniera plantearse al autor la oportunidad de una expresión como "estética humana," que deja en el lector la impresión de que todas las demás son "inhumanas" y que presenta los graves inconvenientes de no relacionarse con ningún término del debate de la época (el debate filosófico y literario es entonces entre "positivismo," "naturalismo," "idealismo," "espiritualismo," "simbolismo," "decadentismo," y no entre "humano" e "inhumano"), de no dejar ver a través del nombre ninguna característica poética precisa (fuera de la "bondad" moral que se le supone, por "humana"), y de encubrir importantes diferencias de poética (pues, si se descarta su común ideología espiritualista, hay diferencias muy notables de dirección entre *Realidad* y *Misericordia*, muy semejantes a las que existen entre una novela de Bourget y una de Tolsoi, o, si se quiere, entre el "roman d'analyse" y la novela espiritualista rusa). El pensamiento literario contemporáneo, en especial el francés (de Brunetière a Vogüé, pasando por Faguet, Lemaître o Giraud) del que tanto dependía Clarín, creó el término "espiritualismo," que utilizan tanto Galdós como Clarín, y que, por otra parte, domina el debate filosófico y científico de los últimos veinte años del siglo (Ravaisson-Mollien, Renouvier, Boutroux, Guyau, Bergson, Lotze, Spir) y que ha sido reelaborado en los últimos años por la crítica actual (Lissorgues, García Sarriá, García San Miguel, Sobejano, Oleza), por lo que, en principio, parece más adecuado que el de "estética humana." Por último, la falta de elaboración de la relación de esas tres estéticas entre sí (¿cuáles son sus límites, cuáles sus contradicciones, cuál su coherencia de base?, ¿cómo es posible que se compartan simultáneamente tres estéticas diferentes?, y si son sucesivas, ¿cómo y por qué se pasa de la una a la otra?) y con las corrientes ideológicas del momento (¿con qué intereses sociales, con qué otras obras literarias o artísticas se relacionan, qué precedentes y qué consecuentes tiene, pongamos, el "simbolismo ideológico," a qué necesidades ético-políticas responde?), proporcionan a la evolución del Galdós penúltimo un grado de inmotivación y de arbitrariedad, seguramente no buscados por el autor del ensayo.

Desde el punto de vista metodológico, la mayor aportación de una obra como ésta, que aborda un período histórico tan amplio, con una ambición totalizadora, estriba en su capacidad de seguir al paso el devenir poético, ciñéndose, sin concesiones, al ir y venir de las ideas literarias, aisladas de todo contexto artístico, filosófico, social, político o ideológico en general. En estas condiciones, el conocimiento resultante ha de ser, por fuerza, más evolutivo que histórico, o, si se prefiere, la historia resultante es estrictamente literaria, partidaria de la autonomía institucional de la literatura, y poco tiene que ver con esa otra consideración de la historia que la contempla como convergencia y entrecruzamiento de esferas de actividad muy diversas. Es la opción de S. Miller, una opción elegida en libertad y en pleno uso de sus facultades profesionales, y en su abono es preciso decir que ha puesto no poco esfuerzo y sí muchos merecimientos. El efecto de este libro sobre los estudios galdosianos no puede ser sino beneficioso. Y vale.

Universitat de València

NOTAS

[1] Clarín (o mejor dicho, 'Zoilito') había rechazado desde las páginas de *El Solfeo* este tipo de novela en su reseña a *La novela de Luís* (1876) de S. de Villarminio, especímen puro del "arte docente," y ello a pesar de sus afinidades ideológicas con el autor: "*La novela de Luís* empieza por no ser una novela; pero es un libro que puede enseñar mucho al que lea sus páginas" (en J. F. Botrel, ed., *Preludios de Clarín* [1972], 53). Volverá a mostrar reticencias importantes hacia "el utilitarismo en el arte" en su reseña de *La familia de León Roch (Solos de Clarín* [1881]), en la que, sin embargo, lo justifica. Pasados los años, Clarín no sólo volverá a sus recelos frente al "arte docente" sino a una franca desautorización: "Yo creo firmemente que esta fórmula del arte por el arte está en cierto modo anticuada, y que si sirvió perfectamente para combatir la literatura didáctica, y también en parte la tendenciosa, no es útil ante los propósitos de las nuevas generaciones artísticas, que rechazan—es claro—la obra *de tesis*, así como suena" (*Nueva campaña* [1887], 230-31). Ni el mismo Galdós se libraría de esta desautorización, aunque a él se le aplicase de forma amortiguada: "Se puede decir que sus novelas contemporáneas, antes de *La desheredada*, pertenecen fracamente al idealismo *tendencioso*" (crítica de *Realidad*, en *Galdós* [1912], 197).

[2] J. Oleza, ed. L. Alas, Clarín, *Su único hijo* (Madrid: Cátedra, 1990).

[3] Por otra parte, ¿qué es eso del malditismo de Clarín?: ¿cuándo un Clarín de día en día más castelarista asumió la condición de maldito que Verlaine acuñó para actitudes tan hostiles a la sociedad burguesa y tan bohemias como las de Rimbaud y él mismo?; ¿cuándo Clarín se acercó siquiera al autoenclaustramiento lutúrgico del poeta de la rue de Rome?

[4] Debo advertir que me limito a exponer las ideas del autor, pues por mi parte me es difícil—si no imposible—compartir esta idea de la evolución de Clarín. En mi edición de *Su único hijo* ya mostré cómo la evolución de Clarín, lejos de refugiarse en la insistencia en el naturalismo, se dirige hacia una fase muy marcada de realismo espiritualista—como, por otra parte, el Galdós posterior a *Fortunata y Jacinta*—, en conexión con corrientes estéticas y filosóficas europeas que él conoce y comenta, fase de la que serán hitos algunos textos que abarcan la diversificada escritura de Clarín y cuya consulta a fondo se echa en falta en el libro de S. Miller, textos como *Ensayos y revistas* (1892), en el terreno de la crítica literaria, *Un discurso* (1891), en el del pensamiento, el prólogo a *Resurrección* (1901), en el de la estética, o el inacabado—y tan profundamente innovador—relato de *Cuesta abajo* (1890-91).

[5] Publicada en sus *Actas* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995), 2: 391-401.

[6] La fidelidad completa a la obra estudiada implica su repetición, y, por tanto, la esterilidad del trabajo crítico, incapaz de otra cosa que no sea la glosa o la descripción. A medida que nos separamos de ella se gana en capacidad de explicación, pero también se pierde en fidelidad. Toda crítica debe moverse, por consiguiente, dentro de los límites de una cierta traición, de una actitud que podríamos caracterizar como infidelidad aceptable.

[7] Una pintura abstracta se presta a un mucho mayor alarde de libertad crítica que la representación pictórica de una escena narrativa, pongamos una Anunciación.

[8] Ya en el que fue mi primer libro, *Sincronía y diacronía. La dialéctica interna del discurso poético* (1976), escrito en 1971, en pleno apogeo del estructuralismo, me planteé la necesidad de superar las dicotomías saussureanas y de abordar la renovación de la crítica desde un análisis formal que fuera a la vez capaz de dar cuenta de la dimensión histórica y social, pragmática en suma, del discurso poético. Ni que decir tiene que no he olvidado aquellos "buenos" propósitos.

[9] "El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70," *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995), 2: 257-77.