



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

**EL SIGLO XIX**

REALISMO Y POSROMANTICISMO

VOLUMEN 7

Lectulandia

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias como, menos aún, insertarlas decididamente en su determinante marco histórico.

Las artes de la segunda mitad del siglo XIX —y, con ellas, la literatura— dan cuenta de la crisis en la que han entrado definitivamente el idealismo y el individualismo característicos de la ideología burguesa contemporánea. El Realismo y el Posromanticismo suponen, cada uno a su manera, una decidida toma de postura del escritor ante un mundo en crisis. Progresismo y reaccionarismo, espiritualismo y materialismo, subjetivismo y objetivismo se dan la mano y se enfrentan en una producción literaria cuyas formas se diversifican enormemente en su intento bien de perpetuar la vigencia de los antiguos valores, bien de solventar su crisis mediante su superación en nuevas formas artísticas.

Lectulandia

Eduardo Iáñez

# El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo

Historia de la literatura universal - 7

ePub r1.0

jaleareal 29.05.16

Título original: *El siglo XIX: Realismo y Posromanticismo*

Eduardo Iáñez, 1992

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

A mis padres

## *Realismo y Naturalismo*

## *Introducción al Realismo*

La liquidación del Romanticismo como movimiento artístico no supuso en modo alguno que la vida cultural pudiese escapar de la órbita de pensamiento idealista por él implantado. Es ésta la razón por la cual es difícil deslindar, aunque parezcan completamente distintos, los presupuestos desde los que nacieron la novela realista y la poesía finisecular europeas. A partir del segundo tercio del siglo XIX los artistas europeos, generalizando y salvo raras excepciones, eran estéticamente antirrománticos y rechazaban abiertamente la inconsistencia del arte romántico, su tendencia novelesca y el subjetivismo que lo animaba; sin embargo, en un momento de fuertes convulsiones sociales, los intelectuales no podían menos de simpatizar con el liberalismo revolucionario característico del Romanticismo, con su afán de libertad total (artística además de política) y su defensa de un rebelde espíritu de espontaneidad.

Posiblemente, el hecho de que en una misma época podamos asistir al nacimiento de dos corrientes literarias tan aparentemente contrapuestas como el Realismo y el Posromanticismo se deba a los centros de interés sobre los cuales confluyen sus preocupaciones: la poesía posromántica, animada por el renovador ejemplo de sus predecesores, prefería por lo general explorar las posibilidades estéticas del arte literario, mientras que la novela realista y naturalista atendía a las implicaciones sociales, a los efectos sobre la sociedad de un nuevo pensamiento expresado literariamente. Posromanticismo y Realismo coinciden a su vez en señalar (salvo significativas excepciones de escritores acomodados) la traición a la cual ha sometido la burguesía los principios revolucionarios románticos, ya sea hablando política o culturalmente, por lo que autores de ambas tendencias estaban de acuerdo en acusar a la burguesía restauradora como enemigo a derribar del ejercicio de un poder vulgar y adocenado.

El nacimiento y desarrollo del Realismo en los diversos países puede confundir a los lectores sobre el verdadero alcance, sentido y fines de tal movimiento. Su diversificación según autores y literaturas, así como la idea extendida de que el Naturalismo es la última fase del Realismo decimonónico, nos aconsejan entender por Realismo el movimiento ideológico (filosófico, cultural y artístico en general) que, a finales del XIX, se enfrentó abiertamente al idealismo y al subjetivismo románticos sin renunciar por ello a sus afanes revolucionarios. Acaso su nota más característica sea su tendencia positivista, en la convicción de que a las diversas realidades sociales se le pueden aplicar los métodos de las ciencias experimentales;

en este sentido, el Naturalismo supondría, con matices, el triunfo del pensamiento cientifista sobre el irracionalismo artístico. Aparece además este movimiento realista en un momento de casi total desconfianza de muchos intelectuales hacia el utopismo romántico: el fracaso de las revoluciones burguesas y el consiguiente triunfo de la Restauración, prolongada hasta prácticamente finales de siglo, produjo en los artistas un rechazo de todo idealismo y subjetivismo, así como un apego a la más estricta objetividad y concreción históricas. Pueden así localizarse los primeros atisbos de tendencias socialistas en los escritores burgueses, cuya aspiración fundamental consistía ahora no tanto en describir la realidad como en conocerla para modificarla (recordemos en este sentido no sólo uno de los principios del pensamiento marxista, sino también la máxima de Auguste Comte, uno de los grandes filósofos positivistas: «conocer para curar»).

La literatura que se produce es, consiguientemente, popular en el sentido más amplio y politizado del término: una obra —fundamentalmente novela, de más amplia difusión— dirigida a las masas para halagar sus gustos y para forjar en ellas una conciencia social a la altura de los nuevos tiempos. Es cierto que pocos autores realistas pusieron en la masa social su confianza y que muchos de ellos adoptaron, por el contrario, una actitud distante muy relacionada con el «dandismo» de los poetas finiseculares; pero, antes o después, con un grado de mayor o menor compromiso, todos hicieron del credo liberal y antiburgués el sustento de su lucha contra el sistema, y de la novela el arma adecuada para el acoso y derribo de la burguesía restauradora. La novela realista, por propia naturaleza, llegó en este sentido mucho más lejos que la de momentos anteriores, pues se ciñó a la interpretación de la vida de su época aspirando a la necesaria concreción y ajustándose a unos medios formales originados por el pensamiento positivista. Frente a la clara delimitación de los campos de burguesismo y antiburguesismo entre los poetas posrománticos —especialmente finiseculares—, la actitud de los narradores realistas partía del hecho de que en la sociedad se había producido un cambio sustancial en los ideales originariamente revolucionarios que en su día animaron a la burguesía europea; aceptaban en parte y en parte rechazaban tal cambio, sin renunciar en momento alguno a su voluntad de intervenir en la sociedad, ya fuese tendenciosamente, ya objetivamente.

Era lógico que tales intereses los pusieran en práctica por medio de la novela, un género realista y objetivo por naturaleza, aunque el camino hasta llegar a la forma bajo la que hoy la conocemos, y que estos artistas consagraron, hubiese sido largo: desde la Edad Media —en la épica caballeresca se encuentran sus orígenes— hasta el siglo XVII, el género había sido entendido como simple sucesión de relatos a veces inconexos y en los cuales sólo había de narrativo la intención de contar. A principios del XVII, sin embargo, Cervantes puso las bases de la novela moderna con *El Quijote*, un libro malinterpretado en su época y cuya maestría no tardaron en reconocer, desarrollar y aprovechar los novelistas ingleses del XVIII, a quienes podemos señalar



como efectivos creadores del género según hoy lo entendemos; seguían existiendo en Europa, con todo, gran número de novelistas que insistían en aprovechar la técnica episódica y en acumular relatos no pocas veces mal ensamblados entre sí. Sólo la novela amorosa prerromántica supo dar, entre el XVIII y el XIX, con la respuesta a las necesidades que el género exigía: el psicologismo; con la aparición del análisis psicológico en la narración y, sobre todo, con su articulación en torno a un conflicto anímico, la novela había encontrado la clave con la cual encarar la contemporaneidad.

La narrativa se convierte de este modo en el género por excelencia del mundo contemporáneo, pues, al hacer del individuo y su estudio el centro del universo literario, estaba respondiendo inequívocamente a las demandas de una sociedad burguesa que veía en aquél su fundamento. Cuando, además, los maestros de la novelística del XIX comprendan que el psicologismo debe ser siempre conflictivo —pues los intereses de la sociedad chocan con los del individuo, y viceversa—, se habrá dado el primer paso para entrar en una «épica del mundo contemporáneo»; se habrá incorporado a la novela una visión dialéctica de la realidad en la cual tendrá mucho que decir el materialismo histórico marxista: en las obras de Balzac y Flaubert, de Tolstói y Dostoievski, de Eça de Queirós, Galdós y «Clarín», por citar sólo a algunos maestros de la novela decimonónica, puede ya adivinarse, en mayor grado en unos que en otros, la posibilidad de una novela social, la búsqueda por medio del arte narrativo no ya de una verdad interior, sino de una verdad social que traduzca las necesidades de toda una época.

Esta búsqueda de la verdad, por la cual la novela realista participa hasta cierto punto de los postulados del clasicismo, fue una verdadera aventura para los novelistas del siglo XIX, y sus resultados muy desiguales. En cuanto al Naturalismo, su afán de objetividad, justeza y fidelidad expresivas llegó a tales límites que finalmente desembocó en el puro esteticismo (con enriquecedoras aportaciones), en un testimonialismo que se limitaba a servirse de la literatura como documento histórico (caso extremo sería el de algunas novelas de Zola), o bien —por fin— en un patologismo decadente más cercano a la ética y la estética finiseculares que al Realismo. A nadie se le escapa que el Realismo y el Naturalismo son imposibles en sentido pleno; la realidad es demasiado amplia y compleja como para poder ser abarcada por el solo ojo del novelista, quien adopta, además, una actitud determinada frente a ella. Este intento por parte de algunos novelistas de conseguir una obra total, que apretase en sí toda la riqueza y la complejidad de la realidad, hacía posible un tipo de novela cuyo remate habría de estar en el siglo XX, cuando el género ensanche sus límites en su intento de comprensión totalizadora del mundo: a ella comienzan a responder en buena medida los ambiciosos cuadros sociales de Dickens, Balzac o, en nuestro país, de Galdós; y a ella aspira igualmente Marcel Proust, el último novelista del XIX, epígono del Romanticismo y fundador de la novela de nuestro siglo.

La adopción del Realismo como fórmula narrativa implica, por tanto, una toma de

postura determinada del novelista ante la encrucijada de la novela contemporánea: o la recuperación y puesta al día del clasicismo narrativo, entendiendo por tal la búsqueda de la verdad racional del hombre y del mundo; o la apuesta por el esteticismo narrativo, por un compromiso artístico que renueve necesariamente las bases del género y cuya práctica se aproxime en la medida de lo posible a lo que por estos años estaban haciendo ya los renovadores de la lírica contemporánea. Unos y otros, clásicos o estetas, descriptores de mundos o poetas de la novela, intentaban responder a los interrogantes que la cambiante realidad del mundo les ofrecía. En la novela de estos autores decimonónicos podemos encontrar desde la más caótica recreación del mundo hasta los más reveladores desvelamientos del alma humana, con un lenguaje que puede ir igualmente desde el más crudo coloquialismo a los primeros tanteos de las nuevas formas y técnicas narrativas: todo cabe en un arte llamado a convertirse en el paradigma de la literatura del siglo xx.

## 1. Francia, del Romanticismo al Realismo

La historia de Francia durante el siglo XIX está dominada por una constante agitación social, hasta el punto de poder afirmarse que este país fue el campo de pruebas de las diversas revoluciones burguesas decimonónicas: efectivamente, la centuria se abrió allí con la Revolución de 1789, a la que le siguieron las de 1830 y 1848, años entre los cuales se produjo un vertiginoso cambio ideológico y su correspondiente relevo cultural.

Desde que en 1789 triunfase la primera revolución burguesa, en Francia había podido percibirse un enrarecimiento del ambiente social y político motivado por haber cometido las nuevas clases dominantes errores prácticamente idénticos a los que se pretendían desterrar del Antiguo Régimen; la única diferencia estribaba en el hecho de que la burguesía hubiese apostado por la industrialización —la Revolución Industrial fue el pretexto mediante el cual intentaba legitimarse el nuevo orden social— y por el consiguiente sistema capitalista, originándose y desarrollándose de este modo una progresiva desigualdad e injusticia sociales. En este ambiente fue tomando cuerpo —y sobre todo, adquiriendo conciencia de sí— una nueva clase social abanderada de las revueltas de 1830 y 1848, las llamadas «revoluciones burguesas» resultantes del descontento generalizado de las clases populares: la pequeñoburguesía, gran sector de la creciente clase media apoyado por el proletariado obrero y, sobre todo, por los intelectuales, salidos en su mayoría de sus propias filas y principales teóricos y difusores del pensamiento de los socialistas utópicos en el momento en el que, en Londres, Marx y Engels estaban elaborando su *Manifiesto Comunista*.

Todo este entramado ideológico, político y económico podemos entreverlo claramente en la obra narrativa de los grandes novelistas del XIX francés; a algunos de ellos deberíamos haberlos considerado más como románticos que como estrictamente realistas —es el caso de Stendhal— pero, por su actitud básicamente contraria (aunque con matices) al sistema burgués capitalista y, sobre todo, por su forma de enfrentarse a él literariamente, por su intento de hacer de la verdad social el único fin de la literatura, los incluiremos entre los iniciadores de un modo realista de novelar. De este modo se produjo en Francia, además, la revalorización del género que desde

hacia siglos venía exigiendo la novela: ya en el siglo XVIII, pocos autores se atrevían a calificar de «novela» una obra propia, a no ser que, con ello, fuera su intención justamente distanciarse de la consideración de «seria» y, sobre todo, de «realista». La trayectoria del género en Francia lo había llevado a este callejón sin salida, pues necesitaba de unos nuevos aires que, desde luego, la dulzona y melodramática novela romántica no había sabido proporcionarle. La decisiva incorporación a la narrativa del elemento social posibilitó no sólo la recuperación del género, sino —lo que es más importante— el descubrimiento de una forma de entendimiento con el mundo que la contemporaneidad parece haberle reservado de forma especial al género narrativo.

Este problema del arte como forma de conocimiento y expresión del mundo proviene en realidad del pensamiento clásico, y el Romanticismo lo había actualizado a finales del siglo XVIII al intentar ofrecer una respuesta que no siempre encontró en Francia las formas de expresión adecuadas: aunque ingleses y alemanes lo habían logrado gracias a la poesía, los autores franceses sólo muy tímidamente habían podido acertar en algunas piezas dramáticas con este problema de la representación y expresión literarias del mundo. Lo que el idealismo romántico francés no había logrado durante los primeros años del XIX, hubieron de conseguirlo poco más tarde los novelistas realistas (como también los poetas parnasianos y los simbolistas, verdaderos introductores de las formas poéticas del siglo XX) con su ajuste a la realidad que la época les marcaba: una realidad psíquica, ya descubierta por la novela psicológica del siglo XVIII; una realidad material, densa y abigarrada, proveniente del pensamiento materialista y sensualista, recogida ya por la novela costumbrista —que no deberemos confundir nunca con la realista—; y, ahora, los novelistas incorporan una realidad social con la que creen completar una visión del mundo enfrentada de plano, al menos teóricamente, con el idealismo romántico; no en vano pudo afirmar Stendhal: «Una novela es un espejo que se pasea sobre un gran camino. Tan pronto refleja a nuestros ojos el azul del cielo como el fango de los cenagales del camino».

El novelista adoptaba así en Francia, con el Realismo, una extraña postura, pues si por un lado intentaba captar la realidad social como una totalidad, con un deseo de objetividad que lo acercaba al naturalista, al afanoso científico, por otro él mismo renegaba del valor de tal sociedad, debido a que ésta le negaba su mérito —en tanto que intelectual— frente al dominio de un sistema de valores basado en la productividad. A este sentimiento se le debe la frecuencia con la cual se empeñan los novelistas en enfrentar a sus personajes —e incluso a ellos mismos, bien como autores, bien como narradores— con una sociedad decadente, vulgar, animalizada incluso, ante la cual, sin embargo, nada pueden. Este tema de la decadencia de la humanidad, y el tono fatalista desde el cual parece contemplarse, tienen su origen en el cientifismo característico de la segunda mitad del XIX, en las teorías evolucionistas y en cierto biologismo que se apoderó del pensamiento literario, sin que por ello debamos olvidar que este tema de la decadencia de la humanidad, así como el del

destino trágico que alcanza a quien intente enfrentarse a la sociedad, ya lo encontrábamos frecuentemente, con un tratamiento similar, en el Romanticismo. Habremos de aclarar, sin embargo, que tal cientifismo se generalizó entre finales del XIX y principios del XX —en un proceso que, indudablemente, llega hasta nuestra tecnificada época—; se trataba, en definitiva, de que diversas materias no estrictamente científicas (citemos, como más significativas, sociología, literatura, historia, sin olvidar la creación artística) fuesen analizadas y consideradas desde una perspectiva metodológicamente científica como único medio para el estudio objetivo («verdadero») de cualquier manifestación física, psíquica o social.

## 2. Stendhal

### a) Biografía

En 1783 nacía en Grenoble Henry Beyle, hijo de un abogado del que siempre guardó mal recuerdo, especialmente tras morir su madre teniendo él siete años. A los dieciséis años se trasladó a París, donde trabajó en el Ministerio de la Guerra y se incorporó más tarde al Ejército: es la etapa de su vida que podríamos calificar de «heroica» cuando, entre 1806 y 1814, asistió a las campañas napoleónicas de Austria, Rusia, Alemania e Italia. Tras la derrota militar y política de Napoleón, Beyle abandonó el Ejército y se retiró a Italia —tierra que le había cautivado no sólo estética, sino también éticamente— para dedicarse al cultivo de las letras, intentado ya antes ocasionalmente, aunque sin éxito.

Comenzaba así una nueva etapa en la vida de Henry Beyle, que adoptaría a partir de entonces el seudónimo literario de «Stendhal». Sus primeras obras fueron bien de carácter biográfico —estudios sobre la vida y personalidad de músicos y literatos admirados por Stendhal (Haydn, Mozart y Metastasio; Racine y Shakespeare)—, bien de naturaleza histórica y artística —especialmente sobre pintura y arte italiano en general—. Sólo en 1827 publicó Stendhal su primera novela, *Armence*, sin nombre de autor; nos hallamos, además, en una época en la que el autor tenía serios problemas de motivación política: en 1821 abandonó voluntariamente Milán, territorio austríaco, y, cuando regresó en 1827, fue expresamente expulsado de la ciudad a causa de su credo liberal; obligado a viajar constantemente por Europa en un momento políticamente restaurador, tampoco en Francia encontró una vida pública satisfactoria, siendo entonces cuando escribió las páginas más duras contra el clima de adocenamiento que dominaba toda la vida burguesa europea y, sobre todo, de su propio país (especialmente por contraposición al momento de heroísmo idealista vivido con la Revolución de 1789 y el período napoleónico).

En 1830, Stendhal creyó posible cierta regeneración de la vida francesa en virtud

de la Revolución de Julio: solicitó entonces un puesto de prefecto que no se le concedió, aunque finalmente se le nombró cónsul en Trieste. Por estas fechas aparecía en las librerías su segunda creación novelística, una de las grandes cimas narrativas no sólo de su autor, sino de todo el siglo XIX francés: *Rojo y negro*. Se abre en 1830 una década de relativa tranquilidad personal en la que Stendhal compone la mayor parte —y la más variada— de su producción: vieron la luz sus diversas «crónicas italianas» así como *La cartuja de Parma*, su segunda gran creación novelística; por el contrario, *Lucien Leuwen* y *Lamiel* quedaron inconclusas, del mismo modo que hasta cincuenta años después de su muerte no se publicó *Vida de Henri Brulard*, acaso una de sus obras más interesantes por la sinceridad de sus páginas. En 1841 abandonó Stendhal Civitavecchia, en los Estados Pontificios, donde ejercía como cónsul; su estado de salud era por entonces muy delicado, y cuando llegó a París no pudo ya recuperarse. Stendhal murió el 22 de marzo de 1842 a causa de un ataque de apoplejía.

#### b) *La obra narrativa de Stendhal*

Cuando el lector se acerca por primera vez a cualquiera de las novelas de Stendhal, es posible que reciba la impresión de no hallarse ante un novelista decimonónico, a los que solemos tener por narradores más apasionados —ya sea sentimentalmente, ya positivamente—; por el contrario, Stendhal puede parecernos en una primera lectura un narrador frío y, a la vez, falto de objetividad. Su distanciamiento con respecto a la materia narrativa nos recuerda en gran medida a los novelistas del siglo XX, mientras que su subjetivismo se debe a un moralismo no disimulado que hunde sus raíces en el siglo XVIII. Stendhal, que vivió la primera mitad del XIX, no fue un hijo de su siglo —o, mejor, habría podido serlo de no empeñarse su época en cambiar el rumbo—, y él mismo advirtió en muchas ocasiones que sus obras no serían entendidas hasta cincuenta años después de su muerte, como efectivamente sucedió.

I. «ROJO Y NEGRO». La primera gran novela escrita por Stendhal es también, posiblemente, uno de los grandes clásicos del género en Francia y, posiblemente, una de las mejores novelas europeas del XIX. *Rojo y negro* (*Le rouge et le noir*, 1830), sin embargo, no les ofrecía a los lectores contemporáneos prácticamente ninguna novedad argumental; la obra se basa en un suceso criminal realmente acaecido a mediados de 1827 en Francia que se juzgó en Grenoble, villa natal de Stendhal: Antoine Berthet, hijo de un artesano, había disparado contra la esposa de su patrón, la señora Michoud, a quien responsabilizaba de su mala fortuna después de haber sido despedido de su casa, posiblemente por haber mantenido relaciones amorosas con ella.

Julien Sorel, hijo de un carpintero, explota su talento en el seminario, vistiendo finalmente la sotana (el «negro») en lugar del uniforme militar (el «rojo») que él hubiera deseado de haber corrido otros tiempos; pero estamos en plena Restauración, y el poder que Julien deseaba ejercer con las armas se ve obligado a disimularlo tras el disfraz del sacerdocio. Nombrado preceptor en la casa del alcalde de Verrières, seduce a su esposa, Mme. de Rênal, no por amarla realmente, sino por considerar que la renuncia amorosa constituye un deber al que entregarse, un ejercicio de autodisciplina con el que imponer su voluntad sobre otra persona. Una vez dominadas sus pasiones, Julien pasa a Besançon, donde confirma su ortodoxia intelectual movido no por íntimas convicciones religiosas, tampoco por una hipocresía mal entendida: se trata, ante todo, de hacerse discreta y prudentemente su propia vida, sacrificando, aparentemente, aspectos de su personalidad en aras de una consciente y meditada voluntad de poder y dominio. La hora de su encumbramiento le llega en París cuando logra enamorar a Mathilde, hija del marqués de la Môle, de quien ha llegado a ser secretario y confidente personal. Julien ha ganado la cima de su ambición gracias a haber hecho del encubrimiento su medio de afirmación; el «disfraz» del sacerdocio le ha valido, finalmente, para ganarse a Mathilde y al marqués, quien le promete a su hija y un título nobiliario. Esta vida trabajada merced a una férrea voluntad va a venirse a tierra en pocas páginas, en un final rápido que constituye el único suceso fuera del control de la voluntad del protagonista: Mme. de Rênal, la antigua enamorada, reaparece en escena amenazando a Sorel con descubrir su humilde origen y la seducción a la que la sometió; Julien la cita en la iglesia y dispara sobre ella. La novela prácticamente se cierra con la reflexión de Julien desde la cárcel, donde espera el momento de ser llevado a la guillotina; allí, desde el enfrentamiento con la verdad de la que siempre ha huido, Sorel comprende y llega a amar a la mujer que le ha desvelado la radical falsedad de todo.

Con esta trama construyó Stendhal su *Rojo y negro*, que argumentalmente poco añadía a la historia real; no hay en la producción stendhaliana, ni en ese momento ni después, afán alguno por esconder los materiales con los que diseña sus obras, sino que prefirió confiar la originalidad a su decidida intervención en la interpretación del relato: el novelista no quiso ni pudo renunciar a su condición irreductible de creador, a su voluntad de hacer de la narración un medio para la interpretación tanto de la Historia como de su historia particular. Y así sucede en *Rojo y negro*, no en vano subtitulada «Crónica de 1830»; ¿cómo es posible que un simple suceso criminal, de aparente motivación pasional, pueda adoptar la forma de crónica de una época de fuertes cambios políticos? Necesariamente porque el autor impone, con su punto de vista, una perspectiva premeditada para el relato. La historia de Julien Sorel es una «crónica de 1830» justamente desde el momento en que denuncia la imposibilidad del vitalismo del protagonista en unos tiempos como aquéllos; por decirlo de una manera más simple: el protagonista no ha errado su camino, sino que se ha convertido en un precursor, necesitando del «disfraz» sacerdotal para ocultarse en el seno de una

sociedad en la cual aún no tiene sitio.

Aunque la novela relate el fracaso del protagonista, en realidad está proclamando la victoria de una nueva ideología que, en 1830, está todavía lejos de aparecer: Sorel rechaza a la burguesía, a la nobleza y a la Iglesia, pero se sirve de todas ellas para su propia confirmación como parte de un nuevo estado social: identificando a este Julien consigo mismo, Stendhal se adscribía a una fracción intelectual de la pequeñoburguesía que poco más tarde tomaría las riendas de la avanzadilla frente a la mediocridad ideológica, política y moral del capitalismo burgués (y que, curiosamente, parecía compartir en este momento ciertos ideales sentimentales con la nobleza). *Rojo y negro* es, en definitiva, la historia de la lucha del voluntarismo y el vitalismo frente al aburguesamiento y el inmovilismo de la sociedad francesa del XIX; es, en buena medida, un preludio de la filosofía voluntarista de Nietzsche —que tampoco será entendida—, y por eso la figura de su protagonista, Julien Sorel, será reclamada por muchos intelectuales de principios del siglo XX.

II. «LA CARTUJA DE PARMA». La otra gran novela de Stendhal, *La cartuja de Parma* (*La chartreuse de Parme*, 1839), ofrece una trama poco unitaria y peca por ello de una complicación argumental de la que posiblemente fuera consciente el propio autor, acaso por intentar trasponer narrativamente lo que en justicia debería haber adoptado forma de comedia. La historia, otra vez carente de originalidad (Stendhal nunca la persiguió), la entresacó de un libelo renacentista incluido entre los papeles que le inspiraron sus «crónicas italianas». En resumen, *La cartuja de Parma* nos presenta un triángulo amoroso entre el joven Fabricio del Dongo, su tía, la duquesa de Sanseverina y el amante de ésta, el conde Mosca; el primero ha llegado a la corte de Parma tras haber asistido a la derrota de Napoleón en Waterloo, y sobre él recaen inmediatamente sospechas de liberalismo que su tía debe encargarse de disipar. Pese a todo, Fabricio acaba en la cárcel, donde sus enemigos planean envenenarlo; Clelia, hija del alcaide de la prisión, que también se ha enamorado del joven, logra salvarlo; realizan planes de matrimonio, pero a la joven se la obliga a casarse con un marqués. Cuando Clelia muere poco después, Fabricio se retira a la cartuja de Parma para morir al año siguiente y tras él, a causa de la noticia, la propia duquesa de Sanseverina.

Insistiremos sólo en la ambientación italiana, en la intención de contraponer la relativa sinceridad y sosiego vividos en la corte pamesana —de funcionamiento feudal— a la hipocresía y crispación reinantes en la Francia democrática. Curiosamente, el joven Fabricio, admirador de Napoleón (aunque incapaz de reconocerlo cuando pasa junto a él), resulta poseer un carácter menos atrayente que el de la duquesa o el del conde, cuya conciencia y madurez son dignas de aplauso frente a la feliz inconsciencia en la que vive el joven. Stendhal pone en *La cartuja de Parma* buena parte del nihilismo de sus últimos años de vida, sin renunciar por ello a proponer un comportamiento enérgico (pero ahora resignado, amoral y escéptico).



Hay en *La cartuja de Parma* una mayor humanidad, una comprensión para con la naturaleza del hombre mayor que en *Rojo y negro*; a pesar de haber sido escrita con gran rapidez en sólo siete semanas, se trata de una obra más severa, en la línea de la inacabada *Lucien Leuwen*. Como obra de madurez —recordemos que se dedicó al género tardíamente—, Stendhal puso en ella sentimientos más equilibrados, aunque no por ello menos contradictorios y ambiguos que en el resto de sus novelas; la ambigüedad proviene en este caso del tratamiento de los personajes y su disposición triangular: Fabricio tiene toda la arrogancia, la voluntad y el orgullo que Stendhal propusiera ya en otras obras (acaso la que él mismo tuviera en su juventud); pero también la ingenuidad de quien, falto de experiencia, se deja arrastrar por las circunstancias hasta perder su valía, como el mismo Fabricio comprende desde la cartuja de Parma, desde su retiro, desde la desilusión vital con que se cierra el relato. El conde Mosca, por el contrario, envidia a Fabricio por ser todo lo que él mismo prometía ser y luego no fue, habiéndose quedado, por imperativos de una Historia que de pronto había empequeñecido, en el personaje influyente de una ineficiente y mediocre corte italiana (quizá como el propio Stendhal, el cónsul que había pasado ya la cincuentena abandonando todas sus ambiciones políticas). Ambos, el hombre joven y el maduro, se ven obligados a vivir un momento histórico que no les corresponde, de modo que sus diferencias se deben más bien a la forma de enfrentarse a su época: el orgullo de Fabricio es derrotado, mientras que el conde Mosca doblega voluntariamente el suyo; el primero pierde la felicidad que el amor le deparaba, mientras que el segundo, mediante la limitación a una «mediocritas» de corte clásico, logra el equilibrio emocional. En ambos casos, la comprensión de su propia situación los eleva a la categoría de héroes.

### c) Aspectos de la novela stendhaliana

Comenzábamos a hablar de la obra de Stendhal insinuando que puede parecer, al menos en una primera impresión, una novela de difícil lectura; y, sin embargo, sus relatos, argumentalmente ingenuos e incluso apresurados, gozan de una desnudez expresiva, de una funcionalidad que preludia el estilo de la mejor narrativa del siglo xx. La disciplina a la que somete su obra se debe a una complicación ideológica extraña hoy en un clásico de la novela decimonónica: su estilo conciso a pesar de la prolijidad, demasiado riguroso conceptualmente en ocasiones, nace del intento de desvelar la verdad sin intentar, en momento alguno, engañar a los lectores con una suavidad en la que él mismo no cree. Como puede comprobarse, la novela stendhaliana está presidida por la constante presencia del autor, cuyo intervencionismo roza límites tendenciosos: en este sentido, Stendhal parece hacer suyo cierto moralismo dieciochesco —no en vano fue un admirador de Voltaire— al no renunciar a la idea de influir en un sentido práctico sobre sus lectores; algo cínico y burlón, pero con una gran profundidad y rigor de ideas, nuestro autor hizo de su

novela, en un sentido más ambicioso que los ilustrados, un lugar para el análisis del individuo, así como un medio de adoctrinamiento en una ideología determinada.

La intención última de Stendhal al componer sus novelas fue la de influir efectivamente sobre una sociedad a la que despreciaba —la Francia de la Restauración— contraponiéndole el ideal de acción y energía personificado por sus protagonistas (y que él mismo había vivido durante la Revolución). Esboza para ello el retrato «verdadero» de un héroe individualizado, enérgico y vital, cuyos movimientos en un ambiente mediocre dependen de la hipocresía en tanto que único instrumento válido para obtener el poder en tal sociedad; aunque por esta razón deberíamos calificarlo de autor realista, por otro lado adelantaremos que para Stendhal la verdad no se corresponde con la objetividad, pues recurre a una categoría estrictamente clásica que, a su vez, en Francia había pasado por el tamiz de un siglo XVIII poderosamente idealista e irrenunciablemente subjetivista; por fin, el irracionalismo voluntarista del que Stendhal hace su credo tiene realmente elementos más propiamente novecentistas que estrictamente románticos.

Reservaremos nuestras últimas palabras sobre Stendhal para referirnos al psicologismo en el cual se señaló como maestro de la novela decimonónica francesa; esa frialdad que antes anotábamos a la hora de referirnos a una primera lectura de sus obras se debe precisamente a tal psicologismo, cuyas fuentes, pese a provenir del siglo XVIII, se hallan más en el positivismo vivido en Europa a finales del XIX y que motivará la aparición de la sociología y la psicología como disciplinas científicas. Stendhal se convirtió así en el primer novelista europeo que elaboró una novela psicológica desde presupuestos científicos, especialmente al considerar el método analítico como único válido para el efectivo conocimiento del individuo; el resultado es la cruda sinceridad con que Stendhal dibuja a sus personajes —que es como decir la desnudez con la cual se nos retrata el propio autor—: los héroes stendhalianos (Julien Sorel, Fabricio del Dongo y, sobre todo, Henri Brulard, cuya *Vida* no ocultaba los elementos autobiográficos) viven, como su creador, una íntima contradicción vital que nos los hace extraños a la par que radicalmente humanos: con su voluntad de poder y de dominio, llevada a todas las esferas de la vida —incluso al terreno erótico—; con su afán revolucionario, combinado con un controvertido sentimiento de superioridad; con su denuncia del anquilosamiento de la sociedad y de los peligros de una educación que enmarasma a los jóvenes...; con todo ello quiere concretar Stendhal su propia energía vital, su orgullo, su consciente amoralidad. El autor y sus protagonistas pueden hacérsenos así irritantes, antipáticos si se quiere, pero portan una grandeza incomprendida (incluso por ellos mismos) igualada solamente por los héroes de la Antigüedad y del Renacimiento: éstos fueron los sentimientos que Stendhal descubrió en su madurez en una Italia que aún dormitaba bajo el yugo de Austria y del Papado, del mismo modo que en su juventud había descubierto en Napoleón —como tantos otros— la energía necesaria para la tan ansiada revolución.

### 3. Balzac

Al igual que Stendhal, Balzac compuso su obra guiado en gran medida por un afán de influencia y poder —no sólo intelectual, sino también económico— usual entre los novelistas europeos de la segunda mitad del XIX. Las personalidades de Stendhal y Balzac son, sin embargo, casi diametralmente opuestas, siendo éste mucho más sociable, extrovertido y, posiblemente por ello, más materialista —más estrictamente burgués— que el primero.

#### a) Biografía

Apenas interesa la infancia y la juventud de Honoré de Balzac, nacido en Tours en 1799; sus padres casi se desentendieron de su educación, confiándola a diversos internados. Cursó Derecho y asistió a algunos cursos de Literatura en París, donde comenzó a publicar bajo seudónimo, en colaboración con otros autores, una serie de obras que nunca quiso firmar.

En 1825 comenzaron sus aventuras empresariales, que hubieron de traerle —en ésta y otras ocasiones— más de un disgusto; debido a sus fracasos iniciales en la edición, se aplicó nuevamente al ejercicio de la literatura: en 1829 parece dar con la clave del éxito, pues la publicación de *El último chuán* (que pasará a llamarse *Los chuanes* en *La Comedia Humana*) le supuso el reconocimiento por parte de un buen número de lectores, incondicionales a partir de entonces. Colabora en periódicos, escribe incesantemente (por esta época aparecen algunas de sus famosas *Escenas de la vida privada*) y empieza a derrochar todo el dinero que gana con su actividad literaria: Balzac alterna en los salones de moda, cultiva amistades influyentes —generalmente nobles—, asiste continuamente a representaciones de teatro y ópera, recluta un verdadero ejército de sirvientes..., y, en general, vive por encima de sus posibilidades, viéndose obligado a imponerse un ritmo de trabajo excesivo.

Alrededor de 1830 se despertaron las ambiciones políticas de Balzac, quien, gracias a sus excelentes relaciones, se alineó junto a los sectores más reaccionarios de la sociedad francesa; buscaba de este modo el reconocimiento a su actividad —y a su «condición»— artística, persiguiendo la concesión de títulos nobiliarios que creía seguros si apostaba no ya por el Trono, sino concretamente por la restauración borbónica. Aunque la experiencia fue un desastre, Balzac insistió en la profesión de sus ideales monárquicos y catolicistas, posiblemente por no renunciar a la apetitosa intervención en la vida social de las clases altas francesas. En 1835 no pudo ya mantener su tren de vida y tuvo que esconderse de sus acreedores; durante unos cinco años viajó por casi toda Europa, mantenido por buenos e influyentes amigos gracias a los que siguió cultivando excelentes relaciones sociales y artísticas: fue recibido por Metternich y por Talleyrand, y trató a «George Sand» y a Victor Hugo, proponiéndole a este último que lo apoyase en su petición de ingreso en la Academia.

A causa de su exceso de actividad, Balzac sufrió en 1841 los primeros síntomas de la enfermedad que acabaría con su vida; debió por ello aminorar el ritmo de trabajo y volcarse en la publicación de las entregas de *La Comedia Humana*, proyecto al que se había comprometido con sus editores y con el que saldaba las deudas económicas contraídas. Su estado salud no le impidió seguir viajando frecuentemente, ahora para encontrarse con la condesa Evelina Hanska, a la que conocía desde 1842 y con quien había mantenido desde entonces una duradera y ardiente relación: con ella se casó en 1850, con la salud y el tiempo justos para regresar desde Ucrania, donde habían celebrado la boda, a París, ciudad en la que murió Balzac el 18 de agosto.

### *b) Arte y sociedad en la producción balzaquiana*

Balzac, quizás el más estrictamente romántico de los novelistas decimonónicos franceses, quiso realizar en sí y en su obra la «teoría del genio» mediante un intento totalizador y unificador de la realidad que, por el contrario, lo convirtió en el más característico (aunque no en el mejor) de los novelistas del Realismo francés. Su intento de categorizar toda —absolutamente toda— la vida humana de su época, así como su interés por trasvasarla a clave artística, responden inequívocamente a un aliento idealista de corte romántico; a éste se debe igualmente su convicción de que el arte no necesita copiar la realidad, sino expresarla, justificando a un tiempo el idealismo subjetivista y su condición de artista. Intentó por ello una organización del universo social que posiblemente peca de cierta tipificación costumbrista por categorizarlo de forma apriorística; pero que tampoco quiso renunciar, pese a su ambiciosa amplitud, a una forma de organización artística: convencido de que el novelista estaba obligado a desvelarle al lector la inmensa variedad de las manifestaciones de la realidad (contribuyendo así al desarrollo del Realismo), estableció entre los fenómenos una clave de relación artística basada en la analogía (ya sea mediante la metáfora, muy abundante en su obra, ya mediante un incipiente aliento simbolista), de la cual llegó a abusar debido a un exceso de fantasía característicamente romántico y a cierto retoricismo estilístico.

A Balzac lo mueve a la composición novelística su interés por la sociedad, verdadero descubrimiento del autor no tanto por incorporarla a su obra —lo que ya había hecho la mayoría de los narradores desde el siglo XVIII—, como por dotarla de un nuevo significado: si en la centuria anterior los artistas habían visto en la sociedad una maquinaria perfecta a cuyo funcionamiento debían adecuarse sus integrantes, Balzac es en Francia el primer novelista que la descubre como «creación», como unidad orgánica, un todo viviente que estudiar desde una nueva perspectiva: la de la sociología científica. Balzac adopta un método de estudio social que parte de presupuestos analíticos para después intentar una síntesis unificadora; de ahí su interés por descomponer y estudiar los diversos aspectos de la realidad social y por

agruparlos después en una visión artística totalizadora: la novela. De ahí, también, que desde la primera novela firmada por él, Balzac se decidiera por un proyecto aglutinante: primero ideó y agrupó sus obras en series que podríamos considerar «menores»: *Estudios de la vida privada*, *Estudios de la vida provinciana*, *Estudios de la vida parisiense*, etc.; más tarde estos *Estudios* —y obsérvese la terminología analítica— pasaron a otras estructuras ampliadas con nuevas novelas y propiciadas por un intento de comprensión de los diversos aspectos de la realidad social: nacieron así los *Estudios de costumbres*, los *Estudios sociales* y los *Estudios filosóficos*; por fin, algunos pasarían más tarde a formar parte de *La Comedia Humana*, una inmensa serie de noventa novelas escritas en el intervalo de sólo veinte años.

El hecho de que Balzac ideara toda esta compleja serie, de que aglutinara todas sus novelas bajo un único título, se limitaría a lo simplemente anecdótico de no ser porque así respondía a una visión determinada de la sociedad y dotaba a su obra de una intención específica. Ya hemos dicho antes que Balzac consideraba la sociedad como un ser vivo, introduciendo de este modo un factor primordial de modernidad en la consideración del funcionamiento social de su época; efectivamente, la sociedad burguesa que la Revolución Francesa había puesto al descubierto era esencial y diferencialmente «móvil» con respecto a la del Antiguo Régimen, cuyas clases («estados») habían vivido durante siglos en una total inmovilidad; por el contrario, Balzac entendía la vida social del siglo XIX como una ebullición de clases, tipos, costumbres y situaciones que contemplar. El arte balzaquiano es por ello fundamentalmente sensorial; la realidad le entra al autor por todos los sentidos, sin poder —o, mejor, sin querer— detenerse en un único aspecto de esa vida que le desborda, le atrae y le consume; estilísticamente, esto se traduce en cierta compulsión de la frase, en una abundancia no siempre acertada (y a veces de gran vigor expresivo). La rapidez en la composición de sus novelas conlleva efectivamente una forma poco cuidada, debida posiblemente al carácter del propio autor; por eso, de haber dispuesto de más tiempo y mayor tranquilidad, el resultado hubiese sido muy similar, pues Balzac confiaba la unidad formal de sus obras a la asociación subjetiva por parte del lector.

Curiosamente, esta complacencia de Balzac en la abigarrada movilidad de la sociedad parece deberse a una intencionalidad política: la de denunciar los perjudiciales efectos de la democracia sobre la sociedad francesa, especialmente en el terreno moral y religioso; defensor de la monarquía y del catolicismo, Balzac hizo suyas las ideas de algunos pensadores contemporáneos (citemos a De Maistre y a Lammenais: en el Volumen 6, *Epígrafe 2.c.* del *Capítulo 5*) animados por un reaccionarismo muy característico del Romanticismo francés. El poder de persuasión de Balzac no se realiza, sin embargo, desde el terreno ideológico; es el suyo un arte sensible, y no intelectual, razón por la cual el verdadero foco de atención de su producción novelística es la degeneración de la vida democrática: ese continuo movimiento de la sociedad; los más extraños trasvases entre clases sociales, debidos

en la mayoría de los casos a la observancia tanto de la más estricta virtud como del más desproporcionado vicio; esa energía colectiva que se desprende de una civilización engrandecida a expensas de las fuerzas individuales...; éstos son los verdaderos centros de interés para el escritor francés. Prefiere por ello Balzac retratar la decadencia en todos sus aspectos, llegando incluso a la humillación de sus personajes, a la descomposición de los grupos y los ambientes que presenta; no se trata, posiblemente, de una complacencia consciente, como podía serlo, por ejemplo, la de Stendhal, quien a una sociedad decadente le oponía la grandeza voluntariosa de un individuo de proporciones épicas; la concepción del mundo de Balzac, por el contrario, surge de la observación directa por medio de los sentidos: su percepción del mundo es sensorial, casi visceral, en gran medida porque él mismo participó de esos deseos de ascensión social y pudo probar el sabor de la derrota y de la humillación. El verdadero aliento de Balzac se halla en su consideración y contemplación de la realidad como si de un poder irracionalmente demoníaco se tratase; la civilización del progreso y la técnica comienza así a convertirse en su obra en un mito negativo y diabólico al que se sacrifica la vida de unos héroes impotentes frente a su época, dominada por los dioses del capitalismo: el dinero y el poder.

### c) *Algunas novelas de Balzac*

I. «EUGÉNIE GRANDET». Si debiéramos optar por la reseña de algunas de las numerosísimas novelas de Balzac, el primer lugar lo ocuparía, cronológica y cualitativamente, *Eugénie Grandet*; aplaudida por la crítica tanto como por el público, su publicación en 1833 supuso la consagración definitiva de Balzac, hasta el punto de hacerle olvidar a los lectores los evidentes excesos —cuando no errores— de la mayoría de sus obras, así como también los aciertos de novelas anteriores y posteriores. Ciertamente, la novela asimila e ilustra a la perfección las mejores lecciones del Realismo narrativo francés, por más que el tratamiento de la historia sea típicamente romántico: el amor de Eugénie Grandet por su arruinado primo Charles se ve estorbado por su propio padre, quien envía al joven a América, no sin que antes le confíe Eugénie algo del oro que ella misma ha podido guardar. Cuando los padres de la joven mueren, ésta sigue esperando a su amado, quien al poco tiempo le restituye desde América el oro y le anuncia, sin sospechar el actual estado de su prima, que se casa con una joven heredera: desengañada pero fiel, Eugénie se resigna a envejecer en Saumur entregada a una vida piadosa.

A *Eugénie Grandet* se la sigue considerando en la actualidad como obra maestra de la narrativa balzaquiana, ensombreciendo, efectivamente, el resto de *La Comedia Humana*. La minuciosidad, detallismo y verosimilitud del relato, especialmente logrado en su ambientación de la vida provinciana en Saumur, hacen de esta novela uno de los grandes cuadros del Realismo europeo (no en vano decidió Balzac suspender su publicación por entregas e incluirla como primer volumen de sus

*Escenas de la vida provinciana* y, finalmente, en *La Comedia Humana*); del mismo modo, sus justas dosis de melodramatismo y de aventura sentimental, evidentemente heredadas del Romanticismo, siguen cautivando al lector de nuestros días: por ambas razones, esta obra, una de las más célebres de su autor, puede seguir siendo considerada un clásico de la novela contemporánea.

II. «PAPÁ GORIOT». En 1834 apareció *Papá Goriot* (*Père Goriot*), una obra en la cual había puesto Balzac unas esperanzas que el público no refrendó; fue, es cierto, una obra de amplia difusión, pero no acaparó el éxito lector ni, mucho menos, crítico de *Eugénie Grandet*. Se trata, sin embargo, de un relato ambicioso, más de lo usual en Balzac, sobre todo por su disposiciónseudodramática y por su planteamiento, que recuerda a la tragedia en su enfrentamiento entre dos mundos: el del fracaso y el del éxito. Todo en *Papá Goriot* parece centrarse en esta confrontación trágica —que no dialéctica— en el seno de la realidad social, a la vez que todos los esfuerzos por pasar de un mundo a otro parecen llamados a acabar precisamente en la órbita del fracaso.

El anciano Goriot vive en una pensión junto al ambicioso joven Rastignac y el enigmático Vautrin; el muchacho quiere gustar de los ambientes refinados de París, para lo que sigue las indicaciones de Vautrin, un ser amoral y cínico cuya vida preside un sentimiento de insolidaridad rebelde y voluntarista. A partir de ese momento, el joven se debate entre la corrupción y cierta rebeldía social más acusada aún después de comprobar cómo al amor que profesa Goriot a sus hijas le responden éstas con la indiferencia incluso a la hora de la muerte del anciano. Precisamente desde el cementerio se cierra la obra, con el rebelde desafío que Rastignac parece lanzar a la ciudad, de cuya vida es *Papá Goriot* un cuadro efectivo y realista: al margen de que inaugurase el recurso de hacer reaparecer a personajes, *Papá Goriot* recrea un universo ficticio habitado por unos caracteres convincentes cuya vida puede seguir el lector a lo largo de la lectura de gran parte de *La Comedia Humana*.

III. «CÉSAR BIROTTEAU». En 1837 apareció una novela cuya forma definitiva le había costado a Balzac varios años; *César Birotteau* había sido concebida originalmente como parte de los *Estudios filosóficos* —en concreto como análisis de la honestidad—, pero el autor prefirió finalmente convertirla en un cuadro de costumbres sobre los comerciantes de la capital francesa, de quienes hizo símbolo del ansia de poder, representantes típicos de una pequeñoburguesía cuya confianza descansa en el dinero como medio de ascensión a las clases dominantes. Desde esta perspectiva ideológica, acaso sea *César Birotteau* la más lúcida de las novelas de Balzac, tanto por el notable sentido realista que logra imponerle como por saber conjugarlo con un pormenorizado análisis de uno de los más decisivos aspectos de la vida social francesa del XIX: la ambición arribista de las clases medias de la Restauración y la corrupción y especulación de las que se servían para satisfacerla. El tema le había interesado a un buen número de escritores del momento, pero a Balzac

le obsesionaba particularmente por afectarle de forma directa: él mismo había intentado en repetidas ocasiones hacerse con dinero fácil gracias a dudosos negocios y a la especulación, además de haberse enfrentado a una quiebra editorial. Posiblemente de ahí provenga la leve ambigüedad que caracteriza a este relato, pues en realidad no llegamos a saber qué grado de simpatía une al autor con su personaje, como si Birotteau, respetado por todos —se trata de un comerciante honesto—, fuese en realidad el representante de una raza de ingenuos llamados a desaparecer en la nueva sociedad capitalista.

#### 4. Flaubert

Flaubert, posiblemente el más representativo de los autores del siglo XIX francés, logra conciliar en su obra el más estricto Realismo con el más disciplinado sentido de la factura narrativa de la literatura francesa. Su figura destaca en el panorama de las letras de la segunda mitad del siglo en Francia, momento histórico caracterizado por el adocenamiento cultural y la apatía generalizada de la sociedad, fanáticamente articulada entonces por un ideal de progreso y modernización: el hecho de que Napoleón III hubiera podido dar forma al Segundo Imperio no ya sólo sin la resistencia del pueblo, sino, aún más, con el consentimiento de amplias e influyentes capas sociales, se debía a la eliminación de cualquier forma de radicalismo —fundamentalmente obrerista, aunque también burgués— después de la revolución de 1848, la más conservadora de entre las revoluciones burguesas del XIX francés.

##### a) *Vida y obra*

La temprana vocación literaria de Gustave Flaubert (1821-1880), nacido en Ruán, nunca fue estorbada ni por su padre, un cirujano liberal y comprensivo, ni por su madre, con la cual mantuvo excelentes relaciones durante toda su vida. En su ciudad natal estudió Flaubert el bachillerato para pasar más tarde a París, donde inició la carrera de Derecho; a los veintitrés años decidió, sin embargo, abandonarla por la plena dedicación a la narrativa, género en el cual se había iniciado ya con la composición de varios cuentos y con la redacción de una primera versión de *La educación sentimental*.

A la muerte de su padre en 1846, Flaubert decidió trasladarse a la casa familiar de Croisset, cerca de Ruán, donde viviría con su madre durante años; aunque desde allí realizaría repetidos viajes, esa casa se convirtió para él, casi inmediatamente, en el lugar idóneo de retiro para la creación artística. Flaubert, disciplinado y austero, encontraba allí el sosiego necesario para someter su obra al rigor de su objetividad; en Croisset compuso —entre sus viajes a París, a Oriente y Grecia, a Italia, Túnez e



Inglaterra— prácticamente todas sus obras (*La tentación de san Antonio*, *Madame Bovary*, *Salammbô* y *La educación sentimental*), realmente escasas, pero magistrales todas ellas a pesar del rechazo que encontraron en no pocas ocasiones (recordemos, por ejemplo, que a Flaubert se le procesó por ofensas a la moral pública por *Madame Bovary* y que *La educación sentimental* fue hostilmente recibida por determinados sectores).

Debido en buena medida a los problemas de recepción y aceptación de su obra literaria, la salud del escritor se resintió notablemente a partir de 1870; a ello se añadió la entrada del ejército prusiano en Croisset, que los Flaubert se vieron obligados a abandonar para trasladarse a Ruán; más tarde —especialmente tras la muerte de su madre en 1872— se sumaron las dificultades económicas (solventadas transitoriamente por la intervención de algunos amigos, entre ellos Maupassant). Después de tentar sin éxito la comedia, compuso y publicó en estos años finales sus *Tres cuentos*; también dio a la imprenta *La tentación de san Antonio*, novela que algunos amigos le habían desaconsejado publicar anteriormente, y que había conocido diversas redacciones; y trabajó sin descanso en *Bouvard y Pécuchet*, obra que se publicó incompleta tras su muerte en 1880 a causa de una hemorragia cerebral.

#### b) «*Madame Bovary*», culminación del Realismo francés

Cuando en 1856 aparece en seis entregas *Madame Bovary*, su primera novela publicada, Flaubert tenía ya treinta y cinco años, y en algún rincón de su casa dormían desde hacía años dos manuscritos de sendos proyectos narrativos (las posteriores *La tentación de san Antonio* y *La educación sentimental*). Muy lejos estaba el autor de sospechar que, con esta primera publicación, le estaba ofreciendo a la historia una de las más acabadas novelas de todos los tiempos; a pesar de ello, nadie más lejos de la genialidad literaria que este Flaubert trabajador, minucioso y lento en la composición de sus novelas.

La historia de Emma Rouault podría haber sido sin dificultades la del triunfo de una mujer inteligente y bella de no ser porque cayó en la trampa de creerse llamada a un idealizado destino novelesco: si el amor y el deseo de aventura la animaron a su matrimonio con Charles Bovary, un médico rural atento y capaz, la nula ambición de éste y su afán de vida burguesa pronto dejaron insatisfecha a madame Bovary. Como eran ésas sus aspiraciones, guiadas por los dictámenes de sus lecturas románticas, pronto cayó en los brazos de un joven enamorado e igualmente romántico; el obligado abandono de la joven por parte de éste empuja a la Bovary a un lento y casi imperceptible proceso de degradación del que se aprovecha un seductor. La vida le parece entonces fácil y agradable a una mujer progresivamente más sensual y materialista, abandonada sin embargo a la inconsciencia de una vida novelesca; en este punto se hace patente la realidad de un mundo burgués regido por los intereses: denunciada por un acreedor, Madame Bovary se da muerte de una forma tan

inconsciente y novelesca como la que ha regido toda su vida.

Casi cinco años había tardado en darle forma Flaubert a *Madame Bovary*; horas y horas de trabajo, de corrección continua, de voluntad de estilo...; mucho tiempo si consideramos que, por otro lado, la historia de *Madame Bovary* está inspirada en un suceso real, que su intención era esencialmente crítica: objetivar y analizar la formación romántica y, sobre todo, sus efectos en la educación de la mujer, contraponiéndole el estilo de vida burgués decimonónico. Lo más importante de *Madame Bovary*, lo que —entre otras cosas— la hace irrepetible es que su intención realista y objetiva no vaya pareja, como en otros autores, con cierto desaliño y hasta descuido formal (pensemos, por ejemplo, en Balzac); casi cinco años de composición constante, teniendo en cuenta las largas horas de la jornada de trabajo de Flaubert, eran demasiadas para una novela teóricamente inspirada en un suceso real. Y es que *Madame Bovary* va mucho más allá que las novelas de sus contemporáneos; para su autor, la realidad es simplemente un punto de arranque, aunque muchos críticos se hayan empeñado desde su publicación en descubrir los referentes reales de personajes y lugares: «*Madame Bovary c'est moi*» («*Madame Bovary soy yo*»), acabará clamando Flaubert; y no sólo se refería a la paternidad de su personaje, sino, sobre todo, a la experiencia de la que surgía la obra, posiblemente la más vivencial del autor. La minuciosidad y objetividad por las que procuró que se rigiera esta novela demuestran la disciplina a la que la sometió y ante la cual él mismo se doblegó; Flaubert ansiaba para *Madame Bovary* escrupulosidad y rigor expresivos extremos por tratarse, en gran medida, de un análisis de su propia vida sentimental e intelectual, en la cual había renunciado conscientemente —lo hacía cada vez que se sentaba a escribir— a las falsedades de su formación romántica en aras de la búsqueda de una objetividad científica para la literatura.

Como podemos comprobar, *Madame Bovary* nos ofrece muchos de los elementos que hizo característicamente suyos casi toda la producción novelística del Realismo europeo: desde su retiro de Croisset, el burgués Flaubert —lo que le echaron en cara tanto los burgueses a los que denostó como los «intelectuales» bohemios a los que ignoró— fue capaz de trazar la más exacta radiografía de una sociedad de la que denuncia tanto su filiación cultural romántica como su mediocre sentido del burguesismo impuesto por el falso progreso capitalista. Desde este punto de vista, *Madame Bovary* es, sin duda, una obra maestra del Realismo crítico; no nos referimos ahora a la objetividad técnica del relato, sino a la veracidad y rigor ideológicos que guían la composición de la novela, cuya honestidad no puede ponerse en duda (y menos aún si consideramos el apoliticismo que caracterizó a Flaubert, sin que por ello renunciase el autor a comprender y enjuiciar su época). *Madame Bovary* pudo hacer época como la hizo el *Quijote*, novela que Flaubert admiraba y a la que consideraba modelo universal de narración; curiosamente, como había hecho Cervantes con la caballería, con su obra le daba el autor francés la puntilla al Romanticismo en un momento en que éste resultaba ya risible; curiosamente también,

ambos se habían formado respectivamente en esos gustos, y sólo por ello fueron capaces de comprender y rematar una época; de igual modo, *Madame Bovary* —que pudo dar que hablar del «bovarismo» como el *Quijote* del «quijotismo»— es la historia de un enfrentamiento, ahora de tono trágico, entre realidad e idealidad, desde una postura ambigua que parece no tomar partido por ninguna de ellas.

### c) *Arte y objetividad en Flaubert*

Frente a *Madame Bovary*, el resto de la producción flaubertiana empalidece hasta el punto de pasar prácticamente desapercibida; muy admiradas en Francia, novelas como *Salammbô* (1862) y *La tentación de san Antonio* (1874) no pasan de ser, a pesar de su trabajado y cuidado estilo, recreaciones más o menos acertadas de cierto descriptivismo exotista de filiación romántica, aunque a partir de un nuevo tratamiento estético originado en el Parnasianismo (recordemos ahora la amistad que unía a Flaubert con algunos poetas del movimiento, y sobre todo con Gautier, su fundador: véase el *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 11*). Sus *Tres cuentos* (*Trois contes*, 1870), por su parte, suponen un gran acierto en la carrera literaria de Flaubert; el género —que posiblemente le animara a ensayar Maupassant, gran amigo suyo— le permitía una concentración y densidad expresivas muy de su gusto y exigencias, por lo que estos breves relatos constituyen una buena muestra de su excelente dominio de la narración.

A pesar de que el resto de la obra flaubertiana no alcanzase la altura de su *Madame Bovary* —irrepetible, por otro lado—, en el total de su producción debemos reconocer la magistral culminación, a la vez que precursora superación, de la literatura realista francesa. Flaubert resume y concilia con su obra el paso de la narrativa desde el siglo XIX (cuando escriben los «clásicos» de la novela contemporánea) hasta el siglo XX (momento en que los narradores renovarían la novela gracias a su confluencia con otros géneros, como el mismo Flaubert adelantó). Tiene por ello nuestro autor algo de precursor, pues mientras que buena parte de los intelectuales y artistas contemporáneos le proporcionaban al Realismo su forma definitiva, Flaubert se esforzaba por forjar y practicar un concepto de realidad que ni acabase en la estricta materialidad ni cediese por ello al subjetivismo.

En esta desconfianza tanto frente al materialismo como frente al idealismo encontramos el núcleo del pensamiento de Flaubert: según éste, la realidad es ya, más aún que algo ajeno al sujeto, un elemento incontestablemente hostil a él; en este sentido, partiendo de las premisas de la filosofía romántica alemana —concretamente, de Kant y de Fichte—, Flaubert consideraba lo «no-yo» como objeto válido de atención intelectual (frente al criticismo romántico, que le negaba toda objetividad). Para Flaubert lo ajeno, lo extraño es totalmente real, y de la identificación entre ambos términos —realidad y distinción— nace la conciencia de la radical disconformidad del ser humano ante aquello que lo rodea como algo

distinto de sí. Esta concepción de la realidad y, en buena medida, sus resultados literarios, pueden recordarnos por una parte a determinados románticos y, sobre todo, a los críticos del XIX que, partiendo de los presupuestos del Romanticismo, abandonaron el subjetivismo para intentar una explicación más objetiva de los problemas planteados a la filosofía contemporánea (recordemos aquí la labor precursora del danés Kierkegaard —*Epígrafe 2.c. del Capítulo 10 del Volumen 6*—, cuyo pensamiento puso las bases del existencialismo, quizás el movimiento filosófico decisivo en la conformación ideológica del siglo XX). Desde esta perspectiva, podríamos considerar a Flaubert como a un romántico que abandonó el subjetivismo por el objetivismo, sin renunciar por ello a una visión idealista del mundo: en no pocas ocasiones insistió nuestro autor sobre la idea de que el estilo debe caracterizarse por un intento de dominio de aquello que se resista al conocimiento; se acercaban así sus postulados a los de la poética simbolista al exigir y exigirse una «palabra única» que designase un objeto único, quizás un mundo único. En tanto que artista, Flaubert sentíase llamado a esa misión de comprensión y traducción del mundo y, por ella, se consideraba radicalmente distinto al resto de los seres humanos: «dandista» convencido, profesó un odio al burgués únicamente comparable al que demostrase Baudelaire y se obstinó en superar, con un irreprochable sentido de la forma y del refinamiento, las convenciones de una época que juzgaba vulgarmente mediocre. Precisas y justas, sus novelas están medidas en sus últimos y más insospechados aspectos; cuando Flaubert observa y describe un objeto cualquiera, éste parece revelárenos desde una perspectiva inusual, nueva, insospechadamente más rica y a la vez precisa; es el suyo un ideal de «purificación» artística que elimina y se aleja de cualquier veta humana hasta el punto de hacernos al objeto, desde ese aséptico extrañamiento, más cercano que nunca.

En sentido estricto, todas estas ideas no eran radicalmente nuevas, y de hecho las podemos hallar en el pensamiento de otros autores europeos, en quienes veremos progresar durante años un agobiante pesimismo existencial. La diferencia radica en que, como más tarde harán los renovadores de la novela de nuestro siglo, Flaubert descubrió en el Arte el medio de expiación de la miseria humana, el arma idónea para la lucha contra su propia formación romántica y contra la tendencia natural a dejarse arrastrar por un indolente pesimismo; lejos de rehuir el progreso científico, el novelista francés sólo condenaba el positivismo tal como se lo veneraba en tanto que empobrecedor por su ralo materialismo, mientras que reclamaba para el Arte la posibilidad del conocimiento objetivo de la realidad: como el mismo Flaubert afirmaba, al Arte le había llegado la hora, a finales del XIX, de alcanzar la exactitud y la precisión de la ciencia.

## Otros narradores y prosistas franceses

### 1. Zola y el Naturalismo francés

Aunque hoy pueda extrañar la resonancia alcanzada por el parisino Émile Zola (1840-1902), hijo de un ingeniero de origen veneciano, en su vida y obra debemos reconocer al posiblemente más radical, honesto y coherente crítico de la sociedad francesa contemporánea, razón por la cual se ganó el respeto y la admiración de muchos intelectuales y artistas, así como el denuesto de otros (por ejemplo, Flaubert, a quien Zola admiraba, le dedicó sinceros elogios y, sin embargo, los Goncourt rechazaron en varias ocasiones sus concepciones literarias; más estrecha aún fue su relación con los pintores impresionistas, cuya obra defendió desde sus inicios: Cézanne había sido compañero suyo del bachillerato y a Manet, por ejemplo, se le debe un famoso retrato del novelista).

Su radicalismo lo convirtió en blanco de la policía imperial, que pronto señaló a Zola como un peligro potencial; y así fue, pues durante la guerra franco-prusiana el novelista —más conocido aún como periodista— aprovechó el momento para exigir la reinstauración de la República; con ella obtuvo Zola un puesto en la Administración y desde entonces pudo dedicarse con mayor tranquilidad al cultivo de la literatura. No por ello dejó de tener problemas con sus publicaciones, vetadas en muchas ocasiones y que algunos editores no se atrevían a publicar por temor a las medidas gubernamentales; pero, sin duda, el hecho más conocido de fidelidad de Zola a sus principios y creencias fue su toma de partido por el capitán Dreyfus, injustamente condenado en 1894; a partir de 1897 lo defendió desde distintos periódicos y por diversos medios durante años, hasta el punto de enviar una carta abierta al Presidente de la República (el famoso manifiesto «J'accuse») que le valió una condena de cárcel; el capitán fue finalmente indultado en 1899, y en 1900 amnistiados todos los implicados en el caso, entre los que se contaba al propio Zola.

Aunque apuntan prácticamente en toda su obra, en su novela no encontramos tendencias claramente naturalistas hasta cerca de 1880; hacia esta época podemos afirmar que la doctrina ha tomado cuerpo en Francia —y en concreto en el pensamiento de Zola— gracias a la aparición de determinadas publicaciones tanto científicas como filosóficas, así como a la difusión de sus implicaciones literarias en los periódicos más avanzados. Por lo que a Zola respecta, su ciega fe en el cientifismo le hizo analizar en su obra narrativa las deudas fisiológicas de la conducta

humana; seguidor de las doctrinas de Claude Bernard, confiaba en la posibilidad de aplicar el método científico a todas las disciplinas centradas en el ser humano. En aras de tal positivismo y de la validez del análisis científico, asumió una decidida toma de partido por el progreso y sus novelas intentaron ser, consecuentemente, una reproducción literaria —como si de un experimento se tratase— de las leyes naturales; en este sentido, de él podríamos afirmar que posiblemente fuese el único naturalista «ortodoxo» de la narrativa decimonónica francesa.

Como tal, Zola llevó a sus máximas consecuencias el Realismo decimonónico, aunque con resultados en todo contrarios a los expuestos por los estetas de fin de siglo: mientras que éstos proponían la «purificación» de la materia literaria para así describir fielmente la realidad, en la obra de Zola la realidad no está en absoluto depurada, dando la impresión de que su novela naciera como decidida toma de partido ante su época. Para nuestro autor, el Naturalismo consistía en una exigencia más ideológica que formal, y de hecho su obra se caracteriza por sus implicaciones filosóficas y políticas: filosóficamente, como ya hemos visto, sus ideales se dejaban guiar por el cientifismo, llegando incluso a componer *Los Rougon-Macquart*, toda una saga familiar en veinte volúmenes, para demostrar el peso de la herencia natural en la conducta humana; ideológicamente, confiaba en el socialismo como medio de eliminar las evidentes desigualdades originadas por el sistema capitalista de trabajo y reparto de riqueza.

Creyéndose llamado a ser un apóstol de la nueva literatura, Zola fue capaz de sacrificar ciegamente sus novelas al ideal cientifista en el cual siempre confió, y que literariamente llevó a sus últimas consecuencias: en su obra desaparece todo sentimentalismo y psicologismo, convencido de que a la novela contemporánea se le encomendaba la misión de proporcionar respuestas a los interrogantes de la nueva sociedad; y supo descubrir las grandes deficiencias y necesidades del capitalismo francés finisecular, expresándolas con la vehemencia y veracidad que lo llevaron a ser el intelectual más influyente de la vida francesa. Sus novelas permanecen como muestra de su excelente arte descriptivo, de su vigor en la comprensión de una época convulsa; entre ellas podemos señalar *Germinal* (1885) como la mejor, tanto por su madurez como por asimilar en ella el método del socialismo científico de comprensión de la realidad (en ese proceso de radicalización ideológica característica de Zola, éste se interesó en los últimos años de su vida por el pensamiento de Marx e incluso siguió la Primera Internacional). La obra de Zola, en conjunto, constituye todavía hoy un excelente y vívido documento de las contradicciones del capitalismo contemporáneo y de las condiciones de vida de las clases más desfavorecidas; sus novelas son, en resumen, un gigantesco fresco (alucinante en ocasiones, casi siempre épico) de las grandezas y miserias de una sociedad que, decidida pero temerosa, se encamina al siglo xx.

## 2. Naturalistas franceses

### a) *Los Goncourt: Naturalismo y estilo*

Los hermanos Goncourt, Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870) pudieron consagrarse totalmente a su vocación artística gracias a no estar atados desde jóvenes a lazo familiar alguno y a disponer de una más que discreta renta vitalicia; no fueron, sin embargo, notables artistas, sino dos hombres extremadamente sensibles —hasta lo patológico— a los que el destino les ofreció la posibilidad de dedicarse por entero al cultivo de la literatura (e incluso les brindó la oportunidad de legar su fortuna a una Academia, creada a despecho de la Francesa, que lleva su nombre y que todavía se encarga de entregar anualmente un premio a la mejor obra, generalmente novela, de ficción).

La visión de la realidad que nos ofrecen sus novelas está distorsionada por tan extrema sensibilidad y por la obligada percepción de la realidad como algo ajeno, como una sucesión incansable de extraños fenómenos que afectan, como si de una sola cosa se tratase, a personas y cosas. Fue por ello obsesión de ambos hermanos consignar los sucesos de su vida en un interminable *Diario* del que Edmond de Goncourt pudo publicar entre 1878 y 1895 hasta nueve volúmenes: allí cabían impresiones, datos, notas, todo un mundo inconexo y a la vez matizado por una percepción sensorial inusual. Habiendo sustituido el estudio psicológico por el patológico, la interpretación artística por el reportaje cientifista, creían haber sido los primeros en pintar la vida verdadera, afirmándose descubridores y adaptadores del método naturalista en la novela francesa. Su sentido dislocado de la vida les hizo retratar en sus novelas una vida febril y conmovedora, falseada no tanto por su singularidad cuanto por su anormalidad: locos, bohemios, homosexuales, prostitutas y artistas, toda la artificiosa vida de una civilización y una cultura ya decididamente contemporáneas, se pasean por las páginas de sus narraciones (entre las que debemos recordar dos: *Germinie Lacertaux*, de 1865; y, por especialmente significativa en el panorama del XIX y característica del estilo de sus autores, *Renée Mauperin*, de 1864). Sus personajes son casi siempre neuróticos, personas de una sensibilidad dolorosa que frecuentemente degenera en enfermedad; los desenlaces de sus relatos, cuando menos torturadores, producen una radical impresión de nerviosa tristeza, de irremediable y cruel fatalidad: en este desolador e inconexo panorama sólo triunfa la evidente voluntad de estilo que guiaba más la pluma de Jules que la de Edmond de Goncourt.

Curiosamente, la historia literaria francesa sigue recordando a los Goncourt por la creación de un estilo impresionista ocasionalmente denominado «realismo artista»; permítasenos, sin embargo, mostrar reticencias a la hora de calificar así a su novela: la evidente falta de articulación estructural, así como la sensación de desaliño expresivo que la dominan no siempre logran ser salvadas por el resuelto

impresionismo del que hacen gala. Debemos reconocer, sin embargo, que los Goncourt tienen excelentes y refinados momentos descriptivos, y que determinados retazos sensoriales recuerdan la soltura y la precisión del mejor arte pictórico contemporáneo, preludio de las mejores páginas del impresionismo narrativo francés: pero sólo son eso, retazos que no hacen una novela.

#### b) *Sentimentalismo y «Naturalismo»: Daudet*

La obra de Alphonse Daudet (1840-1897) sigue atrayéndonos hoy por su simpatía: es la suya una novela sin alardes, humana, sincera, afectuosa —más que afectiva— y plena de un sentido del humor optimista y despreocupado; carece, es cierto, de la genialidad y la maestría de otros contemporáneos franceses, pero, ajustada a sus propias limitaciones —y su autor nunca quiso rebasarlas—, constituye un buen ejemplo de las posibilidades que ofrecían la observación naturalista de la realidad y su descripción desde el realismo narrativo.

Sus primeras novelas, posiblemente las más conocidas —no diremos las mejores, dada la excelencia de algunos de sus poco difundidos relatos de madurez—, podrían adscribirse a cierto prenatalismo que supo hacerse eco de las cualidades de observación e imitación de la realidad que propugnara el movimiento naturalista; el tono de optimismo casi humanista, la aproblemática novelización a la cual somete Daudet la realidad, muy poco —o nada— tienen que ver con la amargura y la crueldad de la que hicieron gala los más radicales seguidores del Naturalismo europeo. Una de estas primeras obras aproblemáticas, con aire de convencional —pero no necesariamente falso— sentimentalismo, es también una de las más conocidas: *Cartas desde mi molino* (*Lettres de mon moulin*, 1869) manifiesta ya, quizá más que ninguna otra, el lirismo característico de la producción de Daudet, pues no son sino trasposiciones poéticas de sucesos de su vida, una vida aligerada y reducida a sus elementos más tiernos. Quizá se lean hoy más sus novelas del ciclo de Tarascón —concretamente *Tartarín de Tarascón* (1872), aunque debemos recordar igualmente *Port-Tarascón* (1890)—, ese lugar imaginario, dominado por un dulce sentimiento de ensueño, donde se viven afectuosas aventuras de las cuales no están exentas ciertas referencias a la realidad.

Sus grandes novelas, las más ambiciosas y complejas, poco tienen que ver, sin embargo, con esta afable imagen de Daudet; éste supo, como otros novelistas de la época, aspirar a un tipo de narración anclada en las preocupaciones de su época y en la sociedad que le tocó vivir. Citemos entre ellas *Jack* (1876), *El Nabab* (1877) y *Safo* (1884), muy diferentes entre sí: la primera nos recuerda casi inmediatamente al Dickens más sentimental y melodramático, pues *Jack* narra la aventura de un pequeño que conserva su distinción hasta su temprana muerte a pesar de verse obligado a abandonar el refinado hogar donde se le ha criado a causa de la envidia que le tiene el amante de su madre. *El Nabab*, por su parte, es uno de los mejores



retratos del gran mundo de finales del XIX en Francia, aunque su tendencia moralizante reste algo de veracidad al relato; éste se centra en el ascenso y caída de un protagonista cuya miserable vida en los muelles no le impide llegar a dominar el mundo financiero y hacerse millonario, hasta que el mismo ambiente de poder en el cual ha ingresado lo vence y destruye. En cuanto a *Safo*, es una novela inusual en el conjunto de la producción de Daudet; se trata de una narración escabrosa y amarga — nacida del éxito de la estética y la temática decadentes— cuyo asunto sabe tratar el autor, como siempre, con delicadeza y seguridad incomparables.

Frente al indudable magisterio de otros narradores, puede extrañarnos que a Daudet se le considerase entonces uno de los autores más significativos de su momento, y que su obra gozase de gran difusión y favor por parte del público. Descalificaciones aparte —que también las hubo, como en la actualidad—, a Daudet se le puede acusar en su obra de debilidad estructural, de optimismo superficial y de artificiosidad estilística; el momento realista que vivía toda la novela francesa, y europea en general, se lo saltó para ofrecernos algunas muestras del impresionismo por el que iba a transitar el género pocos años después. Sin pretensiones de precisión, fue Daudet un realista documentado y fácil, cuyo arte puede pecar de falta de profundidad, conmoviendo por su calculada sinceridad e ingenuidad: no era la suya, evidentemente, una novela impersonal y, sin poder dominar totalmente cierta vena lírica, gustó de acercar la realidad al lector, el objeto al sujeto, la vida a la literatura. Por sus páginas discurre una vida bulliciosa, de carácter incluso más popular que estrictamente burgués; su interés se centraba en la efectiva vida humana, en lo que él consideraba esencial, eliminando los aspectos más crudos y despreocupándose de teorías y doctrinas que le estorbasen en su entendimiento del y con el hombre de carne y hueso.

### c) *Maupassant y el Naturalismo objetivista*

El normando Guy de Maupassant (1850-1893) ha pasado a la literatura francesa como uno de los mejores cuentistas de su historia y como el mejor representante del género en el siglo XIX. El escritor había ocultado sus dotes, sin embargo, en las oficinas de la Administración del Estado hasta 1880, cuando la aparición de *Bola de sebo* (*Boule de suif*) le abrió las puertas de la fama literaria gracias, sobre todo, a la admiración de los espíritus más cultos de su época, que pronto lo saludaron como excelente representante de las nuevas formas literarias en el terreno de la prosa. Y no se equivocaron, pues en una fulgurante carrera de pocos años Maupassant compuso una ingente y homogénea obra cuyo valor sigue refrendando el público actual.

La obra de Maupassant posiblemente sea, junto a la de Flaubert, la más estrictamente naturalista del siglo XIX francés, aunque a ninguno de ellos les agradase especialmente tal calificación; como su maestro, Maupassant compuso su obra atento,

principalmente, a un afán de plena objetividad que convirtiese la literatura en verdad. Su afición a un género como el cuento, tendente por naturaleza a la concisión y a la brevedad, se explica por ese afán de equilibrio clásico del que su obra puede presumir: medidos y milimetrados, sus cuentos buscan la armonía y simplicidad de formas en tanto que síntomas de perfección a nivel ideológico y estilístico. En manos de Maupassant, el cuento es el medio idóneo para el conocimiento verdadero de la realidad, es decir, no para la interpretación ni para la diversión, sino para la perfección y la inmediatez del mundo; el narrador es entonces el observador, la mirada neutra, limpia y nítida, el instrumento por medio del cual el lector contempla y comprende la realidad a partir de la «verdad» de la narración.

El novelista se convierte así en el ideal de narrador naturalista: el científico de la vida, el creador del arte objetivamente puro a la vez que comprometido con la realidad de su época. Maupassant es, por ello, un materialista en un doble sentido: no sólo ideológicamente, por cultivar las formas materialistas y, con ellas, difundir tal filosofía; sino, más aún, por su estricta percepción y sensibilidad de la novela como una forma material, como un producto más de la realidad que el autor debe esforzarse en presentar carente de cualquier rémora subjetivista. Su percepción del mundo está presidida por el respeto a la realidad sensorial, a un mundo plenamente material cuya razón de ser se halla en su aprehensión por los sentidos: la simple constatación del mundo tal cual es, su sola presencia frente al ojo del artista, basta para llenar cuantas páginas se desee de un arte al servicio de la verdad de la realidad. La aparición en la obra de Maupassant de la mediocridad, la sordidez y los instintos —como podemos ver excelentemente en *Una vida* (1883)— no se debe a una caracterización negativa de la realidad como la que encontramos en otros naturalistas, sino que nace de la ausencia de mediación del autor en la presentación de la realidad; éste desaparece hasta el punto de eliminar casi totalmente la intervención humana en la novela, donde sólo permanece «lo otro» lo ajeno, lo extraño; al lector lo prende y sorprende al instante ese clima de misterio y de aséptica inhumanidad, como si hasta la lógica más elemental la sacrificase Maupassant en aras de una intuición suprahumana.

El cuentista intenta así alcanzar la objetividad como única posibilidad de verdadera novelización del mundo; podríamos afirmar que Maupassant es uno de los autores decimonónicos franceses más radicales a la hora de eliminar todo eco de su voz en sus composiciones, dejando que sea el arte literario, por sí solo —y hasta donde la práctica lo permita— el traductor único de la realidad del mundo; para ello debe buscar y cultivar la más estricta impersonalidad, la asepsia estilística más incondicional, aprendida de Flaubert, su maestro —un buen ejemplo podría ser *Bel-Ami* (*Buen amigo*, 1885), uno de sus mejores relatos—. Su expresión está tan desprovista de apreciaciones subjetivas y es tan estricta en la búsqueda de los medios lingüísticos adecuados para ello, que la prosa de Maupassant permanece como modelo de clásica modernidad, como muestra de la exigente nitidez y claridad a la que puede aspirar la lengua francesa. En un alarde de estilo, esta prosa

trabajosamente conseguida gusta de calibrar las resonancias de cada palabra, de cada frase, de cada período; por su esforzada perfección, por su medido estilo y su sensualismo artístico, la producción literaria de Maupassant recuerda e iguala a la de los grandes poetas finiseculares franceses.

### 3. Otras formas de narración

#### a) Restos de la narrativa decimonónica

Con el fin de siglo, el Naturalismo dejó de ser en Francia el movimiento narrativo predominante; ya hemos hecho referencia a las dificultades que encierra el definir un movimiento tan laxamente entendido por sus propios creadores como el Naturalismo, y cómo éste había pasado a ser una forma de enfrentamiento con la realidad que no por ello comprometía a un credo estético determinado. Existe por ello un grupo de autores cuya obra conoce su madurez justamente a expensas del Naturalismo dominante, ya sea frente a él o a su favor; en él podemos destacar la figura de autores comparables a los maestros de la novela decimonónica francesa —aunque no alcanzasen su talla—, tanto como la de narradores de fórmulas no estrictamente literarias que, sin embargo, fueron ampliamente aplaudidas por el público y que siguen gozando, en algún caso, del favor popular.

I. «ANATOLE FRANCE». La obra de François Thilbault, conocido literariamente por su seudónimo de «Anatole France» (1844-1924), gozó de amplio favor entre sus contemporáneos, hasta el punto de obtener en 1921 el Premio Nobel. Hoy nos parece un escritor de logros desiguales que supo aprovechar con inteligencia y sinceridad, aunque no con la maestría demostrada por otros, los recursos que las nuevas concepciones literarias habían puesto a su alcance. Su fama tuvo su origen en la concesión del Premio de la Academia por *El crimen de Silvestre Bonnard* (1881), un volumen donde se recogían dos historias que tenían por protagonista a un sabio bonachón; la ternura y la sentimentalidad presentes en esta obra —y cuya vigencia podría deberse a otros narradores: pensemos en Daudet— caracterizarán su producción, de rico estilo equilibradamente clásico. Aunque se atrevió con novelas estructuralmente más complejas, sus mejores logros los obtuvo siempre en el terreno del cuento: prueba de ello es *La isla de los pingüinos* (*L'île des pingouins*, 1908), una de sus mejores obras tanto por la sinceridad como por la inteligencia con la cual se aplica a una crítica sistemática de la civilización francesa: en ocho narraciones conectadas entre sí, Anatole France traza una historia satírica del país desde los legendarios y sacralizados orígenes de Bretaña hasta una apocalíptica visión de la deriva capitalista; el tono realista —y hasta demoledor— del cual sabe hacer gala el autor convierten a *La isla de los pingüinos* en una de sus obras más acabadas. En

cuanto a sus novelas, destaca sin duda *El figón de la reina Patoja* (*La rôtisserie de la reine Pédauque*, 1893), otro de sus relatos fundamentales; estamos nuevamente ante una narración satírica, escrita ahora desde una clave burlona culturalmente engarzada tanto con la tradición de la literatura dieciochesca francesa como con los modos de producción folletinescos: magia, erotismo y aventuras —interrumpidas por continuas digresiones— se unen en esta historia desenfadada que traza, de forma intencionalmente confusa y desordenada, la historia de Jacques Menatier y la tutela que sobre él ejerce el abate Coignard, quien le enseña los rudimentos de la cultura y la picardía.

II. VILLIERS DE L'ISLE ADAM. Philippe Auguste, conde de Villiers de l'Isle Adam (1838-1889), que nació en el seno de una noble familia bretona, se empeñó en producir una obra literaria no exenta de cierto dandismo decadentista. Su novela corta, género en el cual sobresalió para igualarse a los maestros franceses, llama hoy la atención por su filiación decadentista, por su orgulloso y enraizado anticonvencionalismo, por su complacencia en una estética de la corrupción y por su cuidado esteticismo. Citemos entre sus colecciones de relatos los *Cuentos crueles* (*Contes cruels*, 1883), considerados modélicos para el género en la Francia contemporánea; en ellos domina una visión del mundo frívola y alucinada que tiene su origen, obviando la influencia de la obra de Edgar Allan Poe, en un sincero sentimiento de desorientación y desamparo frente a la modernidad, ante la cual adopta el autor una actitud de distante extrañamiento y de humor morboso.

III. SUE Y EL FOLLETÍN. Aunque relegado por la historia literaria a causa del género que cultivó, habremos de decir algo sobre Eugène Sue (1804-1857), el folletinista de mayor éxito en la Francia decimonónica y cuya fama traspasó las fronteras de su país. Sue comenzó componiendo novelas de aventuras marítimas al estilo romántico; poco logradas artísticamente y demasiado melodramáticas, son dignas de tener en consideración por revelar un inusual sentido efectista que prácticamente hace olvidar el resto de las deficiencias. Al público, evidentemente, le satisfacía tal efectismo más que el arte literario y, puesto que Sue buscaba descaradamente complacer a la masa lectora, se aplicó a un modo de novelar que lo consagrara: a la búsqueda del éxito, y no del arte, dio con el folletín, una forma de literatura de evasión cuya única regla era mantener vivo el interés del lector —independientemente de la verosimilitud o la lógica— en las distintas entregas de la novela. Según tales premisas compuso y publicó entre 1842 y 1843 *Los misterios de París* (*Les mystères de Paris*), sin duda su obra fundamental y la más influyente dentro y fuera de Francia (traducida e imitada hasta la saciedad); aprovechándose del momento de arraigada conciencia social y de la influencia de los autores realistas, su intención fue hacer de ella una auténtica «novela proletaria» que describiese las miserias y sufrimientos del proletariado parisién, aunque realmente no pasase de plantear superficialmente algunas de las

cuestiones candentes del momento. Simplismo ideológico, melodramatismo, inverosimilitud e intervencionismo constante del autor son los fallos más evidentes de *Los misterios de París*; por el contrario, la fuerza y el vigor del lenguaje, sobre todo en su registro coloquial y hasta barriobajero, siguen haciendo de la novela un documento interesante y vivo de la historia del XIX.

IV. VERNE. Un lugar aparte en la producción narrativa francesa ocupa Jules Verne (1828-1905), uno de los autores más populares en el tránsito de los siglos XIX al XX. Sus obras, derivadas en buena medida del gusto romántico por la aventura, al tiempo que elaboradas desde el positivismo del momento cientifista, se reservan hoy especialmente al público infantil y juvenil, destacando exclusivamente por su comedido y discreto sentido del humor y por el uso que sabe hacer del personaje-tipo, sin que existan atisbos siquiera de profundización psicológica ni, en general, logros literarios significativos. Ateniéndonos, sin embargo, a la efectividad conmovedora de la aventura o la pertinencia de la divulgación científica, habremos de reconocer que las novelas de Verne cumplen su objetivo, pues obras como *La vuelta al mundo en ochenta días* (*La tour du monde en quatrevingts jours*, 1873) o *Miguel Strogoff* (1876) pueden todavía hoy sorprender a los lectores no tanto por los vastos conocimientos expuestos en ellas como por la habilidad con que éstos se confunden en una trama siempre apasionante.

#### b) Aparición del pensamiento tradicionalista

Hemos querido dejar para el final a un par de autores cuya obra preludia en buena medida los caminos por los que transitará la posterior narrativa francesa: se trata de Renan y de Barrés, católico el primero, tradicionalista el segundo. Ambos personifican a finales del XIX las posiciones ideológicas adoptadas en Francia por los intelectuales de la primera mitad de nuestro siglo y que podrían resumirse, algo genéricamente, en la adopción de un pensamiento católico de resabios tradicionalistas, reaccionario y nacionalista.

Ernest Renan (1823-1892) fue, curiosamente, un historiador trasvasado al terreno de la prosa narrativa: sin ser un novelista en sentido pleno, tampoco la redacción de sus estudios históricos, pese a su metodología científica, permite que lo consideremos un investigador. Su *Historia de los orígenes del Cristianismo*, con sus siete volúmenes escritos durante veinte años, constituye un buen ejemplo de las posibilidades del tratamiento artístico-literario de la materia histórica. No nos interesa aquí la polémica suscitada con la aparición del primer volumen, *Vida de Jesús*, dada la interpretación científica, no dogmática, de la figura de Jesucristo; importa, por el contrario, la caracterización humana que nos acerca a ésta y a otras figuras religiosas y que pone las bases de un sentimentalismo católico de gran fortuna posterior —sus orígenes los hallamos en el Romanticismo—, exportado más tarde desde Francia a

toda Europa.

Distinto fue el caso de Maurice Barrés (1862-1923), un intelectual formado en un extraño anarquismo individualista e irracionalista que derivó posteriormente a un culto de la acción asimilado inmediatamente, en el primer tercio del siglo siguiente, por el pensamiento reaccionario y autoritario francés. A Barrés se le debe recordar por su novela *De la energía nacional* (*De l'énergie nationale*, 1897-1903), una trilogía de naturaleza esencialmente ideológica donde expone la necesidad de encauzar y fortalecer el espíritu nacional a través del pensamiento irracionalista y voluntarista. Esta línea de pensamiento sería aprovechada más tarde por Charles Maurras, el animador de *Action Française*, primer núcleo de derecha autoritaria, antiparlamentaria y catolicista de la política francesa contemporánea (que fue copiado en diversos lugares de Europa, entre ellos España, donde «Acción Española» aglutinó las fuerzas de derecha autoritaria triunfantes en el golpe de 1936).

## 1. Sociedad inglesa y novela victoriana

Posiblemente, en ningún momento ha tenido el género narrativo un seguimiento tan incondicional como en la segunda mitad del XIX en Inglaterra; la publicación de novelas por entregas fue entonces un negocio lucrativo para editores tanto como para autores, y no sólo de primera fila —el caso de Dickens fue el de más claro encumbramiento—, pues en muchos casos también gozaron de gran éxito los novelistas cuya obra se acerca a lo que hoy podríamos describir como «subliteratura», hasta el punto de tener que plegarse los maestros a las exigencias del público.

Aunque lastrada en buena medida por esta dependencia de los lectores, el valor de la narrativa victoriana nace justamente de sus propias limitaciones: estamos ante una producción artística directamente vinculada a las condiciones reales de la vida inglesa en la segunda mitad del XIX, cuya verdadera dimensión y alcance se hallan en su imbricación social, en su dependencia del mundo real. La novela contemporánea encontraba así en Inglaterra sus planteamientos «clásicos» no tanto por la grandeza de sus producciones —muchas de las cuales nos parecen hoy técnica y argumentalmente ingenuas—, sino por haber hallado una fórmula de compromiso entre el escritor, el lector y el cambiante y contradictorio mundo industrializado; o lo que es lo mismo: una forma de entendimiento con la realidad de la cual habría de partir el Realismo narrativo.

Nunca se planteó en Inglaterra, sin embargo, la cuestión del Realismo según hubo de ser entendida en otros países europeos, pues los asuntos literarios se dirimían aquí a fuerza más bien de popularidad: la novela victoriana es realista según la vía ya trazada por su propia tradición desde que el género alcanzase la «modernidad» en el siglo XVIII. El Realismo inglés jugaba todavía, por tanto, con una gran dosis de subjetivismo heredado que habría de llevar a la novela victoriana inglesa, a través de obras como las de Meredith y Hardy, hacia el impresionismo y el psicologismo propios de la novela de principios del siglo XX. Efectivamente, en los últimos años del XIX el género narrativo se diversificó en Inglaterra como resultado de los cambios de una sociedad ante la cual el novelista adoptaba posturas diversas; en cualquier caso, sin embargo, la sociedad resultante del nuevo orden económico sería, por regla general, trasfondo y centro de la novela victoriana, sobreviniendo con ello una

curiosa paradoja presente en otros momentos de la Historia de la Literatura: aquellos autores cuya obra nos ofrece un sabor más decididamente victoriano, son los mismos que han llegado hasta nuestros días con mayor sabor de actualidad, tanto si optaron por el compromiso social desde una perspectiva puramente melodramática —extremo en el cual llegó a caer el mismísimo Dickens— como si lo hicieron con un tratamiento desenfadado e irónico —como en el caso de Thackeray—.

## 2. Charles Dickens

Todo lo que hemos dicho para la novela victoriana se cumple casi plenamente en la obra de Charles Dickens, que inició en Inglaterra el modo realista de novelar la sociedad de su tiempo. A él se le deben los primeros intentos por la creación de una novela en la cual cupiera la realidad social, con los problemas narrativos que ello acarreaba; el resultado fue una visión totalizadora de la vida contemporánea que intentaba trasponer el mundo inglés de finales del XIX en clave literaria, objetivo que logró y que el público recompensó con el favor de la gloria y la fama ya en vida.

### a) Biografía

En Landport, cerca de Portsmouth, nació en 1812 Charles Dickens en el seno de una familia cuyos ingresos procedían de un mediocre sueldo de funcionario; la difícil economía doméstica se hizo especialmente conflictiva a partir de 1823, cuando la familia se trasladó a Londres y Charles tuvo que abandonar la escuela para ponerse a trabajar con un pariente. La situación llegó a complicarse hasta llevar a la cárcel, acusado de moroso, a su padre; pero las cosas mejoraron cuando en 1827 pudieron pagarse por fin las deudas y el propio Charles consiguió un puesto de pasante de abogados. Gracias a este trabajo se le contrató como reportero de temas judiciales y pasó más tarde, en 1832, a la redacción de varios periódicos, donde Dickens se encargaba de cubrir las noticias parlamentarias.

En 1833 el joven se atreve a enviar a la revista *Monthly Magazine* un ejemplar de sus *Esbozos* (*Sketches*), y éstos son publicados; un año más tarde, como empleado del *Morning Chronicle*, publica sus *Esbozos por «Boz»*, seudónimo con el cual obtiene cierto renombre. Debido a esta leve y transitoria notoriedad, una editorial le encarga poner texto a unos dibujos de Seymour, uno de los grandes ilustradores de la época: Dickens, que acepta el encargo con el único fin de obtener el dinero suficiente para poder casarse, compone de esta manera *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, que entre 1836 y 1837 habrían de constituir uno de los grandes éxitos de la novela victoriana; después vendría *Oliver Twist*, editada ya en su propia revista por entregas mensuales, según la costumbre propia de la época. La fama de Dickens no hizo sino consolidarse, y a partir de entonces la aparición de prácticamente todas y cada una de



sus novelas constituyó un gran acontecimiento para la vida editorial de la Inglaterra victoriana: se le prodigan homenajes, ofrece recitales de sus novelas y su fama traspasa el océano para llegar hasta los Estados Unidos, a donde viaja por vez primera en 1842. En esta época escribe *Nicholas Nickleby*, *El almacén de antigüedades*, *Barnaby Rudge* y la serie de historias navideñas entre las que acaso sobresalga *Villancico de navidad*; con todas ellas crece su gran notoriedad, viéndose por ello obligado a un continuo deambular por el país y por Europa.

A partir de 1848 asistimos, sin embargo, a cierta reorientación en la trayectoria vital y literaria de Charles Dickens: éste prefiere entonces la lectura pública a la composición de nuevas obras, cuya publicación va espaciándose paulatinamente; pero, sobre todo, sus novelas comienzan a abarcar registros más amplios y ambiciosos. Compone Dickens en esta época algunas de sus obras maestras, aunque en ocasiones menos consideradas por el público contemporáneo: *David Copperfield*, dentro aún de cierta línea anterior; *Dombey e hijo*, *Tiempos difíciles*, *Grandes esperanzas* e *Historia de dos ciudades*, todas ellas indudablemente más amargas que sus primeras novelas. A finales de la década de los 50 rompe con su mujer —aunque sus hijos permanecen con él— y con su amigo «Phiz», ilustrador de sus libros desde que sustituyera a Seymour en los *Papeles del Pickwick*; cancela también las lecturas públicas y, en general, su vida deja traslucir cierto abatimiento anímico que se acentúa con los problemas de salud que sufre desde 1864, agravados por su segundo viaje a los Estados Unidos en 1867.

Cuando Dickens vuelve a Inglaterra al año siguiente, su estado de salud está casi completamente minado; aun así, tiene fuerzas para iniciar la publicación por entregas de la que iba a ser su última novela, *El misterio de Edwin Drood*. No pudo concluir, pues la muerte le sobrevino súbitamente en 1870; se le enterró con todos los honores en el «Rincón de los Poetas» de la Abadía de Westminster, poco después de que la reina Victoria lo hubiese ennoblecido con el título de «Sir». De esta forma se reconocía públicamente lo que ya era una realidad en el panorama cultural inglés: la novela, gracias al empuje de muchos autores —entre los que se había señalado Dickens— había obtenido el cetro de las artes literarias, desempeñando en la Inglaterra contemporánea la función que en siglos anteriores había desempeñado el teatro.

#### b) *Primeras novelas: humor y sentimentalismo*

Su obra reveló a Dickens, desde sus inicios en la literatura, como a un autor sensitivo, imaginativo y hábilmente dotado para la narración, aunque no necesariamente como a un verdadero renovador de la novela inglesa; en este sentido, Dickens partía de la tradición heredada de la narrativa del XVIII: es decir, la de una novela burguesa de finalidad instructiva y ejemplificadora que se servía de una técnica realista.

Sobre los modelos del sentimentalismo, de la parodia, del realismo y de la intención irónica —que en la novela inglesa del XVIII podríamos resumir en Richardson, Sterne, Smollett y Swift, respectivamente—, construye Dickens sus materiales narrativos, muy diversos, en esta primera época. La publicación de estas novelas supone, en resumen, la aclimatación definitiva y estable de la moral burguesa que habían propuesto los narradores dieciochescos: la crítica social que pueda aparecer en las novelas de Dickens —incluso en las de la segunda época— está limitada de forma sintomática por las condiciones que impusiera el público, integrado en su mayoría por burgueses que se habían dejado empapar por la lectura de novelas decimonónicas. De ahí, justamente, la tendencia de Dickens al melodramatismo —suavizando los conflictos sociales por medio del sentimentalismo—, así como su constante sentido de la ironía, gracias a la cual podía permitirse finas pinceladas de una crítica que deberíamos considerar, más que propiamente social, «humanitarista» (en el sentido utópico que le podían otorgar los primeros socialistas).

I. «LOS PAPELES PÓSTUMOS DEL CLUB PICKWICK». La recurrencia al sentimentalismo y al humor queda ya patente en la primera obra que consagró a Dickens, *Los papeles póstumos del Club Pickwick* (*The posthumous papers of the Pickwick Club*, 1836-1837); se trata de una obra episódica que nos recuerda el impresionismo sentimental de la novela de viajes del XVIII —citemos aquí a Sterne—, las adaptaciones inglesas de la picaresca —salidas las mejores de la pluma de Smollett— e incluso, en lo que se refiere a la intercalación de historias —algunas de ellas inolvidables— al mismísimo *Quijote*, ese libro reconocido por los ingleses antes que por los propios españoles. Es decir, Dickens asumía conscientemente la tradición anterior a la vez que creaba, con su *Pickwick*, la primera novela «realista» —incluso «social»— de la historia literaria inglesa.

Las aventuras del bonachón Mr. Pickwick, contrapunteadas a partir del Capítulo x por las apreciaciones de Sam Weller —una de las figuras inolvidables de la literatura inglesa, cuya aparición en la obra multiplicó las ventas por diez—, constituyen un pretexto para realizar un repaso a los distintos tipos integrantes de la sociedad inglesa: de este modo, *Pickwick* nos descubre a Dickens, incluso más que novelas posteriores, como uno de los mejores retratistas, en clave realista, de toda la Literatura Universal. La pretensión de la obra no era, sin embargo, conseguir cierto verismo social, sino que, dependiente aún de la novelística anterior, Dickens se limita a realizar —si a ello se le puede llamar limitación— una obra de amplia envergadura descriptiva.

Gracias a esta intención —progresivamente más ambiciosa—, en esta primera novela podemos localizar ya todos los recursos formales característicamente dickensianos, especialmente en lo que se refiere a figuras y artificios descriptivos. Disfrutaremos ya, por ejemplo, de esa tendencia casi irremediable en Dickens de unir lo realista con lo humorístico, como si para este autor el humor fuese la única forma

de considerar la realidad; por lo demás, encontraremos en embrión temas que le van a ser muy queridos hasta su muerte, sobre todo el de la confrontación entre un mundo aparentemente sosegado (personificado por la burguesía victoriana) y el caótico mundo del crimen (encerrado en los barrios bajos londinenses y alimentado por la miseria de las clases desfavorecidas).

II. OTRAS NOVELAS. El ideal que había animado a Dickens en la composición de *Los papeles póstumos del Club Pickwick* había sido esencialmente estético, en un intento pionero de creación descriptiva y genérica novedosas; pero sus siguientes novelas van a encerrar una finalidad más comprometida con sus lectores, aunque no por ello menos rigurosa literariamente. El siguiente intento de Dickens fue una obra mucho más afectiva, alejada del humorismo de su obra anterior y presidida por una fuerte dosis del sentimentalismo que nunca llegaría a abandonar a Dickens. Nos referimos a *Oliver Twist* (1837), posiblemente una de sus obras más populares en la actualidad; aunque hay en ella un fondo innegablemente crítico, de denuncia de un horrible mundo corrupto e injusto, esas referencias a determinadas situaciones reales de la vida londinense quedan finalmente silenciadas, preteridas ante un final feliz por el cual el mundo del crimen no puede nada frente a un débil e inocente huérfano. En un sentido parecido, pero con un tono mucho más desenfadado, *Nicholas Nickleby* (1838-1839) parodia, en clave tanto satírica como simplemente bufa, los sistemas de enseñanza al uso en la Inglaterra victoriana. Otra línea ensayó Dickens con la composición de *La tienda de antigüedades* (*The old curiosity shop*, 1840), donde una heroína de perfil melodramático —personaje que gozó de gran éxito— centra una historia esencialmente moralizadora; la técnica episódica y la intención ejemplificadora de corte alegórico, vuelven a recordarnos en Dickens las adaptaciones inglesas de la picaresca.

Otras obras de corte netamente moralizador de esta primera época son *Canción de Navidad* (*A Christmas carol*) y *Martin Chuzzlewit*, ambas de 1843. Las dos inciden sobre el tema del egoísmo, la hipocresía y la codicia en el seno de la sociedad contemporánea, aunque su temática se diluye finalmente en un fondo injustificadamente tintado por el optimismo. En el caso de *Canción de Navidad* habremos de tener en cuenta que el asunto navideño imponía una visión sensiblera que gustó tanto a los lectores que éstos esperaban cada año otro relato navideño de Dickens. Así nacieron, entre otras, las obras *Las campanas* (*The chimes*, 1844) y *El grillo del hogar* (*The cricket on the hearth*, 1845); aunque posiblemente sean tan conocidas como *Canción de Navidad*, ésta puede seguir recordándose hoy como una pequeña joya de la narrativa inglesa, y su protagonista —el avaro y viejo prestamista Mr. Scrooge— se ha convertido en un personaje inmortal cuya conversión a la rectitud y a la generosidad inmediatamente asociamos con el «Espíritu de la Navidad» que Dickens creía ver en todos sus semejantes.

### c) *Sociedad y realidad en su obra de madurez*

Hasta aquí, la trayectoria de la novela dickensiana puede extrañar en una época en la cual el género se estaba dejando ganar en Europa por ciertas premisas de compromiso tanto social como artístico que en la obra de Dickens no hemos entrevisto sino muy tímidamente. Quizá fuese necesario desmitificar algunos de los aspectos de su figura, y reconocer que probablemente hubiera a finales del siglo XIX, en Inglaterra y fuera de ella, novelistas más conscientes de su arte y de su función, aunque —también es cierto, y eso siempre le ha gustado al público— no tan vitales como Dickens.

Porque, efectivamente, en Dickens el arte es vital, surge de una forma de enfrentarse al mundo que puede o no convencernos, pero que nos desarma por su sinceridad. Esta falta de profundidad lastra a su novela con una visión filosófica e ideológica poco compleja, cuando no simplista; del mismo modo, determinados temas se repiten con insistencia —a Dickens lo asociamos casi inmediatamente con el mundo de la infancia y la adolescencia, con los bajos fondos del Londres recién industrializado, con la sensiblería navideña—; y, a pesar de todo ello, el mundo narrativo dickensiano es riquísimo, abigarrado, multicolor: vivo, en suma. Su novela es realista no por ofrecer un intento de comprensión total de «toda» la realidad —que pareció no interesarle—, sino porque, a pesar de su parcialidad, su visión es orgánica, vívida, total en su reducción, en su simplificación.

I. UNA MAYOR CONCIENCIA ARTÍSTICA. En torno a 1850 podemos localizar un giro evidente en la producción dickensiana, especialmente en lo que se refiere a su concentración artística y a la conciencia literaria del propio autor. Gana entonces su obra realismo y consigue Dickens las que hoy se consideran como sus mejores novelas, menos conocidas por el gran público. Los rasgos más sobresalientes de su producción de madurez son el fondo de inquietud que deja traslucir, la progresiva responsabilidad que el autor siente ante su época y, por fin, la técnica y modos de expresión de los cuales se sirve Dickens para trasladar fielmente —con mayor conciencia— la realidad contemporánea.

Una de las novelas más conocidas de Dickens, *David Copperfield* (1850), podríamos considerarla cierre de la primera época y punto de arranque para la segunda. Responde al melodramatismo inicial por volver a explorar el mundo de la infancia, esta vez con reminiscencias autobiográficas que la convierten en una de las más sinceras de sus novelas; técnicamente, sin embargo, podríamos muy bien incluirla entre las obras de su segundo momento debido a su excelente tramazón narrativa: en ella los episodios se suceden y alternan con la variedad, el equilibrio y el interés que sólo un maestro sabe proporcionarles, y los personajes, especialmente por su tratamiento psicológico, son de los más convincentes salidos de la pluma de Dickens. *Dombey e hijo* (*Dombey and son*, 1848) es la primera novela que nos

anuncia inequívocamente la reorientación de la producción de Dickens; en ella abandona el simple sentimentalismo moralista que había presidido su producción anterior e indaga por vez primera en las causas materiales de la injusticia de la sociedad capitalista. Aunque sigue cultivando el simbolismo del que ya supo hacer gala en otras obras y conserva cierto regusto optimista en su concepción de la realidad, hay que reconocer en esta novela una comprensión más acertada, por parte de Dickens, de la sociedad que le había tocado vivir: podemos comprobarlo si consideramos cómo, aun alcanzando resonancias alegóricas, el tema de la obsesión por el dinero —tal como la sufre Paul Dombey—, le sirve a Dickens para atinar con los fundamentos económico-sociales sobre los que se asienta tal conducta individual.

Más ambiciosa fue la intención de *Tiempos difíciles* (*Hard times*, 1854), que vuelve a repasar la realidad concreta de la Inglaterra victoriana; además de atacar inteligente y sinceramente a la sociedad inglesa y sus fundamentos, *Tiempos difíciles* dispone una ordenada y demoledora visión de la filosofía y la ideología que sustentan el capitalismo hasta nuestros días. Junto con *Nuestro amigo común* (*Our mutual friend*, 1865) —donde ataca la mentalidad victoriana burguesa—, es una de las obras más actuales de Dickens, tanto por el alcance del tema como por enfocarse éste desde el tono paródico en el cual podemos encontrar, como siempre, lo mejor de Dickens.

II. ÚLTIMAS NOVELAS. A pesar de que entre las obras reseñadas anteriormente se encuentran algunas de las mejores novelas de Dickens, no debemos engañarnos pensando que éste había hallado, por fin, la vía justa para su producción literaria. Muy al contrario, Dickens no debió sentirse demasiado satisfecho con tales novelas, pues terminó sus días escribiendo algunas obras que hoy pueden confundir a sus lectores, pero que dan una idea de la variedad existente en el panorama de la novela victoriana.

En primer lugar, refirámonos a *Grandes esperanzas* (*Great expectations*, 1860), una de sus últimas grandes obras; abandona en ella la ambiciosa preocupación social presente en obras del decenio anterior y vuelve sobre el tema del mundo del crimen y sus extrañas relaciones con el tranquilo y sosegado mundo de la burguesía, un tema que ya le había obsesionado en sus primeros relatos. La diferencia entre *Grandes esperanzas* y las obras anteriores posiblemente se halle en el tratamiento del material narrativo, especialmente de los episodios, mucho más equilibrado ahora; y, sobre todo, en la veracidad en la construcción del personaje, debida a la inclusión de posibles datos autobiográficos.

Las más desconcertantes de sus novelas de estos años finales son dos obras separadas entre sí en el tiempo: en *Historia de dos ciudades* (*A tale of two cities*, 1859) Dickens abandona, extrañamente, la ambientación contemporánea, construyendo un descarnado y vigoroso cuadro histórico sobre la Revolución Francesa que constituye, al parecer de muchos, una de las mejores lecciones narrativas en lengua inglesa, un relato clásico que cualquier novelista debe conocer.

En cuanto a *El misterio de Edwin Drood* (1870), aunque se encuentre inacabada por haberle sobrevenido al autor la muerte durante su composición, nos muestra el interés de Dickens por el tema del crimen desde una perspectiva y con un estilo —como los de otros contemporáneos— que pueden considerarse avance ya de lo que conoceremos más tarde como «novela policíaca».

### 3. Thackeray

Posiblemente William Mackpeace Thackeray (1811-1863) no fuera un genio de la novela como lo fue su coetáneo —y rival— Dickens; sin embargo, a él se le debe una de las más ambiciosas novelas de la Inglaterra victoriana, *La feria de las vanidades* (*Vanity Fair*, 1848). Con ella Thackeray da forma a un cuadro de la sociedad inglesa del XIX donde podemos echar en falta el vigor característico en la obra de Dickens, pero cuyas dosis de realismo, su alcance crítico y, sobre todo, el valor de su agudo análisis de la tramazón social inglesa, pocas veces habrían de dejarse entrever en la novela victoriana.

A Thackeray podemos señalarlo, por esta sola novela, como uno de los más lúcidos y coherentes críticos del sistema social victoriano; su más temprana vocación, la caricatura —que nunca abandonó—, y, sobre todo, su inestable posición social y afectiva —pues sufrió continuos bandazos económicos y personales— acaso contribuyeran a reafirmar su carácter pesimista, su escepticismo ante las motivaciones de toda conducta humana y su visión desengañada de los resortes que mueven las sociedades avanzadas.

#### a) «*La feria de las vanidades*»

Desde los inicios de su publicación en 1846, *La feria de las vanidades* había sido pensada como una novela de intención polémica; el hecho de que apareciese por entregas en la revista *Punch*, una de las más tradicionalmente satíricas de Inglaterra, la convertía en competidora en el panorama de la novela «ideológica», a cuyo influjo no pudo resistirse casi ningún novelista victoriano (véase el *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 4*).

Conforme avanzaba la publicación de la obra, Thackeray tuvo que ir replegándose a posiciones menos agrias, no tanto por razones editoriales —que también las hubo— como debido a sus propias convicciones ideológicas y a su formación literaria: en cuanto a las primeras, hemos de decir que Thackeray podría adscribirse al grupo de conservadores que veían en el progreso y, sobre todo, en el materialismo que acarreaba, el mayor peligro para la Inglaterra tradicional; en cuanto a sus ideas literarias, no en vano todos los críticos habían visto en *La feria de las*

*vanidades* evidentes deudas con el arte de Henry Fielding, el novelista del XVIII (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 5*); como éste, nuestro autor hace de la moral el principal motivo de su sátira, hasta el punto de que a ella sacrifica el principio del realismo. Aunque a Thackeray podamos reprocharle que no sepa distanciarse lo necesario de su obra, prefiriendo intervenir constantemente como mediador entre la realidad objetiva y la realidad literaria, por otra parte debemos reconocer que con estas constantes intervenciones —centradas en los aspectos morales y dominadas por un tono jocoso y satírico— el autor nos proporciona un fiel retrato moral de una sociedad ante la cual toma decidido partido.

*La feria de las vanidades* nos presenta como argumento la ascensión social de un personaje, historia que ya había aparecido con frecuencia en la novela moderna; la novedad proviene, en este caso, del planteamiento del que parte Thackeray: Rebecca Sharp, Becky, logra arañar peldaños en la escala social no porque sea una pícara —en un sentido tradicional, y como tantas veces apareciera en la literatura—; tampoco porque su nobleza de sentimientos así lo justificase —como había sucedido en la melodramática novela sentimental—; sino que Becky Sharp (y «Sharp» en inglés, significa precisamente «astuta») actúa como una persona conocedora de las convenciones que mueven a la clase dominante, sirviéndose de ellas para sus propios fines (como posiblemente pretendiera el mismo Thackeray con el ejercicio de la literatura). Aunque su comportamiento es indudablemente amoral, y puesto que la sociedad —resume la tesis de la novela— es amoral por naturaleza, la protagonista no está sino ajustándose al funcionamiento de la sociedad.

## b) Otras novelas

Además de *La feria de las vanidades*, Thackeray escribió algunas otras novelas que no alcanzan, sin embargo, el interés de aquélla. Debido a su carácter y a su pensamiento, la trayectoria vital y literaria de Thackeray se resolvió en el escepticismo y en el rechazo de las formas y costumbres contemporáneas; en consecuencia, sus novelas dejaron traslucir una sintomática añoranza por el burguesismo dieciochesco que, a finales del XIX, no tenía ni sentido ni interés.

Recordemos *Barry Lyndon* —cuyo título completo reza *La suerte de Barry Lyndon* (*The luck of Barry Lyndon*, 1844)—, que, aparte de inspirar una cuidada versión cinematográfica, le permitió a Thackeray fijar su atención sobre el siglo XVIII y componer su ulterior *Henry Esmond* (*The history of Henry Esmond*, 1852), obra de mayor envergadura que la primera y, posiblemente, su novela de más acabados logros literarios. Aunque en ambas recurra a la figura del caballero dieciochesco —retratado en sus rasgos más arquetípicos—, el tono de los relatos es muy distinto, pues mientras que *Barry Lyndon* nos ofrece una visión irónica del decadente mundo noble del XVIII, *Henry Esmond* se deja dominar por un tono evocador y nostálgico, como si

el autor tomase el pasado como punto de referencia para su consideración desdeñosa del presente.

Algunas de sus últimas obras, entre las que recordaremos *Pendennis* (1850) y *Los virginianos* (1859), nos muestran claramente la desilusión que presidió los últimos años de vida de Thackeray. Ambas son novelas históricas de filiación romántica, aunque no por sus deudas genéricas, sino por el radical subjetivismo que las impregna, tanto en su descarado rechazo del materialismo contemporáneo como en su preocupación por las implicaciones morales del comportamiento humano.

#### **4. Las hermanas Brontë**

Aunque en verdad el Romanticismo no había aportado grandes nombres ni demasiadas dosis de originalidad a la historia de la novela inglesa, debemos advertir —si el lector no lo ha hecho ya— que la novela realista victoriana contrae evidentes deudas con la narrativa romántica. Precisamente la producción de Jane Austen, una de las pocas dignas de reseñar a principios del XIX (y de la que ya tratamos en el Volumen 6, en el *Epígrafe 3.a.* del *Capítulo 2*), hubo de encontrar su mejor continuación en la segunda mitad del siglo en la obra de otras tres mujeres: las hermanas Brontë (apellido que en realidad adoptó su padre sobre el original irlandés Brunty).

Como su predecesora, las Brontë supieron dejarse inspirar por la más ardorosa pasión, sin renunciar por ello al marco de la más estricta privacidad —casi «domesticidad»— burguesa; podríamos así decir de ellas que son estrictamente posrománticas, lo que quizá pudiese entenderse mejor si pensamos que, además de narradoras, las tres hermanas fueron unas notables poetisas, cuya producción publicaron en un libro —bajo seudónimo y en conjunto— poco antes que sus primeras novelas. Su temprana muerte acaso impidiera la plena madurez de su obra, pero nos ha permitido que sus novelas nos lleguen con la sinceridad, la emotividad y el cándido apresuramiento con que fueron escritas. La lozanía que aún respira su producción se debe a ese pleno y conseguido engarce con la tradición del subjetivismo y del sentimentalismo característicos de la moderna novela inglesa; por su parte, su estilo debe a su época lo suficiente como para lograr un realismo efectivo y convincente; y por fin, paradójica pero afortunadamente, la peculiar formación que recibieron, el opresivo ambiente que vivieron, les permitió acrisolar su obra en libertad frente a cualquier tendencia, escuela o moda. El resultado es —con diferencias entre las tres hermanas— una obra original, sincera, personal e independiente frente al resto de la producción novelística victoriana; un respiro de aire fresco —o, al menos, distinto— en el acaso monocorde panorama del género en la Inglaterra contemporánea.



### a) Charlotte

Por naturaleza y por su más dilatada vida, Charlotte Brontë (1816-1855) fue, de las tres hermanas, la que alcanzó mayor grado de conciencia artística e ideológica en la publicación de sus novelas, como demuestra el hecho de que con su ejemplo animase a escribir al resto de las Brontë (si hemos de creer lo que nos dice ya contemporáneamente Elizabeth Gaskell, amiga de Charlotte y también novelista —*Epígrafe 3.a. del Capítulo 4*—, que escribió su primera biografía).

Las puertas de la fama literaria se le abrieron con la publicación de su primera novela, *Jane Eyre* (1847), considerada todavía hoy como el mejor logro de toda su producción. En ese año, sin embargo, la novela apareció con autoría de un inexistente personaje masculino, «Carrer Bell», pues Charlotte, al igual que sus hermanas —y éstas, posiblemente por indicación suya—, había dado a la imprenta su primera obra firmada con seudónimo. Ensalzada por el público y alabada por la crítica más liberal —al igual que censurada por los conservadores—, *Jane Eyre* se convertía, por su apasionamiento y su rebeldía, por su resuelta toma de partido por la libertad individual frente a las convenciones sociales, por esa afanosa búsqueda de la identidad personal a la cual lanzaba la autora a su protagonista, en uno de los libros de éxito de la Inglaterra victoriana y, para nosotros, en una de las más excelentes muestras del cambio social e ideológico que sufrió el país durante la segunda mitad del XIX. Charlotte Brontë parecía dar así con el tono de la novela femenina del siglo XIX, continuando, a la vez que superando magistralmente, la labor que iniciara Jane Austen. Aun sirviéndose en ocasiones de tintes melodramáticos, supo captar con sinceridad e inteligencia los más variados aspectos de la sensibilidad femenina; abandonó el fondo de eticismo convencional en el que se había movido la obra de Austen; y, por el contrario, supo expresar (pese a su estricta formación religiosa en la aislada rectoría paterna de Haworth) la necesidad de romper con toda norma social injusta o incoherente, reclamando para la mujer el derecho a la realización personal que una sociedad moralmente represiva le estaba sistemáticamente negando.

Por lo que respecta al resto de sus novelas, ninguna de ellas alcanzó en su momento el resonante éxito de *Jane Eyre*. *Shirley* (1849) no pasa de ser una novela discreta, una de tantas —ni mejor ni peor— entre el aluvión de las del siglo XIX, y con un tema ya recurrente: la denuncia del mundo industrializado; por su parte, *El profesor* (1857) —anterior a *Jane Eyre*, pese a publicarse póstumamente— puede considerarse una novela floja, especialmente por haber confiado la narración a una voz masculina que la autora nunca llega a dominar. Caso muy distinto es el de *Villette* (1853), novela en gran medida autobiográfica que algunos consideran la mejor de Charlotte Brontë; no hay en ella el apasionamiento ni la rebeldía que animaron su *Jane Eyre*, aunque sí una mayor lucidez literaria y un rigor intelectual y expositivo que pueden hacer de la obra la más madura y equilibrada de su autora.

## b) Emily

A Emily Brontë (1818-1849) se le debe la composición de una única novela, *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847), publicada pocos meses después de *Jane Eyre*, de su hermana Charlotte, y casi por las mismas fechas que *El inquilino de Wildfell Hall*, de su hermana Anne. Aunque todas ellas eran la «opera prima» de sus respectivas autoras, su aparición en el seno de la amplísima producción narrativa del XIX es digna de tomarse en consideración, pues las tres, en conjunto, nos permiten una más rica perspectiva de las posibilidades del género a partir —más que después— del Romanticismo. Frente a Charlotte, la más inteligente y madura de las hermanas, Emily Brontë era la más intuitiva y reconcentrada: los sentimientos y pasiones que la autora parece esconder (más que desvelar), su violencia expresiva y emotiva, sus íntimos deseos y frustraciones encuentran en *Cumbres borrascosas* un molde formalmente narrativo que, por su tono y por la concepción del mundo y de la vida que entraña, parece rezumar poesía por los cuatro costados. De este modo, la obra de Emily Brontë ha quedado en el panorama de la novela inglesa como fruto de una personalidad original, compleja e irrepetible.

*Cumbres borrascosas* constituye, además, uno de los pocos ejemplos, en pleno siglo XIX, de las posibilidades expresivas futuras de la novela; en este sentido, la obra puede considerarse como un adelanto de los experimentos narrativos que encontraremos entre finales del XIX y principios del XX. En primer lugar, estamos ante un relato retrospectivo, iniciado cuando la mayoría de los sucesos ya han acontecido; en segundo lugar, se confía la narración a dos intermediarios distintos, por lo que la historia se enfocará y se filtrará desde puntos de vista diversos —y, a veces, contrapuestos—; en tercer lugar, una de estas voces narrativas es ajena a los sucesos, por lo que podremos gozar de cierta objetividad; pero, por fin, la novedad estructural radicará fundamentalmente en la disposición simétrica de la que goza *Cumbres borrascosas* en su conjunto: los narradores, los personajes y hasta los mismos ambientes se disponen de dos en dos y se oponen en una sutil trama que cautiva al lector hasta el punto de poder engañarlo en sus apreciaciones.

En resumen, de la obra de las hermanas Brontë, *Cumbres borrascosas* posiblemente sea la más moderna, la más cercana a nuestro gusto actual; aunque el tema que plantea, el de la renuncia a toda moral, está muy en la línea del predominante en las obras de sus otras hermanas, Emily logra una expresión de violencia poética de la que aquéllas carecen. Esta violencia expresiva, aunada al tema de la superación de la moral, puede recordarnos casi de inmediato a las tragedias griegas, e incluso el argumento insiste en esta línea, pues la tupida red de relaciones familiares que se teje en la novela parece constituir un simple medio para la venganza: el triunfo de la hipocresía lleva a Heathcliff a renunciar a toda moral después de haber visto constantemente negada su sinceridad por la «buena sociedad» rural; su venganza, movida por la más descarada amoralidad, supone, sin embargo, la

restauración de un orden social en contra del cual él mismo había luchado.

### c) Anne

Literariamente hablando, Anne (1820-1849) es la menos interesante de las hermanas Brontë, aunque no por ello debemos desdeñar su intuición narrativa y su sentido de la medida artística. Ciertamente, su producción no contiene los rasgos de maestría que han preservado la obra de Charlotte y de Emily, pero podemos considerar sus dos novelas, *Agnes Grey* (1847) y *El inquilino de Wildfell Hall* (*The tenant of Wildfell Hall*, 1848), como buena muestra de lo que se logra con la fórmula autobiográfica aplicada a la novela (aunque la propia vida de Anne fuera tan cenicienta como la de sus dos hermanas).

## 5. «George Eliot»

Cuando nos referimos a la Inglaterra victoriana, pronto asociamos al nombre de las Brontë el de otra mujer; sus producciones, sin embargo, difieren grandemente tanto en el tono como en la forma. Las Brontë, hijas de un triste vicario del condado de York, habían construido, a base de un apasionamiento sistemáticamente negado, un mundo narrativo que parecía hecho a la medida de sus propias frustraciones. Por el contrario, Mary Ann Evans, más conocida por su seudónimo masculino de «George Eliot» (1819-1880) —observemos cómo las mujeres seguían ocultando al público su condición, casi más como convención frente a la pacata sociedad victoriana que como verdadera imposición social—, pudo acceder sin trabas al complejo mundo de la cultura victoriana, gozar de influyentes relaciones sociales y, de ese modo, contar con todos los elementos necesarios para la creación de una obra ambiciosa caracterizada por su afán intelectualista y por el intento de conciliación entre religión y humanismo moderno.

Eliot se decidió a cultivar la literatura a una edad ya avanzada: a sus cuarenta años publicó su primera novela, *Escenas de la vida clerical* (*Scenes of clerical life*, 1858), orientada hacia el tipo de novela filosófica y sociológica —más que social— que predominará en su producción; también podemos encontrar ya en ella su ardiente defensa de una religión natural positiva frente al constreñido moralismo religioso oficial, tema que desarrollará más ampliamente en obras como *El molino del Floss* (*The mill on the Floss*, 1860) y *Silas Marner* (1861). Pero su mejor novela es *Middlemarch* (1872), donde por medio de los personajes se acerca al complejo y difícil mundo de las relaciones humanas; su máximo interés está en el excelente trazado de los retratos psicológicos —en la escuela de la mejor novela victoriana— y en la equilibrada estructuración, más estudiadamente narrativa que en otras obras de Eliot.

La producción novelística de Eliot se caracteriza por cierto afán de consciente modernidad útil para trazar la línea que nos lleve desde esta narrativa victoriana hasta algunas de las tendencias más acusadas de la novela inglesa de principios del xx. Eliot consideró en todo momento que la literatura era un medio de conocimiento y explicación del mundo y que en esa línea la novela, por su libertad, podía expresar de forma idónea las inquietudes de los pensadores modernos. En este sentido, Eliot abandona el simple descriptivismo realista y opta por una clarificación totalizadora de la realidad —a veces, fríamente analítica— para la cual se sirve de elementos tanto religiosos como científicos; respondía así a las cuestiones más debatidas de su tiempo y apostaba por una novela comprometida humanamente —esto es, desde el sentimiento y la inteligencia— en la explicación de las contradicciones de la época. Se le puede achacar por ello falta de «realismo» o, al menos, no responder estrictamente a lo que su tiempo exigía de la novela; pero, en contrapartida, se servía de nuevos recursos que habrían de tener gran fortuna en la novela posterior, una vez que desapareciese la plena confianza en la objetividad como posibilidad narrativa. La obra de Eliot puede por ello considerarse como otro importante puente de unión entre las formas decimonónicas y las novecentistas —especialmente en Inglaterra—, pues la autora apostó por un género en el que predominase el tema sobre cualquier otro elemento, realizando una obra «de tesis» cuya función es recorrer la distancia existente entre la filosofía —por cuyos autores más actuales estaba Eliot muy interesada— y la pura creación literaria: el resultado fue una obra cuyo interés podríamos relativizar hoy mucho, pero que en su época —y, sobre todo, en años inmediatamente posteriores— constituyó un punto de referencia inexcusable para el debate sobre la actitud del artista frente al mundo contemporáneo.

## **6. Trollope**

Fue Anthony Trollope (1815-1882) un hombre por entero dedicado al trabajo literario pues, para conseguir la fama entre sus contemporáneos —pese a cierto despego por parte de la crítica actual—, se consagró a un concienzudo método de trabajo que posiblemente le reste a su obra lozanía y frescura, pero no así originalidad. Frente a la del resto de los «grandes» de la narrativa victoriana, la personalidad de Trollope nos parece poco sugestiva, casi monótona en la aparente cotidianeidad que de forma magistral supo llevar a sus novelas: su obra goza de una «normalidad» clásica que renuncia a innovaciones técnicas y a alardes imaginativos, pero que se traduce en un mundo novelesco idéntico, en su riqueza tanto como en su insustancialidad, al mundo cotidiano. Por ello podemos afirmar que en Trollope tenemos al más fiel retratista de la burguesía inglesa del xix; gracias al minucioso análisis que realiza de los más intrascendentes actos humanos y de las implicaciones morales que en ellos contempla, lo podemos considerar el más clásico (o, entiéndase,

«tradicional») de los novelistas victorianos, al margen tanto de la vena melodramática que supo explotar Dickens como de la excesiva carga satírica que puso Thackeray en su obra narrativa.

Debido posiblemente a su talante conservador y al hecho de que comenzase a escribir a una edad madura —su primera novela se publicó a sus cuarenta años—, el conjunto de su producción narrativa se caracteriza por defender las normas de vida burguesa en tanto que claves para el mantenimiento del orden establecido —social, económico y moral—, así como por la denuncia de aquellos casos particulares que, en tanto que excepciones a la norma, puedan ser blanco de esa amable, moralizadora y suave crítica, más de fondo que de forma, de la cual gustó Trollope. Dado que su pensamiento político partía de presupuestos morales que lo llevaban a fórmulas conservadoras, no es de extrañar que Trollope centrara su atención en la reforma de los comportamientos, actitudes y formas de relación de las clases más tradicionalmente conservadoras. Esta especial intencionalidad, consciente o no, determina la aparición de un mundo narrativo muy concreto por el que se ha ganado el puesto que hoy ocupa entre los grandes maestros de la novela victoriana: el mundo de Trollope es, ante todo —o, al menos, por él lo recordamos—, el de los funcionarios, los abogados y los pequeños políticos; un mundo intrascendente cuyas cortas miras critica Trollope sin renunciar por ello a su vehemente defensa del orden establecido.

Esa idea debió de animar la composición de *El guardián* (*The warden*, 1855), su primera novela, cuyo argumento puede aclarar en qué dirección se movían ya las preferencias temáticas en la obra de Trollope: *El guardián* narra la escandalosa historia de un asilo benéfico de ancianos, cuya abusiva administración por un clérigo es manipulada por la prensa. El interés del tema y los aciertos expresivos, descriptivos y caracteriológicos de la novela, hicieron que ésta alcanzase un pronto éxito de lectores. Trollope insistió sobre su ambiente y personajes hasta en seis novelas más que constituyen la llamada «serie de Barchester»: de entre ellas podemos destacar *Las torres de Barchester* (*Barchester towers*, 1857), muy considerada en el conjunto de sus «novelas clericales»; también hay en ella una denuncia, más explícita aún que en *El guardián*, del exceso de politización, jerarquización y burocratización del mundo clerical, primer terreno en el que Trollope quiso instalarse para la denuncia moralizante de la burguesía inglesa. Pese a que tal marco pueda parecernos hoy extraño —y más aún dentro de una órbita cultural católica—, a Trollope debemos reconocerle el valor de haber sabido retratar por medio de la «novela clerical» el proceso de secularización de la sociedad capitalista y la progresiva deshumanización del mundo industrializado, a las que contrapone un intento de recuperación de los valores espirituales.

Sus últimas obras —menos populares— pasaron a localizarse en escenarios más relevantes políticamente, retratando ambientes y personajes de las altas esferas del poder socioeconómico británico: por ejemplo, *El modo en que vivimos* (*The way we*

*live now*, 1875), su última novela —de escaso valor literario—, señala abiertamente al sistema capitalista como causa única de la degeneración de la vida moral, social y económica contemporánea.

## 1. Diversificación de la novela victoriana

A finales del siglo XIX, la literatura inglesa conoció un momento caracterizado por la diversificación de los intereses, tonos y formas narrativos; compartían entonces su lugar magistral los «grandes» de la novela inglesa con otros autores, acaso de menor prestigio, aunque no por ello menos relevantes. Cada uno de ellos circunscribió sus modos de expresión a sus propias necesidades —progresivamente más amplias, como las del conjunto de la vida inglesa—, surgiendo así un núcleo narrativo, caracterizado tanto por su diversidad como por su originalidad, que sustentó en gran medida la posterior narrativa novecentista.

Recordemos que el amplio panorama de la novela victoriana, a cuyas más diversas producciones nos asomamos ahora —dejando aparte (*Capítulo 3*) a sus grandes representantes—, se debe en buena medida a sus propias limitaciones y, concretamente, a su fuerte vinculación con el público. Su generalizada dimensión realista y social nacía de esa dependencia, a la cual sucumbieron incluso los grandes autores de la narrativa decimonónica: puesto que los escritores se debían a su público, muchos de ellos se vieron obligados al cultivo de una «subliteratura» cuyas producciones no han de ser desdeñadas, por cuanto que respondían a las exigencias de la masa lectora; otros novelistas, por su parte, se enfrentaron de forma reflexiva al dilema de elegir entre compromiso con el público o con el arte. Nacieron de este modo actitudes contrapuestas, desde la de los escritores testimoniales, quienes optaron por un compromiso de corte político —generalmente radical—, hasta autores que, habiendo pasado a veces por ese momento comprometido, se decidieron por hacer de su arte literario la única meta de su producción.

Podemos así afirmar que, de uno u otro modo, la respuesta de los escritores de finales del XIX supone un paso adelante con respecto al escapismo con que habían resuelto los románticos este dilema entre el compromiso bien ante la sociedad, bien ante la «pura» literatura; la necesidad de mostrar su disconformidad con el capitalismo burgués llevó a estos autores a reclamar el terreno literario como único campo de batalla, enriqueciendo así decisivamente el género narrativo gracias a la experimentación de nuevas formas de expresión acordes con la nueva sociedad: en este caso estamos ya ante autores cuya labor, incomprendida por la mayoría y

ensalzada por una minoría, puso las bases necesarias para la renovación de la novela en el siglo xx.

## 2. Novela y esteticismo en Inglaterra

### a) Stevenson

Sólo citar el nombre de Robert Louis Stevenson (1850-1894) significa devolvernos algo de nuestro mundo de la infancia y adolescencia, de nuestras fantasías y aventuras. Debemos recordar —cuando no descubrir— que Stevenson fue, sin embargo, uno de los primeros estetas de la novela inglesa, en tanto que hizo de la forma objeto de culto artístico: tras los relatos que posiblemente recordemos como inocentes aventuras —citemos sólo de pasada *La flecha negra* (*The black arrow*) y *El señor de Ballantrae* (*The master of Ballantrae*), ambas de ambientación medieval—, se esconde un sentido de la perfección y de la habilidad narrativa que nada tienen ya que ver con la fórmula realista decimonónica. Es decir, la narrativa de Stevenson tendríamos que emparentarla más bien con la poesía de los esteticistas contemporáneos, como demuestra, por ejemplo, su percepción y sensibilidad de la belleza natural en las islas de los Mares del Sur (Tautira, Tahití, Honolulu, Samoa, donde murió), a las cuales había arribado tras su largo periplo en busca de climas templados por necesidades de salud.

Dos novelas muy distintas entre sí constituyen lo más logrado y popular, a un mismo tiempo, de la obra de Stevenson: *La isla del tesoro* (*Treasure island*, 1883) es una novela cuya ambientación y temática marinas parecen querer rendir homenaje a Walter Scott, el padre de la novela de aventuras inglesa; aunque solemos asociarla a nuestra infancia, una simple relectura nos haría comprender cuánta veneración por el arte existe en esta obra cuidadísima, de estructuración envidiable y estilo vivo, especialmente rico y vigoroso en sus exóticas descripciones. Por su parte, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*The strange case of...*, 1886) respondía de forma inequívoca a las modas de su tiempo: estamos ante una magistral manifestación de la llamada novela «sensacionalista» característica de finales del XIX —véase el *Epígrafe 4.b.*—, con la cual Stevenson quiere despertar en el lector una morbosa curiosidad por el mundo del crimen, donde el autor cree encontrar la verdadera naturaleza de la sociedad: el tema del desdoblamiento de personalidad como resultado de la irrupción del «yo» inconsciente en el consciente, constituye así un motivo para exponer la naturaleza dual del ser humano, resultado de la represión de los instintos criminales por medio de lo que podríamos denominar «bondad convencional».



## b) *Compromiso artístico y político*

I. GISSING. Hasta llegar al final de su vida al pleno convencimiento de que el arte sólo se tiene a sí mismo por objeto y fin, George Gissing (1857-1903) tanteó otros caminos narrativos: durante su período de mayor popularidad concilió el realismo literario con sus convicciones políticas radicales, que le llevaron a tomar partido por las clases desfavorecidas; en esta época compuso *Trabajadores en la aurora* (*Workers in the dawn*, 1880), un relato objetivo sobre las condiciones de vida de los obreros en los núcleos industrializados. Como otros escritores, sucumbió a cierta vena sensacionalista y melodramática, publicando *Los sin clase* (*The unclassed*, 1884), historia de una prostituta cuyo enfoque excluye, sin embargo, posibilidad alguna para la reforma moral y social del individuo.

Con el paso de los años, Gissing fue finalmente incapaz de negar las contradicciones existentes entre compromiso artístico y compromiso político, componiendo entonces obras más trabajadas técnicamente y cuya razón de ser consistía en la indagación sobre la función del escritor y de la literatura en la sociedad; fruto de ella fueron dos de sus obras más interesantes: en *New Grub Street* (1891) somete su propia vida de escritor a un profundo proceso de reflexión; y en *Los papeles privados de Henry Ryecroft* (*The private papers of Henry Ryecroft*, 1903), su última obra, experimenta con el género narrativo para hacer de él caja de resonancia de sus propios sueños, aspiraciones y frustraciones artísticas y personales.

II. MOORE. Muy abierto intelectualmente fue el talante de George Moore (1852-1933), autor muy al tanto de los movimientos literarios europeos y difusor de buena parte de ellos en Inglaterra; el suyo es uno de los más claros casos de engarce entre la novela del XIX y la del XX, pese a que su obra le deba demasiado a su admiración por la novela foránea y carezca de grandes dosis de originalidad. Comparte con Hardy la afición por la técnica impresionista, conjugada con el testimonialismo naturalista en *Esther Waters* (1894), una de sus obras emblemáticas por tratar con valentía el tema del adulterio y de la aceptación por la protagonista de su hijo ilegítimo; más curiosa puede parecernos *Un amante moderno* (*A modern lover*, 1883), vívida recreación personal de la bohemia francesa con la cual indaga en el alcance y las consecuencias de la vida artística contemporánea.

III. WILDE. Aunque la figura de Oscar Wilde (1854-1900) la consideremos también en otro lugar (*Epígrafe 5.b. del Capítulo 12*), deberíamos decir aquí algo sobre su novela *El retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, 1890); esta obra le supuso a su autor la fama definitiva y, en el panorama de la literatura inglesa, consagró un arte refinado y sutil que por fin liberaba a las letras de cualquier servidumbre social. La fábula, pues de eso se trata, pone de manifiesto cómo la vida misma es el precio del culto a la Belleza, y cómo el artista —el hombre «sensible»—

se halla por encima de toda moral. Insistiendo sobre este último punto, diremos que su publicación desató una fuerte polémica, pues mientras unos lectores adoraban la obra, otros la denostaban achacándole inmoralidad; el mismo Wilde rechazó tales acusaciones con las siguientes palabras, resumen de su credo estético decadentista: «Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo». La literatura finisecular había iniciado ya su camino hacia el concepto de «autonomía» que preside la revolución artística contemporánea.

### 3. El camino hacia el siglo xx

Vamos a ocuparnos ahora de dos autores cuya obra, sin alcanzar una gran altura ni resonancia crítica ni de público, constituye un claro ejemplo del camino a recorrer por la posterior novela inglesa: de Meredith podemos decir que gozó de cierto favor entre el público culto de la época, que vio en su obra, intelectualista por su forma y materialista por su intención, un primer atisbo de la vanguardia de la novela inglesa; en cuanto a los relatos de Hardy, quizá más clásicos formalmente, están animados por una vena decididamente descriptivista que se aparta de los moldes heredados para apostar por un moderno impresionismo casi pictórico.

#### a) Meredith

En la actual valoración de su obra, al novelista George Meredith (1828-1909) le sucede algo similar a lo que ya apuntábamos para George Eliot: el afán intelectualista domina hasta tal punto la composición de sus novelas, que éstas pueden resultarnos poco efectivas literariamente; o dicho de otro modo: Meredith, en un momento crucial de la historia cultural y social de Occidente, opta por el cultivo de una novela de tesis que, pese a gozar de un éxito discreto en su momento, hoy nos parece poco cercana al terreno estrictamente narrativo.

Hasta tal punto se dejan imbuir las obras de Meredith de un complejo trasfondo cultural, filosófico, literario —ideológico, en suma—, que pueden parecernos todas ellas una demostración de su propia visión del mundo: novelas como *Harry Richmond* (1871) o *El matrimonio sorprendente* (*The amazing marriage*, 1895) intentan convencernos del absurdo de un mundo en el que la individualidad quiere poder conjugarse con una convivencia pretendidamente «social». *El egoísta* (1879) posiblemente sea la novela donde el lector mejor pueda analizar los mecanismos —siempre más o menos invariables— con los cuales dispone Meredith su producción narrativa: sirviéndose de una trama amorosa clásica, se desarrolla aquí un tema ya habitual en la narrativa inglesa, que no puede sorprender al lector ni siquiera por el hecho de que el protagonista, debido a su calculado egoísmo, acabe siendo rechazado por su amada; interesa, por el contrario, el minucioso, detallado y casi morboso

análisis que de ese sentimiento de insolidario egoísmo realiza el autor: el ser humano, para Meredith, no deja de ser, en cualquiera de sus relaciones humanas —por afectivas que éstas sean—, un animal calculador, resultado de un estadio avanzado de evolución, pero animal a fin de cuentas; del mismo modo, la sociedad en la cual nos movemos constituye un reflejo perfeccionado de la jungla de donde hemos salido y cuyas convenciones no muestran sino un refinamiento hipócrita de la amoralidad que nos rige.

Como podemos comprobar, y aunque se formase culturalmente en el Romanticismo, el pensamiento de Meredith tiende casi inevitablemente hacia formas racionalistas heredadas del siglo XVIII, a las que se añadió el estricto materialismo biológico de Darwin. Literariamente, nuestro autor gustó de cultivar un tipo de novela idealista anclado en los moldes clásicos ingleses: se sirvió de los asuntos amorosos como idóneos para el análisis de los personajes; prefirió la indagación psicológica sobre un personaje-protagonista enfrentado al mundo circundante; y, al estilo de la más pura novela dieciochesca inglesa, le otorgó gran peso específico a la figura femenina, cuya comprensión seguía siendo, pese a todo, muy limitada. Con Meredith, el estudio del personaje central gana, más que en profundidad y complejidad, en expresividad literaria; su mejor logro se halla en la cantidad de matices que sabe descubrir en la personalidad humana y, sobre todo, en la excelente y diferenciada descripción que sobre el papel sabe hacer de ellos sirviéndose de recursos no siempre narrativamente «ortodoxos»: incluye fragmentos líricos, máximas, digresiones filosóficas y, sobre todo, somete al conjunto a un proceso de metaforización poética que adelanta en el terreno novelístico ciertas novedades expresivas de las vanguardias europeas.

#### b) *Hardy*

Más fortuna que la de Meredith parece tener en nuestros días la obra de Thomas Hardy (1840-1928); sus novelas parten de presupuestos filosóficos muy similares a los de aquél, insistiendo en un determinismo naturalista de raíz conscientemente romántica. Su visión de la naturaleza y del hombre en su seno depende, efectivamente, de su formación en el Romanticismo, al cual responden sus primeras obras: se trata de novelas con cierto ánimo religioso que centran su interés en el paisaje, en las seculares tradiciones rurales y en los mitos telúricos. Sus novelas de madurez no renuncian a tal cosmovisión, aunque prefieren incidir especialmente sobre el lugar que ocupa el hombre frente a las fuerzas naturales: en clave de determinismo biológico, Hardy sostiene la tesis de que el ser humano es incapaz de hacerse un destino —como la sociedad es incapaz de progresar— a no ser en consonancia con su propio ser natural; el resultado es una «novela trágica» de tonoseudorromántico donde la ley natural prima sobre las convenciones sociales y sobre el destino individual de los personajes.

Como prueba de ello, Hardy nos presenta en *Tess D'Urbevilles* (1891) a una heroína cuya actitud desdice sus orígenes aristocráticos: una mujer que más parece deber al paisaje en el que nace y crece, que a la familia —venida a menos— a la cual pertenece; su rebelión frente a la estricta sociedad rural en la que vive supone un enfrentamiento de la tierra frente a los intrusos que la habitan. Aunque debamos reconocer la debilidad de los lazos de necesidad causal que hilan su argumento, en *Tess* encontramos algunos de los mejores momentos del Hardy novelista, sobre todo en lo referente al grandioso marco natural, en cuya descripción se sirve de unos toques impresionistas pioneros en la literatura inglesa.

La más amarga de las novelas de Hardy es *Jude el oscuro* (1896), con cuya composición puso fin a su producción narrativa para dedicarse exclusivamente al género poético. Se trata, sin duda, de la más «victoriana» de las novelas de Hardy, una auténtica radiografía de la sociedad contemporánea y de sus ideales cuyo certero análisis supuso, como en otras narraciones victorianas, su amarga composición. *Jude el oscuro* es una novela pesimista que pone sobre el tapete las limitaciones del ser humano no tanto en su dimensión social como en su alcance existencial: la novela en su totalidad parece negar cualquier posibilidad de realización, como si fuese, en buena medida, resultado de una gran frustración del autor. Con su argumento irresuelto, sus personajes desdibujados, una acción continuamente móvil y un fondo aparentemente inmóvil, *Jude el oscuro* denota, como ninguna obra del siglo XIX inglés, las limitaciones y la sensación de impotencia que debieron sentir los artistas victorianos; posiblemente por ello, como decíamos antes, Hardy decidiera abandonar la novela para dedicarse a la poesía, género en el cual lo consideraremos junto a los iniciadores de la lírica del siglo XX.

#### 4. Novela y «subliteratura»

Desde el siglo XVIII, la aparición en los países más avanzados de Europa de una gran masa lectora que se incorporaba entonces a la cultura burguesa, determinó la aparición de formas literarias —concretamente narrativas— concebidas para lo que podríamos denominar «consumo inmediato». Nacieron así diversos géneros —que, junto a otros, se agrupan actualmente en la llamada «subliteratura»— de entre los cuales el Romanticismo ensalzó dos tipos de relatos surgidos en Inglaterra: la novela de aventuras, cuyo máximo representante fue el inglés Walter Scott, y la novela «gótica», precedente inmediato de los relatos de terror; ambos se extendieron rápidamente por toda Europa y América, y entre sus lectores —un público amplio y diverso— encontraron tanto grandes defensores como acérrimos detractores. A finales del siglo XIX, debido a las necesidades culturales y expresivas de la avanzada sociedad inglesa, estos géneros narrativos se concebían ya como formas de consumo inmediato, como material literario de urgencia que necesitaba una rápida salida

editorial —por medio de «entregas»— tanto por razones políticas (novela ideológica) como por motivos de mercado (novela sensacionalista).

#### a) *Novela «ideológica»*

La fuerte ideologización —y consecuente radicalización— de la sociedad victoriana, favorecida fundamentalmente por el acusado e incipiente desequilibrio entre ricos y pobres, entre zonas rurales y urbanas, posibilitó la aparición de una serie de novelas que adoptaron como bandera la combatividad y partidismo ideológicos. De esta ideologización participaron incluso los grandes autores —recordemos, por ejemplo, las simpatías de Dickens por los liberales y las tendencias conservadoras, llevadas hasta el compromiso político, del «tory» Thackeray—, pero quizá revista mayor interés, por su claridad y transparencia, en la obra de autores más radicales, interesados por las cuestiones puramente ideológicas más que por las estrictamente literarias.

La consideración de la obra narrativa de Benjamin Disraeli (1804-1881) pertenecería en un sentido estricto más a la historia de la sociología que a la de la literatura: sus novelas defienden ardientemente los principios «tories» —junto a otros aristócratas que pretendían una vuelta a los valores de la Inglaterra tradicional—, y nos ofrecen así un excelente testimonio de la resistencia de ciertos sectores a los cambios acaecidos bajo la reina Victoria. Sus obras más significativas son *Tancred* (1844) y *Sybil* (1845), donde el viaje de los protagonistas le sirve al autor para confrontar diversas realidades del país, constatando el enfrentamiento entre clases y señalando su origen en las desigualdades producidas por la Revolución Industrial; por ello propone Disraeli la devolución del poder a la clase noble, depositaria —afirma— de los verdaderos valores eternos, en contra del materialismo y del pragmatismo en el cual la actual clase dominante deja ahogarse a la sociedad inglesa.

Signo prácticamente contrario tiene la obra de Charles Kingsley (1819-1875), religioso anglicano preocupado por las implicaciones sociales de la Revolución Industrial y defensor tanto del radicalismo político como de la dignidad del ser humano en la sociedad capitalista. Su «socialismo cristiano», a cuya fundación colaboró, se traduce en su obra narrativa —de discreta fama— en una extraña y difícil conciliación entre afán revolucionario y espiritualismo religioso.

El interés de Elizabeth Gaskell (1810-1865) por los problemas sociales proviene de su propia experiencia en Manchester, zona industrializada en la cual había vivido; pero a su pensamiento le estorba el lastre de la religiosidad oficial, especialmente por el tono paternalista y conciliador que imprime a la tesis de sus novelas. Formalmente, su obra tiende a lo melodramático y, argumentalmente, a la preponderancia de una anécdota amorosa cuyo final invalida la verosimilitud del relato; la ambientación y el retrato físico y psicológico de sus personajes denotan, sin embargo, sus excelentes dotes de observación, especialmente por su detallado realismo. Entre sus obras

sobresale *Mary Barton* (1848), su novela más ingenua ideológicamente por su descripción del enfrentamiento entre empresarios y trabajadores, pero cuyo análisis de los personajes y de sus relaciones entre ellos está en la mejor vena de la escuela de Jane Austen y de las hermanas Brontë; más ambiciosa quiso ser *Norte y sur* (1855), donde por medio de la figura de un clérigo analiza los modos de vida del industrializado norte de Inglaterra. Sus mejores novelas, las más clásicas y equilibradas narrativamente, *El primo Philips* (*Cousin Philips*) y *Esposas e hijas* (*Wives and daughters*), se ambientan por el contrario en un marco idílico amenazado sólo muy de lejos por la industrialización.

#### b) Novela «sensacionalista»

Caso particular en el panorama de la narrativa victoriana constituye el cultivo de la novela «sensacionalista», un género presente en el Reino Unido incluso hasta nuestros días. Los antecedentes de tal tipo de relato podríamos localizarlos en el gusto inglés por la novela «gótica» desde finales del XVIII —recordemos el éxito de Ann Radcliffe—, o por las exóticas aventuras incluidas en la novela histórica romántica —cuyo maestro fue Walter Scott—; en su momento de transición, este tipo de novela sobrevivió virtud a una extraña pero curiosa mezcla de motivos, como podemos observar en la obra de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), uno de los pocos nombres dignos de recordar: su novela más conocida, *Los últimos días de Pompeya* (*The last days of Pompeii*, 1834), se adscribe más bien al género de la novela histórica romántica, pero sus obras centradas en un héroe-protagonista (por ejemplo, *Paul Clifford* o *Eugene Aram*) reorientan ya el género hacia la ambientación social, con algunos de los toques melodramáticos de los que tanto gustaba el público victoriano.

Porque, efectivamente, a finales del XIX el éxito de la temática social empujó a los «sensacionalistas» a experimentar nuevos enfoques, influyendo a su vez sobre aquellos maestros de los cuales ellos mismos habían aprendido: personajes de la talla de Dickens o Thackeray no pudieron sustraerse al éxito de la «sensación», aunque ciertamente no llevasen el suspense, el melodramatismo y la morbosidad a los grados de inverosimilitud que descubrimos en los autores sensacionalistas. La mayoría de éstos casi merecen olvidarse hoy, aunque no así el justo valor de su obra, síntoma del momento cultural que les tocó vivir: recordemos, por ejemplo, la obra de dos novelistas cuyo sensacionalismo queda traspuesto por sus valores literarios —concretamente, por su rigor estructural— y por la cruda visión, cercana al Naturalismo de otros países europeos, que nos ofrecen de la vida social contemporánea.

William Wilkie Collins (1824-1889) construye una excelente novela policíaca, *La piedra lunar* (*The moonstone*, 1868), a base de una magistral intriga —con un sentido inigualable del suspense— y de una técnica narrativa envidiablemente moderna; y,

sin embargo, por debajo de esa factura literaria subyace una amarga concepción del mundo social, sirviéndose del adentramiento en el mundo del crimen para la descalificación de una sociedad hipócrita y animalizada.

Menos originales nos parecen hoy las novelas de Charles Reade (1814-1884), escasamente sugerentes y profundas: aunque a sus obras poco se les pueda reprochar técnicamente, Reade prefirió explotar con sentido del oportunismo los diversos temas que la actualidad iba poniendo en el candelero: *Nunca es demasiado tarde para enmendar* (*It is never too late to mend*, 1856) critica la administración de justicia y el sistema carcelario en Inglaterra; y *Ponte en su lugar* (*Put yourself into his place*, 1870) denuncia ciertos modos de actuación de los sindicatos ingleses frente a los problemas laborales.

## 5. Otros novelistas

### a) Butler

La sátira inglesa recupera momentáneamente su sentido más clásico en la obra de Samuel Butler (1835-1902), destinada a desmontar incisiva y lúcidamente los diversos aspectos ideológicos que dieron forma a la sociedad y a la cultura victoriana. Su pensamiento lo sitúa junto a sus contemporáneos más avanzados — fue antiburgués moralmente, antioficialista religiosamente y positivista filosóficamente—, pero su sentido de la narración satírica proviene de los clásicos, sobre todo de Swift, de quien aprendió todos los recursos que llevaba a sus novelas. *Erewhon* (1872), como su título indica, es una utopía puesta del revés («nowhere»: «en ninguna parte», como «u-topos» en griego), un extravagante análisis de las claves de la cultura victoriana, en la cual todo parece estar al contrario de como debiera. Más ambiciosa expresivamente es *El destino de toda carne* (*The way of all flesh*, 1903), un ataque dirigido contra la hipocresía y el convencionalismo de la moral victoriana —base misma de la sociedad—, arremetiendo muy concretamente contra sus dos pilares fundamentales: la familia y la religión.

### b) Kipling

Curiosamente, tendría que ser un británico nacido y educado en la India, Rudyard Kipling (1865-1936), quien se encargara de proponer una dimensión de futuro para la época victoriana: al comprender y conciliar la realidad del territorio en que vivía con las exigencias que le imponía la metrópoli, supo convertir el colonialismo en razón de ser del Imperio Británico. Su mentalidad de «hombre blanco» se impone siempre a la consideración de lo indígena, y si respeta las diferencias es sólo por estar asimiladas

por su fuero de colono; todo esto se nos escapa, lógicamente, en nuestras lecturas infantiles, dominio del que proviene nuestro primer contacto con Kipling — concretamente, a través de novelas como *Kim* (1901) y los dos *Libros de la selva* (*Jungle Books*)—; por encima de todo, sin embargo, debemos reconocer en Kipling a un excelente novelista, muy bien dotado para la narración: parece como si, al contacto con la cultura hindú, hubiese aprendido un arte con cierto sentido de la oralidad que todavía hoy nos embelesa, sobre todo en sus relatos cortos, poco conocidos pero posiblemente lo más reseñable de su producción.

### c) «Lewis Carroll»

Si la narrativa victoriana parece moverse, en conjunto, por los dominios de la más estricta observancia realista, Charles Lutwidge Dogson, conocido por su seudónimo de Lewis Carroll (1832-1898), rompe en ese panorama una lanza por la fantasía, el juego y la parodia. *Alicia en el País de la Maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1865) y *A través del espejo* (*Through the looking glass*, 1871) están muy lejos de las preocupaciones morales y sociales que animan al resto de sus contemporáneos, aunque este profesor de matemáticas no dejara de rendir homenaje al fuerte momento positivista que vivía el pensamiento europeo: la falta de lógica de las aventuras de Alicia responde a una metalógica, a una lógica autónoma del relato que se basa tanto en las matemáticas como en el ajedrez; de este modo, ambos libros se convierten en un retador juego con sus propias reglas, válidas para los niños y fascinantes para los adultos. Participar de las aventuras de Alicia supone, por tanto, abandonar la fastidiosa lógica cotidiana para aceptar que lo maravilloso imponga su desquiciada lógica basada en el juego, la parodia y la intuición.

## 6. La prosa victoriana

El lector que hasta aquí haya seguido atentamente el discurrir de los diversos géneros durante el victorianismo, habrá comprendido ya su importancia en la difusión cultural de la Inglaterra del XIX. La literatura se convierte entonces en un vehículo indispensable para la difusión de las ideas en un mundo cambiante que comienza a conocer las fuertes contradicciones del sistema capitalista y en el cual podemos decir ya fraguada entre los intelectuales una fuerte conciencia de clase, conciencia crítica frente a una sociedad con cuyos valores no están conformes. Este proceso, iniciado en toda Europa con el breve período romántico, encuentra en Inglaterra algunas de sus formas de expresión más peculiares concretamente en el terreno de la prosa, género que gozaba de amplia tradición en Inglaterra y que, por su propia naturaleza, permitía la conjunción de las formas literarias con las preocupaciones ideológicas características de la época.



En realidad, la literatura inglesa, como otras literaturas europeas por esta época, no estaba sino ofreciendo una respuesta a la crisis que los sistemas de pensamiento, culturales y políticos estaban dejando sentir: el materialismo y el positivismo —que se desarrollaban casi paralelamente a su puesta en tela de juicio— son sustituidos, sobre todo a partir de 1874, por un espiritualismo que invadirá progresivamente toda la cultura europea del último cuarto de siglo; tal espiritualismo adoptará tonos diversos según los países y los autores, desde la más pura y conforme de las ortodoxias hasta las más extrañas formas de heterodoxia y anticonvencionalismo, pasando en no pocas ocasiones por formas místicas y visionarias de profetismo seudorreligioso.

#### a) *Prosistas ante la sociedad*

La decisiva intervención del público en el proceso de producción literaria a finales del XIX impuso que el mercado capitalista entendiera la edición en tanto que producto de consumo; con ello, la suerte de muchos géneros hubo de correr pareja con la que obtuviera ante el público lector: concretamente, los prosistas descubrieron pronto la influencia que ejercían con su producción —acaso comparable a la de la prensa— e intentaron por ello amoldarse a las nuevas necesidades expresivas y conceptuales, incluso en el caso de cultivar, además de la prosa, otros géneros artísticamente más considerados.

El interés por los aspectos sociales del universo victoriano y, en determinados casos, el consecuente compromiso o partidismo político, se manifestaron en la prosa casi con igual fuerza que en la novela; pero, mientras que ésta se limitaba a ofrecer un reflejo más o menos fiel de la sociedad contemporánea, la prosa, por su lado, intentaba analizarla para proponer pautas de comportamiento tanto individual como colectivo. Sirviéndose de la sociología, la economía, la historia y la filosofía, estos prosistas se encargaron de reflexionar con sus obras sobre los fundamentos y las consecuencias socioeconómicos del capitalismo y la industrialización victorianos, tanto para defenderlos o justificarlos como para intentar una superación mediante reformas de orientación diversa.

I. RUSKIN. Uno de los más influyentes pensadores del reformismo inglés del XIX fue John Ruskin (1819-1900), cuya obra no deja de presentar ciertas implicaciones espiritualistas debidas a su formación en el Romanticismo; intentó conciliar su credo romántico —vital y artístico— con el momento de industrialización en el cual le había tocado vivir, a la vez que denostaba esforzada e incansablemente la filosofía utilitarista. Esta evidente contradicción, usual incluso entre los intelectuales más avanzados del XIX, pone de manifiesto la debilidad de los argumentos idealistas con los que pretendían enfrentarse al capitalismo inglés: prueba evidente de ello fueron las poco efectivas cooperativas agrícolas e industriales o las escuelas-taller de artes

para obreros fundadas por Ruskin, empresas que le ganaron el favor de unos y la incompreensión de otros.

Pero no sólo su pensamiento utópico convierte a Ruskin en el más romántico de los intelectuales victorianos; también su estética intenta conciliar la profundidad de pensamiento con los logros artísticos, alejándose así del prosaísmo en el cual creía él anegado el panorama literario inglés. Ruskin defendió para ello la validez de una estética pre-industrial cuyo máximo exponente creyó descubrir en el naturalismo expresivo de la Edad Media: en arquitectura fue partidario del neogótico, en pintura del prerrafaelismo y del impresionismo y en literatura llegó a abanderar el movimiento poético prerrafaelista.

Entre sus obras de teoría del arte sobresalen *Pintores modernos* (*Modern painters*), dieciocho volúmenes aparecidos entre 1843 y 1860 donde defiende el arte romántico y el impresionismo, entreverando sus propias opiniones con ideas estéticas de Wordsworth; y *Las piedras de Venecia* (*The stones of Venice*, 1853), en la cual, mediante un estudio de la arquitectura veneciana, reflexiona sobre la función moral del arte, retomando la idea romántica de la verdad de toda belleza. Literariamente, su obra de mayor valor es *Praeterita* (1885-1889), compuesta durante los intervalos de lucidez que le otorgó la locura en sus últimos años de vida; en ella se combinan y suceden retazos, sensaciones y recuerdos de los años pasados, en un estilo cuidadosa y evocadoramente impresionista, deudor ya de la estética finisecular.

II. MORRIS. Discípulo de Ruskin, William Morris (1834-1896) acogió todas las influencias y las contradicciones del maestro; a él le correspondió poner en práctica sus ideas, rechazando efectivamente las formas industriales de arte que ya había denostado aquél. Morris es en este sentido mucho más radical, debido a su convencimiento de que el arte puede redimir moral y socialmente al país: tal ideal logró ponerlo en práctica en su propio taller, donde instauró con entusiasmo formas de producción socialistas; convirtió al obrero en artesano, renunció al ornamentalismo en aras de la funcionalidad —concepto que él inauguró en el arte contemporáneo— y, de este modo, convirtió el trabajo artístico en medio de humanización y dignificación del obrero, y el arte en una forma de producción técnica no industrializada.

En el terreno literario, también Morris fue más allá que su maestro Ruskin: su medievalismo poético más nos parece estrictamente romántico que ornamentalmente posromántico; y sus obras en prosa, generalmente de temática utópica —sobresale *Noticias de Ninguna Parte* (*News from Nowhere*, 1891)—, nos ayudan a calibrar el desfase entre sus aspiraciones ideales y la realidad social que le tocó vivir.

III. OTROS AUTORES. Evidentemente, no todos los intelectuales victorianos estuvieron en desacuerdo con la sociedad industrializada, ni intentaron, en consecuencia, unas reformas que generalmente se estrellaron ante la dinámica social

tanto como ante la imposibilidad de ser llevadas racional y materialmente a cabo.

Por ejemplo, en John Stuart Mill (1806-1873) tenemos a uno de los más convencidos y fundamentados utilitaristas del panorama victoriano; él mismo había colaborado con su padre en la formulación de tal pensamiento, cuyas bases se hallan en la teoría socioeconómica del XVIII, que ya localizaba en el interés personal la única pauta de conducta humana. Para los utilitaristas, la sociedad en su conjunto se mueve igualmente por interés y, en general, el universo es algo parecido a un gran mecanismo que responde de forma inequívoca a idénticos impulsos; en consecuencia, propugnaban la consecución del mayor grado de bienestar posible para el individuo y la comunidad, así como unos modos de comportamiento alejados de cualquier moral. En sus últimos años, John Stuart Mill suavizó en algo tanta frialdad utilitarista en su pensamiento; aunque en su *Autobiografía* (1873) seguía reconociendo la validez para el bienestar general de la industrialización y el consiguiente progreso material, sin embargo también contemplaba, como ya había hecho en *Sobre la libertad* (*On liberty*, 1859), las limitaciones que se deben imponer al capitalismo y al sistema político que genera.

Más optimista se muestra Thomas Babington Macaulay (1800-1859), quizás el más ardiente defensor de la industrialización inglesa y, merced a su encendida retórica, uno de los más conocidos partidarios del victorianismo. Dedicado a la divulgación histórica, consideraba que su país había trazado un camino de futuro para toda la humanidad, y que su historia estaba jalonada por una serie de momentos decisivos conducentes a la Revolución Industrial del siglo XVIII y a su conclusión en la Inglaterra victoriana de la segunda mitad del XIX.

### b) *Los ensayistas y la moral*

Hemos aludido ya en varias ocasiones a la crisis de pensamiento que se produce en Europa a finales del siglo XIX, cuya resolución —que no su solución— dará lugar a las nuevas formas culturales de nuestro siglo. Tal crisis provenía en realidad de la superación del racionalismo moderno desde el siglo XVIII, cuando Kant propugnara desplazar el centro de atención del Objeto al Sujeto: el irracionalismo se apoderó desde entonces del pensamiento occidental, adoptando formas literarias diversas, de las cuales posiblemente sea el ensayo una de las más interesantes y características de la época contemporánea.

En Inglaterra, donde la tradición ensayística en prosa había sido usual prácticamente desde el siglo XVI —a partir de las polémicas religiosas—, el género hubo de encontrar notables cultivadores por dos razones: en primer lugar, por tender el Posromanticismo inglés a planteamientos intelectualistas cuyas raíces se encuentran en el idealismo propio del Romanticismo anglo-germano; en segundo lugar, por las especiales condiciones materiales que gozaba un país como Inglaterra,

que se debatía desde el siglo XVIII entre conservadurismo y progresismo. La irrupción de la filosofía positivista y el consiguiente culto al progreso técnico supuso entonces un cierto grado de ruptura con las tradicionales formas de vida, por lo que determinados autores —algunos con tonos proféticos de pretendido alcance religioso, otros con acentos que rozaban ocasionalmente la heterodoxia— hicieron del difícil y etéreo terreno de la moral campo de batalla contra el materialismo de la naciente sociedad industrial.

I. CARLYLE: MORAL Y POLÍTICA. El más duro batallador contra el utilitarismo y el positivismo dominante fue el escocés Thomas Carlyle (1795-1881). Su obra constituyó un recio ataque contra el pragmatismo que regía la moral contemporánea, denunciando como mal del siglo el maquinismo, no tanto por la consiguiente deshumanización del individuo como por la desmembración a la que sometía a la sociedad tradicional inglesa. Sus estudios sobre el sistema capitalista contemporáneo —y, ante todo, sobre sus dimensiones económicas y políticas— se basan en el rechazo del liberalismo y de la democracia, frente a los que suspira por una sociedad tradicionalista inspirada en los modelos feudales.

Estas ideas políticas se dejan traslucir de forma inequívoca en *Pasado y presente* (*Past and present*, 1843), una de sus obras más apasionadas: dejando volar la imaginación como si de una utopía se tratase, Carlyle se retrotrae a un pasado medieval —idealizado según su formación romántica— cuyas virtudes morales eleva mediante una premeditada contraposición con la sociedad victoriana; de este modo, *Pasado y presente*, más que un estudio sobre las condiciones históricas de ambos períodos, es un proyecto de futuro basado en presupuestos idealistas de tono reaccionario. La necesidad que Carlyle sentía de una profunda renovación moral en Inglaterra ya le había llevado a justificar en *Sobre los héroes y su culto* (*On heroes, hero worship and the heroic in History*, 1841) una «revolución» reaccionaria capitaneada por un héroe (a modo de caudillo) cuyos méritos estarían, precisamente, en su virtud moral y su altura espiritual; de este modo, Carlyle, aunque con escasa profundidad, seguía la línea voluntarista trazada por ciertos pensadores irracionales —citemos, por ejemplo, a Nietzsche— que justificaban la formación de una aristocracia rectora de los destinos de la masa social.

Esta filiación germánica de su pensamiento ya la había puesto de manifiesto en *Sartor Resartus* (1833), una de sus primeras obras, donde se oponía al sentido romántico de una existencia angustiada y proponía, en cambio, el cultivo de una recia personalidad que proyectase un credo vitalista practicado por algunos de los románticos alemanes (sobre todo por Goethe). Podemos concluir, por tanto, afirmando el esencial «laicismo» de la moral de Carlyle, un autor poco original pero característico quizá —lo que es extraño en Inglaterra— del más avanzado pensamiento irracionista europeo, de cuyas derivaciones políticas nacerán algunos de los momentos más interesantes pero penosos de la historia occidental.

II. MORAL, ARTE Y RELIGIÓN. En Inglaterra, el materialismo que se desprendía del disfrute del progreso estaba liquidando ya a mediados del siglo XIX los restos de la átona religiosidad que la masa social había estado viviendo desde el siglo XVIII: por un lado, las altas instancias eclesiásticas se situaban privilegiadamente junto a las clases dominantes, a la vez que demostraban su incapacidad para ofrecer respuestas válidas a la nueva sociedad; por otro, la burguesía enriquecida por la industrialización era ya capaz de conjugar la moral con el liberalismo económico y político, en un proceso de progresiva secularización que poco tenía ya que ver con la religión anglicana.

Como muestras inequívocas de esta secularización podríamos recordar la figura y la obra de Charles Kingsley (de cuyo «socialismo cristiano» ya hemos dicho algo en el *Epígrafe 4.a.*); en otra vía de producción más característicamente posromántica podemos situar el eclecticismo esteticista de Matthew Arnold (de su lírica tratamos en el *Epígrafe 3.a.* del *Capítulo 12*): su análisis del cristianismo en obras como *Literatura y dogma* (1873) y *Dios y la Biblia* (*God and the Bible*, 1876), resulta en realidad de la consideración y yuxtaposición de elementos éticos y estéticos; insistiendo en la idea romántica del Arte como Religión, su interés se desplaza con facilidad de la moral a la literatura, centrándose con preferencia en la categoría de la sensibilidad para juzgar tanto el fenómeno religioso como el artístico. Más lejos en tales ideas llegó Walter Pater (1839-1894), esteta convencido a quien se le debe la consciente ruptura entre moral y religión: como expone de forma seudonarrativa en *Mario el epicúreo* (1885), texto de alcance filosófico y miras revolucionarias, en los nuevos tiempos desaparecerá la religión como forma de relación trascendente, mientras que el ser humano debe tender a la búsqueda de una ética inmanente — basada en la sensibilidad— cuyo objeto sería el Arte.

En este panorama, el llamado «Movimiento de Oxford» intentó una renovación religiosa profundamente enraizada en valores estrictamente espirituales, proponiendo la superación de cualquier forma de dependencia del Estado —según la establece el anglicanismo— y, en general, la desvinculación respecto de cualquier poder terreno. John Henry Newman (1801-1890) se inició espiritualmente en el seno de esta «heterodoxia» que suponía el «Movimiento de Oxford» frente al anglicanismo; pero su coherencia ideológica y su respeto a los principios religiosos y morales de los que partía, le llevaron finalmente a abandonar el anglicanismo y a abrazar el catolicismo en 1845 —llegó a ser nombrado cardenal—, proceso de conversión que ya hemos comprobado en otros intelectuales de la época y al cual él mismo le dio forma literaria en la *Apología pro vita sua* (1864). Clásico por convicciones culturales, conservador políticamente y racionalista filosóficamente, Newman se convirtió en una de las conciencias morales más lúcidas de la Inglaterra de su tiempo y, sobre todo, en uno de sus oradores más prestigiosos, especialmente por el vigor de su prosa, estilísticamente clasicista y conceptualmente analítica y metódica.

## 1. Cultura y sociedad rusas a mediados del XIX

El siglo XIX fue para Rusia la época dorada de sus letras nacionales, a pesar de que, políticamente, fuese uno de los momentos más negros de toda su historia. El período de Restauración monárquica vivido por toda Europa afectó a Rusia de forma especialmente virulenta a causa de su relevante papel en la reconstrucción del mapa europeo, más por causas ajenas a sus gobernantes —a raíz de la derrota que Rusia le infligió a Napoleón— que por la voluntad política de incorporación real a Occidente. Gracias a la legitimación que el resto de las Coronas le proporcionaban, el zar Nicolás I (1825-1855) pudo consagrar la reacción como forma de gobierno; por los anchos territorios de su imperio camparon a sus anchas la represión, la explotación y hasta la esclavitud, mantenidas por los distintos y siempre numerosos sirvientes de un estado autocrático y policial de intrincada y todopoderosa burocracia.

El atraso y la ignorancia generalizados en los cuales estaba sumida la población rusa se debían a una inercia de siglos y siglos de estancamiento e incomunicación. La incorporación de Rusia a la modernidad desde el siglo XVIII no había alcanzado sino a una minoría culta —concentrada en las ciudades— a la que, por otro lado, inmediatamente se le pusieron trabas para impedir la labor transformadora a la que se sentía llamada: con las diferentes disposiciones gubernamentales sobre la censura, la supervisión de viajes de estudios y la supresión de becas en Europa (por poner algunos ejemplos), el poder político creía frenar en Rusia los vientos revolucionarios llegados de Europa y que amenazaban con prender allí fuertemente; el tiempo demostraría la futilidad de tales medidas, pues la fuerza con la que calaron los ideales revolucionarios en Rusia acaso se debiera al generalizado clima de descontento imperante entre prácticamente todos los sectores de la sociedad (sobre todo, entre la burguesía liberal, los intelectuales y el empobrecido campesinado).

El panorama que tenían ante sí los artistas y pensadores rusos les interpelaba, por tanto, con una fuerza inusitada; en este contexto, intentar responder a las cuestiones sociales y políticas era prácticamente una exigencia inexcusable. El pensamiento y la cultura rusas estuvieron en este momento, justo es decirlo, a la altura de las circunstancias, uniéndose íntimamente a la vida, al sentir y la problemática de la masa social rusa; de hecho, los escasos románticos que habían merecido tal nombre

en la Rusia de principios de siglo ya habían adoptado una actitud claramente comprometida en la defensa de los valores e ideales del pueblo (es el caso, por citar los más claros, de Pushkin, Liérmontov y, sobre todo, Gógol, precursor este último del Realismo ruso). No quiere esto decir que los intelectuales y los artistas rusos lograran ofrecer soluciones necesaria y globalmente válidas; pero al menos intentaron enfrentarse con honestidad a los problemas nacidos de las reales condiciones de vida en Rusia. Finalmente, sin embargo, la evolución ideológica de algunos de ellos o, lo que fue más frecuente en la literatura rusa del XIX, el idealismo imperante en el pensamiento estético, hicieron imposible una efectiva imbricación entre arte y sociedad, meta que intentará alcanzar poco después el arte socialista soviético sin lograr desbancar a sus maestros de la categoría de clásicos.

## **2. Primeros autores realistas**

Es difícil decir en qué momento del XIX comienza la literatura rusa a ofrecer un tono e intención estrictamente realistas; algunas obras de los mejores representantes del Romanticismo ruso podrían ya considerarse intencionalmente realistas, del mismo modo que al idealismo heredado del pensamiento romántico le debieron muchos realistas parte de su aliento creativo.

Buena prueba de ello es el difícil punto de partida en el que se instalaron los intelectuales y los artistas a la hora de enfrentarse al futuro de la sociedad, la política y la cultura rusas. Divididos en dos bandos provenientes de los detractores y los partidarios de la modernización rusa a partir del XVIII, los eslavófilos y los occidentalistas defendían, respectivamente, la tradición particularista eslava y la adopción del europeísmo como fórmulas de necesaria renovación de la Rusia contemporánea; con grandes matices, para los primeros la cultura rusa debía mantenerse esencialmente fiel a la religión ortodoxa y recuperar los valores morales y espirituales personificados por el zar y resumidos en su alianza con la Iglesia; por el contrario, para los segundos era ya hora de romper definitivamente con la herencia bizantina que lastraba con el peso de lo asiático al imperio ruso, y hora, también, de apostar por la europeización definitiva de la vida nacional.

### *a) Teóricos y críticos realistas*

Ambas posturas se instalaban, como puede comprobarse, en el campo del más estricto idealismo, ya fuera desde el pensamiento tradicionalista reaccionario, ya desde el liberalismo populista; la filosofía idealista alemana dejaba sentir en este caso su peso no ya sólo sobre el pensamiento político, sino también sobre la teoría estética.

Por el pensamiento germano se sintió atraído en principio Vissarion Belinski

(1811-1849), tenido por uno de los iniciadores teóricos del Realismo ruso y por uno de sus mejores críticos. Formado filosóficamente en el idealismo alemán, la realidad social de su país le convenció de la necesidad de conjugar idealismo y pragmatismo en un sistema de pensamiento que, a su vez, tuviera su traducción artística. Conoció entonces la filosofía de Hegel a través de Bakunin y, gracias a ella, descubrió en la historia el campo por excelencia para el estudio del ser humano; en su madurez renunció a todo espiritualismo y adoptó, aun con resabios idealistas, formas de pensamiento socialistas. Teóricamente, sus últimas obras propusieron el Realismo como única doctrina artística válida para los nuevos tiempos, pues daba sentido al arte imbricándolo en la vida de la sociedad para la que se produce; consecuentemente, sus últimos artículos críticos adoptaron la perspectiva sociológica como indispensable para el estudio objetivo de la literatura.

Más tardía, la figura del crítico y creador literario Nikolái Chernishevski (1828-1889) fue decisiva a partir del segundo tercio del siglo XIX; positivista, materialista y socialista, fue el verdadero creador de una doctrina literaria de raíz estrictamente sociológica que confiaba a la circunstancia social y a las condiciones de vida el verdadero peso de la producción literaria. Para Chernishevski el arte se debía a su época, constituyéndose como una ética antes que como una estética y posponiendo toda exigencia formal a las necesidades de la sociedad (tras la revolución soviética, se le tuvo por precursor de la estética comunista). Sus artículos periodísticos, a caballo entre la política, la moral y la crítica literaria, le ganaron la enemistad de las autoridades y la deportación a Siberia; de su experiencia surgió su novela *¿Qué hacer?*, cuyos personajes constituían para los jóvenes verdaderos emblemas del ideal revolucionario y los invitaban, cada uno a su manera, a la acción directa en un momento en que muchos intelectuales habían optado ya por ella.

#### b) *Turguéniev*

La mayor parte de la vida del noble Iván Serguievich Turguéniev (1818-1883) transcurrió lejos de Rusia; occidentalista convencido y gran viajero, cuando en 1856 se instaló definitivamente en Europa, su existencia se hallaba ya ligada, más que a su patria, a países como Francia e Inglaterra, desde los cuales abrió su propia obra a Europa y en los que introdujo la desconocida literatura rusa. A pesar de su liberalismo y de su mentalidad proeuropeísta, Turguéniev se mantuvo siempre al margen de todo compromiso social y artístico; fue la suya una extraña —por insólita— postura de equilibrio político, ideológico y literario nacida posiblemente de una tendencia a la melancolía que siempre intentó combatir y por la cual fue vencido al final de su vida, cuando se sentía ya definitivamente incomprendido y desarraigado (como podemos entrever en los poemas en prosa de *Senilia*).

Más que por su obra poética o dramática —a las cuales no prestó demasiada atención—, a Turguéniev se le recuerda por su obra narrativa, merecedora de un lugar



junto a la de los grandes maestros de la novela rusa. Su primer relato importante, presidido ya por el característico cuidado formal que muchos le reprochaban, apareció en 1852 con el título de *Memorias de un cazador* (*Zapiski ojótnika*); notable como cuadro de las condiciones de vida de los siervos rurales, sus valores realistas quedan trascendidos por cierto lirismo evasivo por medio del cual el autor obvia los conflictos sociales. El relato, lejos de ser —como algunos pretendían— una proclama abolicionista, se limita a lo estrictamente literario, esquiva hábilmente lo ideológico y sorprende por su elegancia estilística y por su penetración psicológica.

Entre los temas presentes en la obra de Turguénev que volveremos a encontrar insistentemente en sus compatriotas destaca el del «hombre superfluo», personaje cuyo análisis y estudio se convirtió en constante en la novelística rusa del siglo pasado por resumir la inutilidad de todo esfuerzo por conseguir reformas sociales y políticas. Dos novelas de Turguénev nos presentan a este personaje: en *Rudin* (1856) encontramos el retrato de un idealista cuyos intentos de obtener reformas sociales se pierden en la especulación y se ven negados a la hora de ser puestos en práctica; en *Nido de nobles* (*Dvoriánskoie gniezdó*, 1859) el autor nos ofrece una visión de la nobleza a través del campesinado que la sirve e intenta así explicar la imposibilidad de que los verdaderos problemas del pueblo sean comprendidos por las clases dominantes.

A la hora de pintar su época, Turguénev carga las tintas no sobre el negro panorama presente, sino especialmente sobre la imposibilidad de aclararlo, como si lo angustiase, más que la realidad, la comprensión de que no existe redención posible. En su pensamiento existe un innegable nihilismo filosófico que le hace considerar la vida como una lucha constante del hombre contra su circunstancia. Esta idea encuentra su mejor expresión literaria en *Padres e hijos* (*Otsí i dieti*, 1862), acaso la más lograda de las novelas de Turguénev; en ella el peso recae sobre un personaje activo y materialista que se enfrenta a la aristocracia conservadora; aunque las nuevas generaciones progresistas salen vencedoras de tal pugna, el protagonista muere sacrificado por ese materialismo negador y nihilista que no se detiene ante nada. La publicación de *Padres e hijos* desagradó a todos los sectores intelectuales rusos, por los cuales no debía sentirse particularmente comprendido Turguénev; prueba de ello es *Humo* (*Dim*, 1868), una de sus últimas obras de interés: traspasada por cierta nostalgia, esta novela pasa revista a la vida social rusa en el extranjero; los personajes, entre los que dominan los intelectuales, conversan lánguidamente en un balneario europeo e incluso llegan a discutir sobre problemas trascendentales para el futuro de Rusia; pero, cuando por fin llega la hora de retirarse, la conversación queda en nada, en humo, en la inutilidad de toda la vida y el pensamiento rusos.

### c) Goncharov

El más claro rival de Turguénev, a quien se tenía por efectivo introductor del

nuevo estilo literario, fue en un principio Iván Alexándrovich Goncharov (1812-1891), fiel seguidor de las doctrinas de Belinski; como éste, Goncharov era partidario de la introducción de una fórmula literaria realista que acercase e imbricase literatura y sociedad. Su ideal social era, sin embargo, de corte políticamente conservador, económicamente capitalista y, ante todo, burgués por naturaleza; burócrata e intelectual, llevó una vida moderada, sistemática y monótona, interesándose únicamente por la evolución del pensamiento ruso y, ante todo, por la ideología imperante entre los intelectuales y las clases dominantes.

Su producción novelística recorrió un largo camino jalonado por tres obras de difícil gestación muy dignas de consideración. La primera de ellas es *Una historia vulgar* (*Obiknoviennaia istoria*, 1847), que en esencia constituye un estudio de la evolución de las clases dominantes desde el inconsistente idealismo romántico —carente de logros reales— hacia el pragmatismo liberal y materialista indispensable para el desarrollo de la Rusia decimonónica. El joven protagonista, Alexandr Aduiev —inicialmente emparentado con los héroes románticos—, ingresa en el funcionariado; desde él descubre, en un panorama de gris mediocridad, la inoperancia de sus sueños y aspiraciones y opta por un materialismo pragmático que le permita instalarse entre las futuras clases dirigentes. Más allá de esta primera lectura, *Una historia vulgar* supone, también, una denuncia de la vulgaridad imperante en Rusia y, sobre todo, de su resignada aceptación por los sectores sociales teóricamente más progresistas y liberales.

La obra por la cual se le sigue reservando un lugar de honor entre los realistas rusos es *Oblomov* (1859), sin duda su mejor novela y uno de los mejores retratos del tipo ruso por excelencia del siglo XIX: el «hombre superfluo», personaje que volveremos a encontrar en la obra de otros contemporáneos. Hasta cierto punto *Oblomov* es una continuación de *Una historia vulgar*, pues insiste en la necesidad de una evolución ideológica hacia el pragmatismo burgués y el consiguiente relevo de las antiguas clases dominantes, inertes y sin vitalidad (personificadas en Oblomov), por los representantes de una nueva época industrial (cuyos valores encarna Stolz). Independientemente de tal enfrentamiento, la novela nos proporciona un excelente retrato —minucioso y detallista, verosímil y exhaustivo— de un carácter dominado por la abulia, el estoicismo y una suerte de resignación vencida por las circunstancias: indolente y perezoso, Oblomov es la personificación por excelencia de ese «hombre superfluo» nacido y formado en el seno de una aristocracia declinante cuyos ideales —forjados de espaldas a la realidad— le llevan a despreciar la acción y a considerar la inactividad como signo de distinción. A pesar de que el protagonista tuviese la excepcionalidad del «caso clínico», la obra alcanzó tal resonancia que, todavía hoy, se sigue conociendo como «oblomovismo» esa tendencia del pueblo ruso —tópica, entre otras cosas— a la indolencia y al conformismo.

Después del éxito de *Oblomov*, Goncharov ascendió socialmente hasta el punto de ver satisfechas sus aspiraciones estrictamente burguesas y de aplicarse, desde

entonces, a la defensa del sistema desde el conservadurismo. *El precipicio* (Obriv, 1869), resumen de sus concepciones políticas de madurez, responde en buena medida a tales ideales conservadores; la historia, de tono estricta y atinadamente realista a pesar de su moralismo tendencioso, intenta conciliar los principios políticos, sociales y éticos de la tradición rusa —encarnada en una anciana terrateniente— con los de la burguesía democrática —personificada en un joven de formación romántica—; éste sabrá asimilar finalmente la sabiduría de la anciana y perpetuará el orden establecido gracias a la proposición de una simple reforma de los principios sobre los que se sustentaba la autoridad y una suavización de sus formas.

### 3. Dostoievski

#### a) *Vida y personalidad literaria*

El más afamado de los novelistas del Realismo ruso, el moscovita Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821-1881), posiblemente no sea el más representativo de ellos. Su obra narrativa sobresale, es cierto, por su magistral psicologismo, en el cual se ha revelado como uno de los más geniales autores contemporáneos; pero su sentido del Realismo es muy distinto —no mejor ni peor— al propuesto y ensayado por sus contemporáneos. La producción narrativa de Dostoievski sorprende al lector medio europeo de nuestros días por sus implicaciones espiritualistas; no se trata solamente de que el Realismo pase en su obra por el tamiz de la subjetividad, sino que, más aún, Dostoievski leía e interpretaba continuamente la más estricta materialidad en clave trascendente religiosa: la lógica de sus relatos y, sobre todo, de sus personajes (por cuya creación sobresale entre todos los novelistas europeos del XIX) está sometida a una extraña clave mesiánica a la cual le fue fiel hasta el final de sus días.

Los inicios literarios de Dostoievski estuvieron marcados, por el contrario, por un Realismo combativo heredado fundamentalmente del Romanticismo europeo —sobre todo de Victor Hugo—; por esos años, en 1849, Dostoievski se puso en contacto con los primeros socialistas utópicos rusos, cuyos principios políticos y filosóficos plasmó en sus primeras obras, alguna de ellas considerada por la crítica como posible embrión de un futuro Realismo. Su contacto con los socialistas fue menos decisivo para su obra que para sí mismo: sorprendido con un escrito comprometedor de Belinski, se le condenó a muerte por sus ideas revolucionarias, pena que le fue conmutada por la de trabajos forzados en Siberia. Allí pasó cuatro durísimos años durante los que no pudo escribir ni leer —excepto los Evangelios— y en los que conoció directamente la realidad del pueblo ruso para desengañarse finalmente del socialismo y comenzar a darle forma a su pensamiento trascendentalista.

Desde que regresara a San Petersburgo en 1859 tras su paso obligado por el ejército, Dostoievski hubo de volcarse —ahora definitivamente— sobre la producción narrativa, gracias a la cual pudo vivir más que dignamente a pesar de frecuentes apuros (debidos fundamentalmente a su pasión por el juego). Con su novela se encargaría de analizar y estudiar al ser humano para hacer reflexionar y reflexionar él mismo sobre la necesidad de una rehumanización a partir del espiritualismo; a ella se sentía llamado a contribuir Dostoievski en virtud de un extraño pensamiento mesiánico según el cual tal reforma habría de ser iniciada en Rusia para extenderse a todo Occidente, necesitado —según él— de un urgente rearme de valores espirituales.

### b) *Primeras novelas*

Las novelas de juventud de Dostoievski, las escritas antes de su deportación a Siberia, no se diferencian grandemente de sus modelos románticos; están regidas por una concepción del mundo predominantemente trágica y cruel, y la frustración existente en ellas parece deberse, más que a la estructura social, a la radical maldad de un mundo ajeno al ser humano y regido por un poder maléfico universal. Entre este tipo de novelas se encuentran *Noches blancas* (*Bielie nochi*) y *Pobres gentes* (*Biednie liudi*), ambas con cierta carga lírica que no les resta, sin embargo, efectividad realista (especialmente en la caracterización psicológica). A pesar de su lirismo y sencillez, Dostoievski supo imprimirle a la historia amorosa de *Pobres gentes* cierto tono de denuncia social que agradó a público y crítica, por lo que su publicación le supuso su primer éxito. Su producción de juventud alcanzó su sentido más plenamente realista con *El doble* (1847), novela que seguía las formas narrativas de Gógol (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 9*), punto de referencia inexcusable para los autores del momento, sin por ello alcanzar la efectividad de su maestro. En este relato intentó Dostoievski ensayar la cruel ironía como arma crítica contra el sistema social ruso, y en concreto contra la Administración y sus representantes, los funcionarios, ese todopoderoso estamento que ya había sido blanco frecuente de la burla de Gógol.

Inmediatamente después de su deportación a Siberia, Dostoievski no se alejó demasiado del camino trazado por estas sus primeras escasas novelas; la toma de conciencia y consiguiente denuncia de la injusticia no sólo siguió existiendo en su obra, sino que de hecho comenzaba a adoptar su forma definitiva, de la cual aún no se había provisto. El pensamiento de Dostoievski se encaminaba entonces hacia su característica revalorización de la dimensión moral humana y la injusticia pasaba a considerarla radicalmente inmoral según una escala de valores de raigambre netamente espiritualista.

A partir de ese momento, la novela de Dostoievski comenzó a perder en profundidad realista lo que ganaba en veracidad psicológica; a pesar de que el autor

impusiera una visión subjetivamente mediatizada de la realidad, derivando hacia una enfatización ocasionalmente rayana en lo folletinesco, el enfrentamiento de los personajes contra el mundo circundante se enriquece enormemente gracias a una consideración dialéctica de la realidad humana. Como resultado de estas nuevas formas de pensamiento apareció *Humillados y ofendidos* (*Unizhiennie i oskorbliennie*, 1861), novela característica de este momento de transición hacia su novela de madurez; en el marco de una historia melodramática, Dostoievski sabe combinar psicologismo y simbolismo para crear una imagen de la esencial dualidad humana. El tema del hombre en lucha contra su propia naturaleza encuentra aquí una excelente expresión, valiente hasta el extremo de incluir en el relato elementos sádicos y masoquistas que Dostoievski no elude explicar. Idénticos elementos, en forma más atrevida aún, encontramos en *Memorias del subsuelo* (*Zapiski iz podpolia*, 1864), una de sus obras más peculiares tanto temática como técnicamente; al hilo de un desordenado monólogo, el autor pretende proclamar la radical irracionalidad de la naturaleza humana y la imposibilidad de alcanzar la felicidad desde el racionalismo y el materialismo.

El hombre es, según el Dostoievski de estos años, un ser naturalmente desquiciado que adopta ante el mundo actitudes erróneas: puesto que lo diferencialmente humano es el espíritu, la indagación en la condición espiritual y en sus consecuencias e implicaciones será tarea inexcusable del artista, que sabrá captar dialécticamente la realidad del hombre contemporáneo. El tema de la esquizofrenia, del desdoblamiento de personalidad o de cualquier forma de locura, se transforma entonces en una constante de la novela de Dostoievski y encontrará sus mejores formas de expresión en sus novelas de madurez. Al margen de sus más geniales creaciones literarias, novelas como *El jugador* (*Igrok*, 1867), sin poder igualarse con aquéllas, deben ser tenidas en cuenta como confesión íntima de su contradictorio concepto del ser humano y de sí mismo (su pasión por el juego, llevada hasta el extremo de la ludopatía, le sirvió en este caso a Dostoievski para escarbar en sus propias experiencias como ser dual, llamado a la perfección pero zarandeado por una pasión enfermiza).

### c) *Sus novelas de madurez*

Inicialmente a Dostoievski le interesaron las posibles consecuencias psicológicas de su consideración dialéctica del ser humano como profunda e íntimamente dividido entre la fidelidad a su espíritu y su deuda con la materialidad del mundo; aparecieron entonces los temas de la locura y la esquizofrenia en novelas como *Humillados y ofendidos*, que no abandonará como recurso argumental, por ejemplo, en *El jugador* e incluso en *Los hermanos Karamázov*. Su novela de madurez, sin embargo, prefirió ahondar en las repercusiones morales, más que psicológicas, nacidas de la íntima contradicción del ser humano, haciendo acto de presencia en su producción las

categorías de la transgresión y la expiación, fundamentales para comprender toda la obra de madurez de este clásico de la novela rusa.

Ante su radical contradicción íntima, el hombre —según Dostoievski— puede y debe recurrir a la rebelión total, a la negación de cualquier forma de sometimiento de su espíritu a las leyes de un mundo al cual nada le ata. El nihilismo de Dostoievski llega a su máxima expresión cuando constata que no existe solución alguna a este conflicto existencial, que no hay credo que libere al hombre de su propia condición; la conversión religiosa que traslucen sus últimos escritos no supone por parte del novelista, como algunos creen, una justificación intelectual de la moral cristiana dominante, sino una respuesta estrictamente personal cuya pertinencia el autor está lejos de intentar extrapolar al resto del género humano. Filosóficamente su novela constituye una excelente muestra del clima de desorientación en el cual hubo de desarrollarse el pensamiento moral en la encrucijada entre los siglos XIX y XX; el de Dostoievski se movía, contradictoriamente, entre la amoralidad nietzscheana y la defensa de los valores tradicionales, del mismo modo que sus personajes alcanzan proporciones heroicas tanto por su intento de superación de toda ética racionalista y por su insumisión frente a cualquier poder espiritual, como por la valentía de reconocer la necesidad de ajustar su conducta a una moral trascendente al ser humano.

I. «CRIMEN Y CASTIGO». La novela con la cual abrió Dostoievski este nuevo período creativo puede sernos muy útil para explicar algunos de los aspectos más reseñables de su pensamiento y estilo literarios de madurez. Nos referimos a *Crimen y castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866), una de sus obras maestras a pesar de pecar, como casi todas las suyas, de ciertos excesos melodramáticos y, en general, de manifiesta inverosimilitud; por el contrario, el coherente y lúcido estudio de la personalidad pasional y moral del personaje sigue haciendo de ella su obra más difundida. Con *Crimen y castigo*, Dostoievski se apartaba ya plenamente de la corriente imperante en el Realismo ruso, de su tendencia a cierto compromiso social más o menos velado y se instalaba en el panorama de la novela rusa decimonónica como una figura aislada por la peculiar dimensión espiritualizada y cristianizada de su obra; en ella exponía por vez primera y con toda claridad sus nuevos ideales filosóficos, al tiempo que les proporcionaba la forma literaria que habría de consagrarlo como uno de los genios de la novela contemporánea.

Calificada por Dostoievski como «la historia psicológica de un crimen», *Crimen y castigo* pudo nacer de su experiencia de la deportación en Siberia, durante la cual conoció a criminales cuya extraña y compleja personalidad le sorprendió. La novela narra la dramática historia de Raskólnikov, un superhombre nietzscheano a quien sus ideales —aparentemente honestos y, cuando menos, coherentes— le llevan a demostrarse con un asesinato (el «crimen» de la mísera y degradada usurera) la posibilidad de vivir por encima de la moral establecida; desde ese momento el

protagonista está condenado a vivir de espaldas al resto de la humanidad («castigo») por haber violado sus leyes hasta que la confesión, su autoinculpación y la final ejecución de la justicia (la penitencia realmente la llevaba en el castigo) lo devuelvan al seno de esa humanidad de la cual participa: sólo mediante la aceptación y reconocimiento de la culpa puede el hombre liberarse de ella. Desde esta perspectiva claramente cristianizada de la dimensión moral, en *Crimen y castigo* el sentimiento de culpa aparece indisolublemente unido al crimen desde el momento que éste es injustificable por naturaleza —de ahí el extraño planteamiento y el sorprendente arranque de la novela—, pues implica un falso orgullo individual que antepone la propia vida a la de cualquier otro ser humano, cuando en realidad todas están unidas por una especie de comunión o hermandad invisible y trascendente.

II. «LOS HERMANOS KARAMÁZOV». Junto a *Crimen y castigo*, la más conocida de las novelas de Dostoievski es *Los hermanos Karamázov* (*Bratia Karamázovi*, 1881), obra que se deja ganar por la angustia y el pesimismo frente al redentor —aunque desalentador— optimismo que traslucía en aquélla. No se trata ya de que su ambiente sea esencialmente decadente —también lo era el de *Crimen y castigo*—, ni de que la nostalgia invada esa historia del declive de una familia noble (tema frecuente en la novelística europea contemporánea); sino que la novela rezuma un pesimismo filosófico insobornable, un sentimiento de angustia y desesperanza absolutas frente a la constatación del desorden y el caos moral imperante en la vida de un fin de siglo enajenante. Por todo ello *Los hermanos Karamázov* puede ser considerada con justicia como la más compleja, rica y veraz de las novelas de Dostoievski, como un auténtico testamento literario e intelectual de un extraño y apasionado rebelde que quiso conciliar en su novela —y acaso en su persona— el cristianismo con la amoralidad, la tradición con la revolución espiritual. La novela presenta en realidad matices aún más ricos y diferenciados, y su estudio de los diversos personajes (los hermanos y, a través de ellos, el padre) revela el perfecto conocimiento y comprensión de los caracteres humanos por parte de Dostoievski, quien se dejó abatir por el desánimo a la hora de considerar una posible transformación de la conducta humana.

Más allá de la interpretación filosófica, *Los hermanos Karamázov* constituye igualmente una parábola de la vida social rusa: a través del análisis de sus personajes, el autor realiza un incisivo análisis de la Rusia presente y de sus posibilidades futuras; convencido de que la regeneración nacional pasaba necesariamente por una regeneración espiritual —tesis que los revolucionarios siempre atacaron y que le reprocharon por favorecer la reacción política y social—, Dostoievski propuso la superación del espíritu ruso por medio de la conciliación de rebeldía y conformismo, de vicio y virtud, de materialismo e idealismo, de ateísmo y cristianismo. Del mismo modo, como antes en *Crimen y castigo*, Dostoievski sugirió en *Los hermanos Karamázov* la afirmación de la libertad humana por medio de la aceptación

consciente de la ley, la religión y el orden en tanto que prueba suprema de superioridad moral (superioridad que confiaba al individuo y que le negaba a unas masas incapaces de gobernar siquiera sus propios instintos).

III. OTRAS NOVELAS. Entre las obras de Dostoievski que plantean una temática similar a la ya magistralmente resuelta en *Crimen y castigo* y en *Los hermanos Karamázov* podemos reseñar aún dos notables novelas de madurez: *El idiota* (1868) es posiblemente una de las más directas, sencillas y amargas de sus obras, tradicional hasta cierto punto en su enfoque —presenta la figura de un príncipe tolerante y bondadoso que no puede evitar que cunda a su alrededor la ruina— pero sesgada siempre por la perspectiva desde la cual pretende orientar la historia: la de la destrucción de los ideales en el seno de una realidad empobrecedora y mezquina. Más compleja es *Demonios* (*Biesi*, 1871), que explota como argumento un suceso de actualidad en la Rusia del momento: el asesinato de un joven estudiante por sus propios compañeros de partido; centrada en el análisis de la voluntad de poder, ésta es, sin duda, la más política de sus obras —panfletaria incluso por su melodramatismo—, sin que por ello olvide Dostoievski estudiar tal pasión como una manifestación de la naturaleza humana.

#### 4. Tolstói

##### a) *Vida y pensamiento*

El conde Liev Nikoláievich Tolstói nació en 1828 en Iásnaia Poliana, propiedad familiar cercana a Tula en la cual transcurrió casi toda su vida y a la que estaba unido por sentimientos afectivos no carentes de reminiscencias tradicionalistas feudales (usuales entre la aristocracia terrateniente rusa). Desde los nueve años Tolstói, huérfano ya de padre y madre, fue educado por una tía que le inculcó los valores aristocráticos; a pesar de ello, su trayectoria vital, espiritual e incluso literaria se iba a caracterizar justamente por la patente contradicción entre sus orígenes nobles y su tendencia a vivir las formas de vida del pueblo ruso.

La desorientación guiaba, efectivamente, los primeros pasos de Tolstói en la vida adulta; dominado por un inusual vitalismo que lo acompañaría durante toda su existencia, sus inquietudes lo impulsaron a escribir sus primeros relatos, de carácter autobiográfico y ambientados en escenarios militares similares a aquéllos en los que durante estos años transcurría su vida. Más tarde, una vez abandonado el ejército, probó en San Petersburgo la vida literaria, pero, al no complacerle, regresó a su finca natal de Iásnaia Poliana deseoso del contacto con la vida del pueblo —actitud frecuente entre los intelectuales rusos contemporáneos— e instaló allí una escuela para los hijos de sus propios siervos.



Estas actitudes y otras del estilo, frecuentes durante toda su vida, le ganaron la fama de excéntrico entre las familias linajudas de la comarca y entre la suya propia; tampoco le agradó especialmente a su familia que Tolstói se afanase en la creación literaria, a la cual habría de dedicar los mejores años de su vida. Cuando sobre la década de los 80 prendieron en él tanto cierto humanitarismo moralista como el populismo comprometido, la vida y la obra de Tolstói sufrieron un giro fundamental. El noble, cuya naturaleza y personalidad había tendido desde su infancia hacia el optimismo vital y hacia las fórmulas de pensamiento racionalistas, encontró por fin el equilibrio vital que siempre había deseado: carente de ideales religiosos, adoptó el humanitarismo como forma de fe trascendente en una humanidad cuyos individuos tienden a la perfección mediante la mejora de sus condiciones de vida. Al margen de cualquier solución política, Tolstói confiaba plenamente en la posibilidad de una radical transformación moral del ser humano; optimista por naturaleza, el escritor estaba convencido de que la bondad natural habría de imponerse en el momento mismo en que todos los hombres renunciaran a una felicidad ilusoria y la buscaran en un estilo de vida acorde con la naturaleza.

Consecuente con su filosofía, Tolstói, avergonzado de su riqueza, renunció a su modo de vida anterior: se vistió a la usanza tradicional entre los campesinos rusos, abandonó sus excesos sexuales —por los que había sido renombrado—, arrinconó su actividad literaria —que consideraba ahora inmoral, al menos tal como la había venido practicando—, renunció a sus derechos de autor y, por fin, llegó a descuidar su hacienda y a su familia para trasladarse a Moscú, donde su producción, además de encontrar formas de expresión más populares (cuentos, libros polémicos, algún drama y artículos), experimentó un interesante viraje hacia posturas más comprometidas socialmente. Conocedor de la terrible miseria de la ciudad y simpatizante de los movimientos revolucionarios, Tolstói será hasta su muerte uno de los más temibles opositores —por su influencia más que por su radicalismo— del absolutismo zarista, de la propiedad privada de la tierra y del monopolio de la Iglesia sobre las conciencias. Cuando después de veinte años regresó a Iásnaia Poliana, Tolstói se sintió renacer; escribió algo recuperando la pasión de la primera juventud y, sobre todo, al fin se decidió a hacer lo que siempre había deseado: a la edad de ochenta y dos años abandonó su hacienda y su familia para, en esa fuga, rendir toda su vida: era el día siete de noviembre de 1910 cuando Tolstói moría en una estación de ferrocarril.

### *b) Primeras novelas y cuentos*

Sorprende la producción narrativa de Tolstói por la maestría y seguridad que supo imprimirle desde sus inicios; la crítica más severa calibró las posibilidades del escritor novel y comprendió rápidamente que la literatura rusa asistía al nacimiento una de sus grandes voces narrativas. Frente a la de Dostoievski, a la cual ha sido tradicionalmente contrapuesta, la figura de Tolstói es la de un novelista racionalista y

objetivo, en gran medida materialista, cuya obra respira un vitalismo amable, un decidido moralismo optimista y esperanzado; incluso en sus tempranos relatos *Infancia* (*Detstvo*, 1852), *Adolescencia* (*Otróchestvo*, 1854) y *Juventud* (*Yunost*, 1857) supo superar el simple autobiografismo del que partía para proponer una válida objetivación de su propia experiencia desde el análisis psicológico. Era Tolstói, en gran medida, un narrador ideológicamente opuesto a la mayoría de los realistas rusos; aunque en su madurez denunció y se enfrentó con decisión y energía a las situaciones de injusticia que vivía su país, no lo hizo tanto por razones sociales o políticas como esencialmente humanitarias: materialista y vitalista, filántropo y altruista, sus ideales presentan evidentes afinidades con el pensamiento del XVIII y pecan en concreto de cierto optimismo rousseauiano más equilibrado y realista, sin embargo, que el del original.

Este inusual, pragmático y sensible sentido del Realismo podemos ya encontrarlo en sus primeros cuentos, entre los que hallamos algunas de las mejores muestras del género en la Rusia del XIX, al menos hasta la aparición de Chéjov. Citemos como ejemplo *La tala del bosque* (*Rubka lesa*), un relato de tema militar sorprendente, cuando menos, por la perspectiva adoptada por el novelista: una vez presentado el ambiente del ejército —de cuya descripción siempre gustó—, Tolstói renuncia a componer un típico relato de aventuras, centrándose, por el contrario, en la presentación de los aspectos cotidianos de la vida militar en el Cáucaso y de una desbordante naturaleza que por sí sola ya justifica las proporciones épicas del ejército allí instalado. Entre las obras compuestas por Tolstói durante este período podemos recordar títulos como *La incursión* (*Nageb*) y *Los dos húsares* (*Dua gusara*); hagamos igualmente especial referencia al vigoroso y cautivador relato *Los cosacos* (*Kazaki*, 1863) una de sus novelas cortas en las que puso más empeño.

Esta «vida verdadera», como él la llamaba, le interesó siempre a Tolstói mucho más que cualquier hecho histórico; a ella le dedicaría todavía muchas obras dignas de consideración, entre las que destacan sus relatos de tema campesino: frente al tono reivindicativo o simplemente lírico del que hicieron gala en este tema la mayoría de los narradores rusos, Tolstói supo captar como ninguno de sus contemporáneos —salvo posiblemente Turguéniev— la grandeza épica latente en la vida cotidiana del campesinado y de la aristocracia terrateniente, describiendo con encanto el esplendor de una vida semifeudal a la que el autor estaba dando prácticamente el último adiós.

### c) *Novelas de madurez*

La defensa de la tradición rusa no nace en Tolstói —pues no estamos ante un escritor reaccionario— de convicciones políticas o sociales, sino de planteamientos estrictamente morales: de abandonar la pugna por el poder entre facciones burguesas, la tradición, la verdadera tradición nacional, podía ser aún el efectivo motor para la necesaria renovación social y política de Rusia; sin embargo —pensaba Tolstói—, la

disgregación de los intereses nacionales en los intereses sociales y particulares estaba destruyendo definitivamente la armonía sobre la cual se había instalado tradicionalmente la vida rusa. Toda la obra de Tolstói constituye, desde este punto de vista, un canto épico a una época dorada llamada a desaparecer, una epopeya del pasado ruso por medio de la cual el autor urgía a una necesaria construcción del futuro ruso.

I. «GUERRA Y PAZ». La mejor expresión de tal ideal literario e ideológico la tenemos en la obra maestra de Tolstói, la monumental novela *Guerra y paz* (*Voiná i mir*, 1869); durante cinco años Tolstói consultó fuentes de todo tipo para componer este imponente retablo de la guerra de Rusia contra Napoleón: guerra, principalmente, de un pueblo contra el opresor; historia de un período —pues no se limita a las meras batallas— durante el cual la pureza de ideales del pueblo ruso pudo dar sentido a la vida nacional y acabar con el sueño del invasor francés y con el falso ideal democratizador que representaba. La historia de *Guerra y paz* es eminentemente moral y épica por ser la de unos personajes cuya altura heroica se pone a prueba tanto en la guerra como en la paz, en los trascendentes sucesos históricos tanto como en la vida cotidiana; aquéllos que resultan incapaces de dar forma a su propia vida desde una actitud coherentemente moral, lo serán igualmente para luchar contra una inmoralidad que quiere atraérselos para perderlos junto a la vida rusa en su conjunto. Hay por ello en las páginas de *Guerra y paz*, además de la intención de retratar una época y una sociedad, la de criticar unas concepciones burguesas empeñadas en sacrificar, en aras de un falso progreso, los modos de vida tradicionales rusos. A pesar de que Tolstói no renuncie a tales intenciones críticas, éstas no desentonan en absoluto con el conjunto de la novela, sobresaliente por su equilibrio y sobriedad; sólo el convencionalismo del final feliz rompe la armonía de la obra y evidencia el optimismo de Tolstói —en este caso injustificado— ante las posibles soluciones para hacer frente al difícil panorama social y político ruso.

Independientemente del valor literario de sus páginas históricas tanto como del valor histórico de la narración, *Guerra y paz* supone para la literatura rusa y universal la incorporación y consagración de las masas populares a la novela contemporánea. Para las letras de nuestro siglo, *Guerra y paz* constituye, con razón, una referencia inexcusable para la confirmación de una epopeya del mundo contemporáneo; todo el convulso siglo XIX, su grandeza y su miseria —y no sólo la de la Rusia zarista— pasa por sus páginas como sólo lo había hecho por las de *La Comedia Humana* de Balzac. Es el siglo XIX de los decisivos personajes históricos y de las gloriosas e imponentes batallas; pero también el de la vida cotidiana: Tolstói hace primar los hechos más sencillos sobre los grandes sucesos trascendentales de la historia, que sólo encuentran su sentido a la luz de unas vidas humanas particulares a la búsqueda de la felicidad.

II. OTRAS OBRAS. Prácticamente cualquier novela empalidecería ante la grandeza de

*Guerra y paz*, eso es cierto; en cuanto a *Anna Karenina* (1877) debemos añadir que todavía hoy se le sigue dispensando un favor superior al de sus merecimientos literarios. *Anna Karenina* es, indudablemente, una novela digna de todo el interés y merecedora de gran reconocimiento; pero, además de no igualar a su obra maestra, técnicamente el talento de Tolstói supo dar mejores frutos. Básicamente, *Anna Karenina* desarrolla la idea, usual entre los novelistas decimonónicos, de la posibilidad de que la mujer transgreda las normas sociales de comportamiento sexual (sin embargo, el tema del adulterio no alcanzó en esta obra la profundidad ni el rigor conseguidos por otros autores europeos). En *Anna Karenina* existe, sin embargo, una inteligente y original contraposición entre las figuras de Anna y Levin: la primera hace frente a la moral establecida y encuentra su propia perdición —a pesar de su intento de retractación final—; mientras que el segundo halla la grandeza en la negación y el sacrificio (identificados con el pueblo al que se une).

Al nivel de sus mejores novelas puede ser situada *Resurrección* (*Voskresenie*, 1899), en la cual volcó Tolstói buena parte de los sentimientos de su última etapa vital. A grandes líneas, esta novela desarrolla la historia de la regeneración moral de un individuo cuyo perfeccionamiento pasa necesariamente por la expiación, por la renuncia a su propio estado y por la opción por los humildes. Para exponer tal tema Tolstói se sirve en *Resurrección* de una historia de seducción amorosa; una vez consumada, el personaje masculino, un noble, toma progresivamente conciencia de su degradación moral, mientras que la figura de la seducida, una joven de origen humilde, se engrandece paulatinamente aun viéndose obligada a ejercer la prostitución. Cuando el noble coincide nuevamente con la mujer, a ésta se la juzga por un asesinato que no ha cometido; deportada a Siberia, el hombre renuncia a sus privilegios y la sigue para servirla y vivir, como ella y con ella, una existencia de honestidad moral.

Además de éstas, podemos citar aún algunas obras de Tolstói; *Confesión* (*Isповed*, 1880) es el resultado de su evolución hacia posturas de madurez marcadas tanto por cierto espiritualismo moralista como por una radicalización y compromiso políticos; fruto de su crisis personal, esta *Confesión* intenta arrojar luz sobre los aspectos filosóficos, sociales y morales que marcaron su transición personal y literaria hacia el más estricto humanitarismo. A raíz de esta evolución, la obra de Tolstói se hizo más personal, también más lúcida y atrevida; prueba de ello es su novela *La muerte de Iván Ilich* (*Smert Ivana Ilichá*, 1886), donde denuncia la vida de las clases privilegiadas, el sistema capitalista y la relación de la Iglesia con el Poder; es igualmente significativa la aplicación de Tolstói al teatro (citemos su drama *Los frutos de la instrucción*, de 1890) y la repercusión de sus artículos y cuentos de esta época final (como *¿Cuánta tierra necesita un hombre?*, uno de sus relatos más divulgados entre sus contemporáneos).

## 5. Chéjov

### a) *Biografía*

La inesperada muerte por tuberculosis de Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904) en un balneario alemán dejó a la literatura rusa sin una de las mejores voces del Realismo decimonónico y al siglo xx sin el que podría haber sido uno de sus mejores representantes de haber seguido esa línea de lucidez, objetividad y compromiso que le había marcado a las letras de su época.

Hijo de un tendero y nieto de siervos, a Chéjov le tocó vivir un período de la historia rusa especialmente turbulento, marcado en concreto por la reacción conservadora propiciada por el zar Alejandro III tras el asesinato de su padre. Chéjov nació en Taganrog, en las costas del mar de Azov, pero sus estudios los realizó en Moscú, donde su familia sobrevivía y donde él mismo debió imponerse a sus circunstancias (obligado a mantener a una familia arruinada económica y moralmente); logró concluir los estudios de medicina, aunque apenas les prestó atención durante algunos años. Atraído por la literatura, destacó casi inmediatamente como el mejor cuentista del siglo pasado en Rusia, iniciándose, obligado por imperativos económicos, en un tipo de relato humorístico más o menos popular de relativo éxito.

A partir de la década de los 90, y animado por escritores y críticos, Chéjov encontró su lugar entre los autores rusos; se admira y reconoce entonces su valía literaria y logró, por fin, salir de la situación de penuria en la que hasta entonces había vivido y en la cual había tenido que desarrollar su labor literaria. Compró una finca en Mélijovo desde la cual compuso sus obras de madurez y cuya posesión le daba la independencia suficiente como para mantenerse al margen de cualquier compromiso (lo que muchos le reprocharon en ese momento de fuerte politización en Rusia). Su fama definitiva se la debió, sin embargo, al teatro, y en concreto a la representación de sus dramas a cargo de Stanilavski con su «Teatro de Arte», compañía de aficionados decisiva para la historia del teatro ruso donde Chéjov encontró una excelente acogida como representante de un Realismo crítico superador del drama burgués.

### b) *Obra narrativa*

Seguirnos pensando, con muchos lectores y críticos, que lo mejor de la producción literaria de Chéjov se halla en sus relatos, por más que la historia del teatro de nuestro siglo haya querido reservarle un lugar de honor como uno de sus antecedentes y modelos más inmediatos.

Chéjov es, junto a otros clásicos del género del XIX, uno de los maestros

indispensables para entender el desarrollo del cuento en este último siglo. El estilo de Chéjov no es el de un realista en el sentido estricto del término, pues no son las suyas obras acabadas, cerradas y redondeadas; su visión del mundo es fragmentaria y su percepción y comprensión le llegaba en oleadas, lo que —quizás afortunadamente— le obligó a concebir sus relatos como formas abiertas y condensadas por naturaleza. Sus cuentos, en consecuencia, no carecen de aliento unitario por incapacidad artística, sino porque la imagen del mundo que Chéjov capta y que quiere transmitir al lector es la de una realidad inconexa que preludia la visión del mundo característica del arte y las letras del siglo xx. Intencionalmente, sin embargó, la obra de Chéjov responde, acaso mejor que la de ningún contemporáneo en Rusia, a los postulados del Realismo europeo: su objetividad, basada en el antirretoricismo y en el antisentimentalismo, extrañó y sorprendió a los críticos del momento, acostumbrados a cierto patetismo tanto estilístico como emotivo; así como la concisión y brevedad, norma y guía de su obra, desconcertaron a sus lectores, habituados a extensísimas narraciones repletas de digresiones y apreciaciones por regla general inútiles. Su honestidad intelectual — que le llevó a no comprometerse con partido o círculo alguno— exasperó a liberales y a conservadores, sobre todo a los más radicales; y su humanitarismo seudorreligioso —heredado de Tolstói, aunque exento de todo moralismo y de cualquier optimismo injustificado— disgustó a quienes pretendían la más estricta asepsia materialista para la narrativa decimonónica.

Gracias a sus cuentos, Chéjov se convirtió en el mejor y más sincero cronista de su época, sobre todo por el excelente estudio de la mentalidad y la personalidad rusas. Sus brevísimos relatos inciden, como los de otros contemporáneos, en personajes y situaciones comunes de cuya cotidianeidad sabe extraer el autor las más lúcidas consecuencias: heredero en gran medida de Gógol, Chéjov es un maestro del absurdo en la presentación de las anécdotas aparentemente más intrascendentes, de los personajes más anodinos, de los asuntos más triviales. Chéjov pudo parecer por ello un simple humorista en la composición de sus primeros relatos; no obstante, muchos críticos supieron comprender y alabar su talento para la explotación de los recursos humorísticos y su subordinación a una idea superior: la interpretación y denuncia de una realidad gris y mediocre, negativamente superficial, que llega a sofocar cualquier intento de realización personal y colectiva y se transforma de este modo en un poder destructivo. Chéjov invita a la acción y a la superación de esa futilidad característica de los intelectuales rusos; la figura del «hombre superfluo» que encontrábamos en otros narradores rusos reaparece ahora como personificación de un colectivo cuya inacción y sometimiento a las circunstancias denuncia Chéjov en su obra.

Esta denuncia del sometimiento del ser humano a las circunstancias (en concreto, la invitación al abandono del sentimiento de esclavitud de la sociedad rusa) guió la composición de uno de sus primeros grandes relatos, *La estepa* (*Step*, 1888); originalmente Chéjov había intentado que fuese una novela, pero desistió y la publicó en forma de cuento, sin volver a intentar nuevamente el género novelístico. Dejando

de lado los de la década de los 80, especialmente de tipo humorístico (algunos, como *La cerilla sueca* de 1883, de merecida fama), Chéjov compuso sus mejores cuentos en la década de los 90; sería imposible reseñar siquiera algunos de los más logrados, pero citaremos al menos los más representativos. *La sala número 6* es, sin duda, uno de los más característicos de su ideología y de su arte; buen conocedor de las condiciones de los hospitales —por ellos anduvo durante gran parte de su vida por sus estudios y profesión médica—, *La sala número 6* constituye un excelente y sintético cuadro de la vida rusa del XIX, de su miseria moral y, sobre todo, del desfase entre las condiciones reales y la vida intelectual: un doctor del hospital se dedica a elucubrar sobre la belleza y el arte mientras a su alrededor falta el material clínico básico —incluso los termómetros— y los enfermos más graves son maltratados por un guardián sin escrúpulos. Junto a él suele citarse *Una historia triste* (1889), un amargo cuento que posiblemente respondiera a una crisis personal de Chéjov: un viejo profesor descubre, cercana ya su muerte, que su existencia no ha tenido sentido alguno, pues ni ha logrado sus aspiraciones ni está ya a tiempo de proponerse nuevas metas; su sentido de la vida ha quedado rendido ante un idealismo cuyo huero optimismo —acaso en una velada crítica a Tolstói— le ha impedido su realización personal. Similar desazón, ahora de alcance colectivo, preside su cuento *La casa con mansarda*, donde plantea de forma abierta la imposibilidad de acometer las reformas sociales desde posiciones particulares y la necesidad de que las planee una clase dirigente ambiciosa capaz de cohesionar los diversos sectores de la sociedad rusa (pese al pesimismo que invade generalmente sus diversos cuentos, Chéjov era un hombre eminentemente esperanzado en la superación de los problemas de la sociedad por generaciones futuras, a cuya formación él se cree obligado a contribuir con su crítica).

### c) *Obra dramática*

Es arriesgado intentar una valoración actual del teatro de Chéjov; según la opinión más extendida, su dramaturgia supuso un cambio radical en el teatro ruso y colaboró decisivamente a la renovación del género en el siglo XX. No debemos olvidar, sin embargo, que su representación corrió a cargo de Konstantín Stanilavski: teórico y director del «Teatro de Arte», malinterpretó y consagró la obra dramática chejoviana, de cuya puesta en escena se quejó continuamente el autor.

Los dramas de Chéjov se caracterizan por su simbolismo poético, por ese ambiente de sugestión lírica del cual hasta cierto punto participaban sus relatos; la intención de su autor era, sin embargo, esencialmente realista: su teatro pretendía abarcar, a partir de la singularidad de la existencia cotidiana, la totalidad de la vida humana, trascendida por el lirismo. El tema que con mayor frecuencia aparece en sus dramas es el de la frustración vital, el del radical fracaso de las aspiraciones humanas en su intento de superar sus propias circunstancias. Los inicios de su producción

fueron no obstante fundamentalmente cómicos: sus primeras obras, casi carentes de interés, fueron piezas humorísticas de tono más o menos popular que rozaban el género del vodevil.

Sus obras de madurez —en concreto, las que compone y representa a partir de los 90— lo consagraron definitivamente como uno de los precursores de la dramaturgia rusa de nuestro siglo. La más temprana de ellas es *Ivánov* (1889), quizá la menos interesante por su descarado tono polémico; años más tarde ideó y compuso *La gaviota* (1896), cuya representación fue relativamente problemática a causa de las similitudes de algunos de sus personajes con personas influyentes de la vida pública (y Chéjov ya había escarmentado con las denuncias por difamación motivadas por algunos cuentos). *La gaviota* es hoy, junto a *El jardín de los cerezos*, el mejor considerado de los dramas chejovianos; su estreno en San Petersburgo fue, sin embargo, un verdadero fracaso que humilló a su autor hasta el punto de no querer dedicarse nunca más al género. Dos años más tarde, un dramaturgo amigo de Chéjov le pidió permiso para intentar ponerla en escena; a cargo de Stanilavski, la representación de 1899 en Moscú constituyó un éxito apoteósico y el punto de arranque de un nuevo modo dramático. *La gaviota*, posiblemente el drama de Chéjov de más compleja simbología, planta en el escenario a cuatro personajes entre los que se teje una compleja y difícil red de relaciones amorosas: unidos por el común denominador de la dedicación al arte, estos personajes (una actriz madura en declive, otra joven actriz prometedora, un escritor y el hijo de la actriz, joven dramaturgo) tienen ante sí la delicada obligación de conciliar vida y arte, ética y estética; ninguno de ellos, sin embargo, lo consigue, y sobre el conjunto sobrevuela finalmente la imagen de la gaviota herida y abatida, símbolo del amor y del arte valientes, que no logra levantar el vuelo.

Junto a *La gaviota*, se tiene por el mejor drama de Chéjov *El jardín de los cerezos* (1903), obra de mayor delicadeza, de más sutiles matices y, pese a ello, más clara e inequívoca que la anterior; el mismo Chéjov manifestó que se trataba de una denuncia, a veces en tono de farsa, de los terratenientes rusos, aunque en la actualidad pueda parecernos más orientada contra la nueva burguesía que contra la nobleza. El jardín de una casa se convierte en esta ocasión en el símbolo central; en torno a él nacen las pasiones y el revanchismo social que la pieza dramatiza: para los nobles obligados a abandonar la casa, el jardín es símbolo del poder perdido y de los modos de vida tradicionales a los que deben renunciar; para los burgueses que la ocupan, el jardín no posee ningún valor, pero el hecho de que los nobles se lo otorguen les hace especular con la finca por puro revanchismo.

Menos ambiciosas temáticamente, *Tío Vania* (1897) y *Tres hermanas* (1900) encuentran una forma más simple de expresar la idea de la frustración característica de la obra de Chéjov. La primera nos descubre la personalidad de un erudito profesor por medio de su criado, desengañado al comprobar que es un hombre tan vulgar y egoísta como cualquiera de las personas a las que desprecia; la segunda, por su parte,



es un drama totalmente carente de acción en el cual se nos presentan unas vidas anodinas frustradas tanto por el ambiente de provincias en que viven como por su siempre postergada huida a la capital.

## 6. Autores menores

Llama particularmente la atención en las letras rusas del siglo XIX la amplitud con que fue acogido el movimiento realista; más allá de los grandes maestros, la novela encontró en Rusia entre los siglos XIX y XX excelentes cultivadores, sin que la nómina se limite en modo alguno a los nombres hasta aquí reseñados. Tampoco hemos dicho prácticamente nada de la poesía o del teatro de este siglo; aunque la prosa narrativa acaparó la mayor parte de los esfuerzos y los logros de los creadores del momento, tenemos ahora oportunidad de citar los nombres y las obras de algunos poetas y dramaturgos cuya contribución, si no decisiva, habría de ser importante para el posterior desarrollo de los respectivos géneros.

### a) Otros realistas

Entre los cultivadores del teatro tenemos a otro de los autores realistas rusos dignos de mención. Alexandr Ostrovski (1823-1886) participa ideológicamente del movimiento en cuanto que su intención es eminentemente crítica desde el realismo técnico (a Ostrovski se le señala por lo general como el adaptador del habla coloquial al teatro ruso); temáticamente, sin embargo, su obra marca el momento de transición entre los siglos XVIII y XIX, por cuanto que se preocupó de llevar a la escena una problemática de raigambre estrictamente burguesa. Sus obras suelen desarrollar desde una perspectiva crítica los temas de la propiedad y del matrimonio —este último, como forma de posesión— y su mundo dramático se puebla de pequeños burgueses, especialmente comerciantes, en cuyos comportamientos denuncia la perpetuación de modos de relación feudales. En su obra más popular, el drama amoroso *La tempestad* (*Grozá*, 1860) —aunque Ostrovski evitó el sentimentalismo—, denuncia la tiranía de los padres sobre los hijos y la falsa educación religiosa familiar, alienante, falta de amor y creadora de falsos complejos de culpabilidad en lo sexual.

Entre los cultivadores de un Realismo de menor calidad artística, pero de gran efectividad sociopolítica, Rusia contó desde el segundo tercio de siglo hasta el período revolucionario con un buen número de autores fuertemente comprometidos cuyas posiciones iban desde el populismo —a veces de signo conservador— hasta el radicalismo revolucionario. Por lo que respecta al populismo, habremos de reseñar antes la figura de uno de sus teóricos, Alexandr Herzen (1812-1870), muy influyente en la política y la cultura a pesar de que en 1847 abandonase su país natal. Su

aportación al pensamiento populista fue trascendental para la historia rusa de finales del XIX y principios del XX, pues eliminó las diferencias entre eslavófilos y occidentalistas (véase el *Epígrafe 1*) y le confió al pueblo una intuición socialista que haría de Rusia el centro difusor de una nueva sociedad y de una nueva etapa histórica (ideal mesiánico que, como hemos visto, estaba igualmente presente en otros autores y que contribuyó a la configuración de determinados aspectos del posterior pensamiento soviético).

Esta visión ciertamente idealizada del pueblo, deudora en buena medida del Romanticismo, supo superarla con su producción literaria Vladimir G. Korolenko (1853-1921), cuyo gusto se había formado en los maestros realistas y cuya lucidez ideológica supo conjugar populismo y democratismo. Su producción literaria es la de mayores logros artísticos entre el conjunto de los populistas rusos, sabiendo proporcionarle un sesgo de modernidad merced a su ingenuo simbolismo. Destaquemos entre su producción el relato *El sueño de Makar (Son Makara, 1885)*, una reflexión sobre la opresión del pueblo; y su novela *El músico ciego (Slepoi muzykant)*, galería de retratos de míseros personajes populares que despiertan en el protagonista cierta solidaridad compasiva. Junto a él podríamos citar a Gleb Uspenski (1843-1902); sus esbozos de la vida campesina cosecharon un notable éxito entre sus contemporáneos y, en general, su obra orientó el populismo hacia una actitud más claramente crítica que denunciaba las reales condiciones de vida del pueblo ruso. Sobre la vida campesina también escribió Alexandr Ivanóvich Ertel (1855-1908) su novela *Los Gardienin*, un crítico estudio de la vida en el campo que sobresale por su pulcro y ajustado realismo lingüístico.

Cercanos a estos autores populistas, los llamados «escritores de la tierra» son en realidad costumbristas rezagados, prosistas de corte idealista y romántico cuya obra presentaba en Rusia las particularidades de servirse de lenguas vernáculas y defender el tradicionalismo. Destaquemos entre estos prosistas a Alexéi F. Pisemski (1820-1881), cuya obra en nada desmerece técnica y estilísticamente de la de cualquier gran maestro realista, por más que ideológicamente rechace el credo revolucionario y la filosofía nihilista —que prendió fuertemente en Rusia—; recordemos igualmente a Nikolái Liéskov (1831-1895), un escritor independiente tachado tanto de reaccionario como de subversivo por no participar del Realismo imperante y apostar por un virtuosismo formal que no desdeñaba los rasgos humorísticos.

## b) *La reacción contra el Realismo*

En esta línea de virtuosismo y exuberancia estilística y lingüística podemos situar a dos autores cuya obra se halla en los límites entre el Realismo y las tendencias finiseculares europeas. En el género lírico, Nikolái Nekrasov (1821-1877), verdadero poeta político, fue uno de los autores más admirados de la segunda mitad del XIX; por

sus orígenes se debatió entre sus afanes revolucionarios y su modo de vida noble (a pesar de que había renunciado a sus posesiones). Editor influyente en la vida literaria de su momento, como creador se alineó junto a los partidarios del Realismo en tanto que medio de entendimiento y transformación del mundo circundante. En su poesía aparecen tonos trágicos que lo apartaron paulatinamente del objetivismo y lo encaminaron por la senda del subjetivismo romántico, aunque sin renunciar a su dimensión social; técnicamente, a Nekrasov se le debe el descubrimiento de los valores musicales de la lírica rusa y su aprovechamiento de la canción popular. Mijaíl E. Saltikov (1826-1889) publicó bajo el seudónimo de Schedrín; su producción, principalmente relatos que deberíamos calificar de «prosas fantásticas» (destaquemos *Los señores Golovliov*, historia de la degradación moral de una familia de terratenientes), arremetía despiadadamente contra los funcionarios, el provincianismo, la explotación y la crueldad, con un alcance satírico tan altamente corrosivo que el autor tuvo que servirse de determinados símbolos (transparentes, por otro lado) para burlar la censura.

Entre los detractores del Realismo sobresalen de manera contundente, aunque con escaso vigor en Rusia, los primeros cultivadores del «arte por el arte», que hubo de llegar al país como producto de importación. En este sentido, debemos reconocer la labor precursora de Fiódor I. Tiútchev (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 3.d.* del *Capítulo 9*), poeta romántico que, por su contacto con Europa, supo anticipar las posibilidades de la lírica contemporánea. Entre los poquísimos literatos cuya obra respondía, con casi nulas repercusiones, a los postulados de los nuevos movimientos literarios finiseculares debemos recordar a Apollon Maikov (1821-1897); su credo literario se adscribe de forma más o menos difusa al Parnasianismo, conjugando en su pensamiento y en su producción cristianismo y paganismo grecorromano. Junto a él, Atanasio Schenshin-Fet también se interesó por las implicaciones religiosas del nuevo credo poético, dando origen a una poesía panteísta y fuertemente naturalista que contó con numerosos admiradores y, más tarde, con algunos imitadores de sus formas estróficas, basadas en una musicalidad del verso de modernidad hasta entonces insospechada por los líricos rusos.

Citemos por fin, aun de pasada, a los intelectuales que, quizás acertadamente, identificaron Realismo y revolución y que, consecuentemente, rechazaron tal movimiento literario en tanto que destructor del espíritu nacional: Konstantín Leontiev (1831-1891), pensador y ensayista religioso además de novelista, confiaba a la tradición y a la religión la posibilidad de realizar los sueños imperiales rusos — idea frecuente incluso entre los grandes autores: pensemos, sin ir más lejos, en Dostoievski—; junto a él suele citarse a Nikolái Danilevski (1822-1895), quien se sirvió de razones políticas y económicas para descalificar en su obra, como ferviente antirrevolucionario que era, el liberalismo y el capitalismo.

## 1. Cultura y sociedad españolas a finales del XIX

Durante todo el siglo XIX España había asistido —a grandes rasgos— a un fuerte enfrentamiento entre los defensores del Antiguo Régimen y los partidarios del nuevo sistema burgués del cual no habían quedado al margen los movimientos culturales. Del mismo modo que el Romanticismo había nacido en España al calor de una polémica de alcance en gran medida sociopolítico, también el Realismo habría de conformarse como toma de postura de los sectores más avanzados de la intelectualidad española, sin que por ello otros autores se resistiesen a él —en ocasiones con sus mismas armas «realistas»: pensemos, por ejemplo, en el caso del reaccionarismo tradicionalista del jesuita Luis Coloma, cuya novela *Pequeñeces* (1890) constituyó uno de los mayores éxitos editoriales de finales del XIX—.

La lucha entre reaccionarios y progresistas desembocó finalmente en la revolución setembrina de 1868, de carácter estrictamente burgués, liberal y democrático; entre ese año y el de 1874, cuando un golpe militar derrocó el poder establecido, España conoció uno de los períodos más dinámicos políticamente de su historia: se sucedían los gobiernos, se fundaban nuevos partidos políticos, existían evidentes reformas económicas y sociales... En definitiva, se ensayó un nuevo sistema cuya realización encerraba evidentes contradicciones que lo llevaron a su crisis, primeramente con la apresurada instauración en 1873 de la efímera I República española, y finalmente con la Restauración, cuyas formas se asimilaron a las democráticas, con la diferencia de que el sufragio era restringido, las elecciones un simple montaje para pactar el turno de partidos y de que el poder se confiaba al cacique, verdadero representante y detentador del poder político, social y económico.

Los intelectuales españoles del momento adoptaron, como buena parte de los europeos, diversas posturas ante la realidad del fracaso revolucionario; a grandes líneas, existen dos actitudes claramente diferenciadas: por una parte, la de quienes ya en pleno período revolucionario renegaron de los excesos del liberalismo e incluso del parlamentarismo, temerosos de la magnitud que tomaban los movimientos y partidos proletarios; por otra, quienes apostaron por radicalizar sus posiciones, por hacer más patente su combatividad revolucionaria y enfrentarse así a esta corriente reaccionaria. Unos y otros se sirvieron por lo general del Realismo como medio de

expresión, aunque con evidentes matices: desde el moralismo por el que optaron la mayoría de los realistas en su madurez, cuando no por una suerte de misticismo espiritualista (por ejemplo, Galdós o la Pardo Bazán); hasta la insobornabilidad de algunos naturalistas —pocos en España— cuya vida y obra desembocaron en la bohemia decadente (el caso del peculiar Alejandro Sawa); pasando, por fin, por el rigor de algunos intelectuales a quienes se deben las mejores y más lúcidas interpretaciones de la realidad de su época (y pensamos en concreto en Clarín).

## 2. El Realismo español

En la segunda mitad del siglo XIX, la novela española se hallaba en una compleja encrucijada; la tradición más inmediata no facilitaba la adopción del Realismo como estilo narrativo, especialmente a partir del ejemplo de las producciones románticas. En este panorama, la novela realista española debe abrirse paso paulatinamente entre las tendencias melodramáticas y folletinescas, entre las resonancias historicistas y entre el politicismo de determinada corriente narrativa. A las dificultades estrictamente literarias debemos unir las propiamente sociales, no desdeñables en el caso de nuestro país: el escaso desarrollo en España de una burguesía sólida retrasó la aparición y consolidación de aquella fracción de clase intelectual desde la cual hubo de surgir en toda Europa la crítica más efectiva para con el sistema burgués o, cuando menos, para con la burguesía conservadora detentadora del poder en el período de la Restauración.

El clima social e intelectual indispensable para la afirmación de un estricto Realismo literario fue conformándose en España, así pues, según se avanzaba en el proceso de concienciación de un sector de la burguesía crítico para con el poder; antes de ese momento —políticamente traducido en la revolución del 68, la «Gloriosa», y en el consiguiente «sexenio revolucionario»—, algunos autores adoptaron técnicas realistas importadas de autores extranjeros, fundamentalmente franceses, aunque utilizadas para fines bien distintos a los reconocidos más tarde por los grandes realistas españoles. Podríamos por tanto afirmar que hay en nuestro país un primer momento «prerrealista» contaminado en no pocas ocasiones por el sentimentalismo y por el costumbrismo románticos, y, casi siempre, de carácter tendenciosamente moralizador; muy distinto —cuando no opuesto—, el Realismo español en sentido estricto pretende presentarse desde una aséptica objetividad, aunque pocas veces lo consiga por su tendencia a ofrecer notas reivindicativas, sobre todo en la obra de los autores más cercanos a lo que se llama «Generación del 68».

Los narradores realistas persiguen una recreación totalizadora de la realidad observable —especialmente la realidad social—; para ello recurren a un tono impersonal e intentan dejar mayor libertad de acción a sus personajes, que sin ningún género de dudas ganan en veracidad ante los de narradores anteriores. En general, la

novela realista persigue una verosimilitud plena, sin que para lograrla se deban los autores españoles a técnica alguna en concreto; es cierto que existen recursos más propiamente realistas que otros, pero, en general, los novelistas españoles entienden el Realismo eclécticamente y ensayan un método capaz de resumir en sí tanto la tradición española como la modernidad extranjera (por lo que no puede extrañar el escaso número de narradores interesados por las implicaciones estéticas del Realismo). En general, y resumiendo, a los realistas españoles, más que otorgarle apariencia de vida a la literatura, les interesa partir de la vida para plasmarla literariamente como en un lienzo, como si se tratase de una copia, de una reproducción lo más fidedigna posible de la realidad observada. En este sentido, y para completar este somero panorama del Realismo español, deberemos reconocer la presencia de una vertiente que, sin llegar a los extremos del Naturalismo francés —en el cual bebe—, posee notables concomitancias con él y del cual tenemos buenos representantes en nuestro país.

### 3. Narradores prerrealistas

#### a) «Fernán Caballero»

Conocida por su seudónimo literario de «Fernán Caballero», Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) era hija del alemán Nicolás Böhl de Faber, teórico y animador del Romanticismo en España. Cecilia, nacida en Suiza, estudió en Alemania y Bélgica, y desde que se instaló en España comenzó a escribir incansablemente: su asombro ante unas costumbres y valores tan distintos a los de su país de origen motivó la escritura de páginas y páginas nacidas de la observación del natural. Su producción se orientó desde sus inicios hacia el costumbrismo nacionalista, cifrado en el tópico andaluz característico de los románticos extranjeros y, unido a él, a la defensa del orden, la autoridad y la tradición, identificados con la religión católica hispana.

Debido a los apuros económicos por los que pasaba, Cecilia Böhl de Faber resolvió publicar por entregas, bajo el seudónimo de «Fernán Caballero» —topónimo de nuestra geografía—, su novela *La Gaviota* (1849); en ella se nos revela como una novelista de costumbres empeñada en aclimatar en España un género narrativo similar al costumbrismo germano, de temática y fondo tradicionalistas. La sencillez, la naturalidad y un ligero pero decidido moralismo, características de toda su producción, hacen ya acto de presencia en este primer relato, sin duda el mejor de la autora —citemos, no obstante, aparte de los cuentos tradicionales andaluces, sus novelas *Clemencia* (1852), hasta cierto punto autobiográfica, y *La familia de Alvareda* (1856), de tono fácilmente posromántico—. Temática e intencionalmente, *La Gaviota* poco tiene de novela realista: su idea es manifestar la radical maldad

humana (el pecado, según la ideología de «Fernán Caballero») al tiempo que proponer su posible redención por medio de una educación en los valores tradicionales. Técnicamente, sin embargo, algunos aspectos de *La Gaviota* están tratados desde una perspectiva realista: sus dotes de observación le permiten incorporar en el relato un lenguaje convincente por su verosimilitud, aunque el coloquialismo degenera ocasionalmente en el tópico populista; igualmente reseñable es la colorista pintura de ambientes, heredada del Romanticismo, y el trazado de los personajes, relativamente convincentes pese a su tipificación.

## b) Alarcón

El pensamiento y la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) sufrieron una curiosa evolución del liberalismo al conservadurismo, del revolucionarismo al tradicionalismo. Literariamente, Alarcón se inició en modos de producción derivados del Romanticismo, en concreto con libros de viajes y cuadros de costumbres que le valieron una rápida fama. La consagración le llegó con su exaltado y patriotero *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859-1860), origen de su característico estilo periodístico apresurado, efectivo y artísticamente discutible. En él, como en libros de viajes posteriores —recordemos *Viajes por España* (1863) y *La Alpujarra* (1873)—, hacía ya gala de sus excelentes dotes de observación y de penetración psicológica.

Sus mejores obras son, sin embargo, sus novelas de tesis, instaladas en la defensa y legitimación de los valores tradicionales y catolicistas y reseñables por su excelente construcción narrativa. Entre ellas podemos citar *El escándalo* (1875), de tono melodramático en el planteamiento de una historia erótica que le sirve a Alarcón para justificar la redención por el amor; y *El niño de la bola* (1880), más costumbrista —de ambiente tópicamente andalucista— e igualmente centrada en una trágica historia pasional. Más plenamente realista, tanto por su medido estilo como por su intencionalidad hasta cierto punto crítica, fue *La Pródiga* (1882), después de cuya publicación dejó de escribir novelas por no haber encontrado respuesta alguna de la crítica; la figura de La Pródiga, una mujer cuya generosidad la lleva al suicidio para evitar que su amante siga con ella por piedad, es la mejor de las esbozadas en la producción narrativa de Alarcón.

Su novela más conseguida fue *El sombrero de tres picos* (1874), nuevamente de argumento amoroso; la historia, cuyo origen encontramos en el folklore hispano, nos presenta las intenciones seductoras de un corregidor que desea a la molinera del pueblo. Alarcón amplía este parco material y, estructurándolo magistralmente, sabe ofrecernos un excelente estudio de los dos ambientes en que se centra la historia —el molino y la noble residencia del corregidor—, identificados, respectivamente, con un feliz bucolismo y un irracional autoritarismo. El planteamiento de la novela como la historia de una ruptura de este ambiente bucólico por parte del corregidor, elemento

extraño a la acción, le imprime una tensión dramática de la cual no están ausentes ciertos elementos folletinescos; a su vez, el tratamiento de los personajes, y sobre todo del corregidor, como si de peles se tratase, así como la explotación del motivo de la burla, le otorgan a *El sombrero de tres picos* una intencionalidad grotesca ausente de otras obras de Alarcón.

#### 4. Galdós

##### a) *Biografía*

Benito Pérez Galdós nació en Las Palmas en 1843; allí comenzó a escribir teatro y artículos críticos, pero su vida estuvo vinculada casi por completo a Madrid, ciudad a la que llegó en 1862 para estudiar derecho y ejercer el periodismo y de la cual se convirtió en verdadero cronista dejándonos inolvidables estampas de su vida cotidiana.

Pocos sucesos interesantes hubo en la vida de Galdós, si exceptuamos sus viajes al extranjero —Francia e Inglaterra—, sus dos nombramientos como diputado —en 1886 con los liberales; en 1910, con los republicanos y con los socialistas—, su ingreso en la Academia, el republicanismo de sus últimos años y, sobre todo, sus relaciones con la condesa Pardo Bazán, escritora que, al parecer, admiraba de él algo más que su obra. Galdós fue un autor bien arropado por la crítica y el público que pudo llegar a contemplar poco antes de su muerte cómo el pueblo de Madrid le dedicaba en el Retiro su famoso monumento; estimado y respetado, su longevidad le permitió actuar como maestro durante generaciones, si bien en sus últimos años de vida su figura quedó relegada a causa del notorio cambio de estética en España. Ciego y con apuros económicos —solventados por una colecta nacional—, murió el cuatro de enero de 1920 en Madrid, la ciudad a la cual le había dedicado toda su obra.

##### b) *Producción narrativa*

I. INICIACIÓN EN EL REALISMO. Los inicios de la inmensa obra galdosiana son tempranos, como sus frutos; sus primeras novelas alinean a Galdós junto a los representantes de la «Generación del 68» que por estos años ponían su producción literaria al servicio del nuevo sistema burgués y que, más tarde, reflexionaban desde ella sobre su fracaso.

En 1870 publicó Galdós la primera de sus novelas reseñables, *La Fontana de Oro*, nombre de un café madrileño por el cual hace desfilar el autor la vacía vida española; en ella enfrenta a los sectores progresista y reaccionario españoles e, identificándolos respectivamente con la libertad y el oscurantismo, intenta dilucidar



las causas de la revolución del 68. Entre estas sus primeras novelas podemos encontrar ya algunas muy dignas de tener en cuenta: *Doña Perfecta* (1876) es en buena medida un contrapunto a *La Fontana de Oro*, pues a través de un argumento amoroso intenta Galdós demostrar cómo los ideales pueden ser acosados y vencidos por las fuerzas reaccionarias; cómo la envidia y la ambición, encarnadas en el tradicionalismo, provocan la tragedia en su entorno: a causa de la resistencia de la familia, aconsejada por un canónigo, un joven se ve obligado a raptar a su amada y encuentra por ello la muerte.

Con *Marianela* (1878) comienza a apartarse Galdós de la línea de producción narrativa más claramente ideológica; esta novela interesa principalmente por presentar por vez primera uno de los temas favoritos de Galdós: el del choque de los ideales contra la realidad y su consiguiente quebranto. Historia del amor entre la protagonista y su amigo ciego, y su frustración una vez que éste recupera la vista, es una de las novelas más románticas de su autor, quien, no obstante, supo trascender todo sentimentalismo y melodramatismo con su buen quehacer narrativo.

En torno a los años 80 del siglo, Galdós entró en una primera fase de madurez narrativa con la incorporación en su obra de técnicas mediante las cuales ir desapareciendo paulatinamente de ella como autor. Su novela nos ofrece entonces una visión más amplia y objetiva del mundo circundante —limitado, es cierto, al Madrid de la época—, considerado como lugar conflictivo, de integración y disgregación social; y, sobre todo, dio con el tono narrativo que lo consagró definitivamente al incorporar a su obra el habla coloquial y hacerlo de forma fidedignamente realista. *La desheredada* (1881) desarrolla nuevamente el tema del enfrentamiento entre las aspiraciones y la realidad, centrándose en esta ocasión en el estudio de un personaje femenino al que le reserva la locura como resultado de su inadaptación, de su negación a obedecer los dictados de la realidad. Menos compleja temáticamente, *La de Bringas* (1884) es una de las novelas más sarcásticas del autor; en ella se limita a ridiculizar a la pequeñoburguesía por sus falsas apariencias y ridículas aspiraciones, por su falta de honradez y su envidia. Posiblemente la mejor obra de este período sea *Tormento* (1884), no por melodramático menos convincente retrato de una víctima de la sociedad: Amparo («Tormento») es explotada por su propia familia en nombre de una caridad mal entendida; su fortaleza y templanza de ánimo encuentra su justa recompensa en su redención social por medio del matrimonio con un hombre rico y de excelentes modales.

II. «FORTUNATA Y JACINTA». Como ha podido verse hasta ahora, los personajes galdosianos encierran cierto alcance idealista del que nunca quiso desprenderlos su autor; novelista de tesis —como lo fueron prácticamente todos los realistas—, Galdós encarnaba en sus personajes sus propias ideas, en un intento de hacer su obra lo más transparente posible para sus lectores. Sus novelas de madurez ganaron en profundidad y complejidad cuando renunció a este leve intelectualismo y lo superó

por medio de un pleno simbolismo; cuando escarbó en el mundo que lo rodeaba para encontrar en él, personificados, los ideales que andaba buscando para su producción novelística. Trascendentalizando su obra, sacralizándola en buena medida como instrumento de conocimiento de las leyes del universo, Galdós se encaminaba, como otros contemporáneos, a su momento de pleno espiritualismo.

Antes, en 1887, habría de dar a la imprenta su obra magna, *Fortunata y Jacinta*, la mejor de sus novelas y acaso una de las mejores del XIX español y de toda la historia de nuestra narrativa. En ella conjuga y resume algunos de sus temas más característicos: el de las fatales consecuencias de las actitudes morales y sociales de la burguesía madrileña; el de la ruptura de los ideales humanos en su choque con la realidad —y sus posibles salidas: frustración, desengaño, locura...—; y, por fin, el tema del matrimonio, concretamente desde la óptica burguesa.

La originalidad y maestría de *Fortunata y Jacinta* en el conjunto de la producción galdosiana provienen fundamentalmente del tratamiento de sus personajes y de la estructuración del material narrativo, aspectos estrechamente vinculados en esta obra. Las dos primeras partes de la novela se centran en cada una de sus protagonistas: en primer lugar se nos ofrece la historia de Jacinta, su matrimonio con Juanito Santa Cruz y su instalación en su acogedor hogar burgués de la Plaza Mayor madrileña; el conflicto se plantea tanto por su esterilidad como por las cada vez más notorias relaciones del esposo con su amante, Fortunata. La historia de ésta es igualmente la de una frustración: la de la mujer entregada, ardiente y pasional predestinada por su origen a no ser siquiera la mantenida de Juanito Santa Cruz. Todos los intentos de regeneración de Fortunata —que pasan por el matrimonio con Maxi, un buen hombre progresivamente enloquecido, e incluso por su ingreso en un convento— están llamados al fracaso en una sociedad que la ha señalado, desde su nacimiento en los barrios pobres, con el estigma de la marginalidad. El enfrentamiento entre las dos mujeres, entre los dos mundos en que vive cada una, se consume con tonos convincentemente trágicos: Maxi se suicida por amor y por locura (¿o acaso no es lo mismo?), Fortunata decide tener el hijo que Juanito Santa Cruz no puede engendrar en su esposa y muere en el parto, no sin antes confiarle la criatura a Jacinta; y ésta, con este hijo de su enemiga, abandona su casa, la falsa e ilusoria felicidad de un hogar convencional e hipócritamente burgués para intentar rehacer una vida ante la que está radicalmente desengañada.

En resumen, *Fortunata y Jacinta* supone el primer intento —y el más logrado— por parte de Galdós de exponer su progresiva visión del mundo como un lugar de imbricación y enfrentamiento entre mal y bien, entre caos y armonía, lanzando a sus personajes a la búsqueda de una plena realización que sólo puede conseguirse por la renuncia y el sufrimiento.

III. REALISMO Y ESPIRITUALISMO. Muchas novelas quedan dignas de mención del conjunto de la producción narrativa de Galdós; aunque al margen del sentido del

Realismo español, debemos hacer referencia a sus ambiciosas cinco series de *Episodios Nacionales*, proyecto inigualado en la narrativa hispana de novelas históricas cuya publicación abarca, desde 1873 a 1912, toda la vida creativa de nuestro autor.

Aparte de estos *Episodios Nacionales* —ampliamente imitados y que constituyen el modelo de la escasa narrativa histórica española—, la novela de Galdós se espiritualiza progresivamente hasta llegar, en sus últimos años, a constituir un verdadero alegato en favor de una reforma humanitaria de la sociedad universal. Antes de llegar a ese extremo, Galdós compone aún algunas novelas de tono más realista; destaquemos entre ellas *Miau* (1888), una curiosa historia, con sabor de modernidad, de planteamientos cercanos al absurdo kafkiano: un escrupuloso funcionario debe hacer frente, poco antes de su jubilación, al desmoronamiento de todo aquello en lo que había confiado, pues se le cesa sin motivo ni razón alguna y sin mediar explicaciones; por el contrario, su propio yerno, incompetente e incapaz, promociona de cargo en un ambiente de generalizada corrupción administrativa. Tono igualmente social tiene *Tristana* (1892), nuevamente una historia de la «malcasada», aunque ahora con un planteamiento insospechado: la protagonista renuncia, a pesar de la maledicencia, a un matrimonio convencional y opta honestamente por unos modos de comportamiento que cree le traerán la felicidad, aunque finalmente renuncia a ella con un desengañado matrimonio.

En sus obras finales Galdós apuesta por una presentación eminentemente espiritualizada del mundo que le rodea, al cual le presenta propuestas de carácter moral para la solución de sus problemas. La dualidad entre espiritualismo y materialismo que ya habíamos entrevisto en obras anteriores —y cuyo máximo exponente fue *Fortunata y Jacinta*— se resuelve en su vejez en su decantación por un idealismo trascendentalista aplicado a la sociedad de su momento (posiblemente influenciado por el idealismo de la filosofía krausista, de amplia repercusión entre los intelectuales españoles). Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la publicación en 1889 de *Realidad*, título altamente significativo por implicar una consciente renuncia a la objetivación del mundo y la opción por una visión aporética de la realidad, esencializada por el ojo del novelista. La mejor muestra de este su último modo de novelar lo constituye *Misericordia* (1897), cuyas dosis de melodramatismo —que muchos le reprocharon— están justa y sabiamente aderezadas con el arte narrativo característicamente galdosiano. La inolvidable protagonista de *Misericordia*, la «señá Benina» —una heroína, una mártir del humanitarismo del XIX—, demuestra desde la óptica galdosiana que la caridad puede acabar adecuadamente, aunque sea desde la sublimación, con la miseria que rodea a toda sociedad humana, basada por naturaleza en la corrupción, la desigualdad y el desamor.

c) *Alcance y sentido de la novela galdosiana*

Galdós es, sin ningún género de dudas, si no el mejor, el más representativo de los autores del Realismo español; punto de referencia obligado para el resto de los novelistas —ya la admirasen o la rechazasen—, su producción presenta y resume todas las virtudes y defectos de la narrativa realista española, e incluso nos atrevemos a decir de nuestra mejor tradición narrativa. Como para los grandes maestros del resto de Europa, para Galdós el Realismo no es tanto un movimiento ni una técnica literaria cuanto el resultado de lanzarse a la búsqueda de la verdad de la realidad circundante; el Realismo sale así de su pluma como fruto casi inmediato de su percepción del mundo, de una manera más o menos espontánea que algunos le han reprochado pero de cuya sinceridad no puede dudarse. Su concepción de la novela es, por tanto, eminentemente ecléctica; en ella cabe toda la realidad, con la única condición de que pueda interesar y, por supuesto, de que sea presentada de forma verosímil; este eclecticismo que aún le siguen reprochando algunos puristas fue igualmente característico de muchos genios de la novela decimonónica: sin ir más lejos, la obra de Balzac y Dickens, a los que admiraba y él mismo tradujo, participaba de tales características. Como en la de ellos, la presencia de ciertos elementos folletinescos y melodramáticos vivifica y humaniza su novela, la acerca a esa sociedad multiforme y caótica que era la de la segunda mitad del siglo XIX.

En cierto sentido Galdós considera la sociedad como un ser vivo, como un organismo cuya febril actividad captó en sus novelas como sólo unos cuantos maestros supieron hacer en su época; su producción es un verdadero mundo, una parcela del Madrid del XIX trasplantada a la literatura: la producción de series novelescas y el recurso de hacer reaparecer a algunos de sus personajes se debe en su caso, como en el del francés Balzac, a sus excepcionales dotes de observación. Su necesidad de apresar el mundo tal como se le revela le impide a Galdós enfrentarse al arte literario con una técnica más rigurosa; su estilo, alejado de todo purismo, peca de compulsivo y apresurado, de vulgaridad y afectamiento, pero nace al menos de una radical sinceridad que no se esconde tras el artificio.

Es difícil decidir hasta qué punto está comprometida la novela galdosiana con su sociedad; a pesar de participar en la política activa, en su producción narrativa el escritor intentó esquivar toda toma de partido, a la vez que defendía la necesaria imbricación entre literatura y sociedad y hacía de su obra el mejor cuadro de la España de finales de siglo. Ahora bien, ideológicamente el conjunto de sus novelas no resiste la más mínima crítica: su visión de la sociedad es poco profunda a pesar de su riqueza; elimina su complejidad mediante el tratamiento de sus diversas clases como si fueran estancas, razón por la cual gustó de centrarse de forma preferente en la clase media —en concreto, la pequeñoburguesía madrileña—; y adoptó desde su obra una actitud de burguesismo liberal moderado prácticamente inamovible a pesar de su propia evolución ideológica hacia el radicalismo. Su producción narrativa asume sólo muy tangencialmente la actitud crítica que hicieron suya otros novelistas; si nos remitimos a ella, su ideario político fue esencialmente reformista y, como el de

buena parte de los intelectuales españoles de fines de siglo, se refugió en cierto idealismo que primaba la reforma moral sobre la social. Esta evolución desde un Realismo de tono casi naturalista hasta otro trascendentalizado por un leve espiritualismo seudorreliгиозo no es exclusiva de la obra galdosiana, sino que se generalizó en la intelectualidad española como síntoma bien de la decepción ante la marcha del sistema burgués salido de la revolución del 68, bien de la frustración de sus aspiraciones tras la Restauración; se trataba, en realidad, de una primera toma de conciencia del sentimiento de crisis dominante en toda Europa y que en algunos países estaba originando ya los primeros movimientos culturales característicamente novecentistas.

## 5. «Clarín»

### a) *Biografía*

La familia de Leopoldo Alas era oriunda de Oviedo, pero él nació en Zamora en 1852 al estar destinado su padre en esa ciudad como gobernador civil. En 1863 la familia regresó a la capital asturiana, donde el joven mostró pronto sus inclinaciones periodísticas; al año siguiente inició sus estudios de derecho, que terminó en Madrid con una tesis doctoral dirigida por Giner de los Ríos, de quien aprendió el pensamiento reformista característico del krausismo español.

Desde 1872 publicó asiduamente en diversos periódicos artículos de opinión que versaban bien sobre temas literarios, bien sobre temas ideológicos en general; en 1875 adoptó el seudónimo de «Clarín» con el cual habría de consagrarse inicialmente como polemista y más tarde —sin abandonar la dimensión social— como el más lúcido, coherente y temible crítico literario español. A partir de entonces compaginó su actividad periodística con la docente —como catedrático en Zaragoza y, desde 1883, en Oviedo—, así como con la creadora: en 1885 «Clarín» publicó *La Regenta*, que en un principio destacó simplemente por el revuelo que levantó en Oviedo —ciudad en la que está ambientada— y fue duramente atacada por los sectores más reaccionarios de la sociedad española; más tarde, sin embargo, se la señaló como una de las más importantes obras del momento y, con el tiempo, como la mejor novela española contemporánea, excelente modelo de maestría narrativa para generaciones posteriores.

Después de la publicación de *La Regenta*, Clarín dio pocos libros a la imprenta; además de sus cuentos —revalorizados en los últimos años, y por los que sobresale entre sus contemporáneos—, solamente publicó otra novela, *Su único hijo* (1891), si bien debemos tener en cuenta su precario estado de salud hasta su muerte en 1901, cuando contaba cuarenta y nueve años.

b) «*La Regenta*», culminación del Realismo español

De la pluma de Leopoldo Alas «Clarín» salió la mejor novela del Realismo español, de todo el siglo XIX y uno de los hitos fundamentales de nuestra tradición narrativa. *La Regenta* es una novela total cuyo autor no permitió que nada cundiera al descuido ni al desaliño, que optó por un cuidado sentido del Realismo y supo conjugar, como ninguno de sus contemporáneos, tradición y modernidad, realismo y subjetivismo. Clarín fue el más realista de los novelistas españoles del XIX por dejar que la realidad penetrara tal cual en todas las páginas de *La Regenta*; en ellas hay sitio para todo: para el naturalismo y para el impresionismo, para el estudio psicológico y para la observación social, para el individuo y para la colectividad... Estamos ante uno de los más logrados intentos, en España, de totalización de la realidad contemporánea, ante un logro fundamental en el camino que habría de llevar a la novela a ser una epopeya del mundo contemporáneo.

Cuando Clarín abre *La Regenta* con la famosa frase «*La heroica ciudad dormía la siesta...*», estaba introduciendo en su novela a un personaje coral, la ciudad de Vetusta (trasunto de Oviedo), que iba a actuar desde este arranque como verdadero protagonista de la narración. La memorable descripción inicial, más propia del lenguaje cinematográfico que del literario, nos presenta una ciudad densa, abigarrada, cuya presencia parece llenarlo todo —y realmente va a llenarlo—; la minuciosa morosidad preside el comienzo de la novela y toda su primera parte, eminentemente descriptiva. La ciudad se nos presenta por planos, desde el general hasta el primer plano de la torre de la catedral; desde ella un vigía parece controlar la vida entera de Vetusta: es, efectivamente, el celador de las adormecidas conciencias de sus habitantes, el encargado de mantenerlas en ese estado, el canónigo don Fermín de Pas, poder fáctico consagrado por la tradición y las convenciones. Nada más medido que este inicio de *La Regenta*; a través de esta presentación de Vetusta el lector capta inmediatamente la fuerte estratificación y jerarquización de la vida social de la ciudad: en su centro se halla la catedral, foco desde el cual se difunde y materializa la legitimación del poder establecido, y cuya torre más alta domina don Fermín; el casino es, por su parte, el centro de la vida política, social y económica de la villa: una vida, por tanto, de ociosidad y banalidad, de escaqueo y de juego más que de detentación de un poder que se da por seguro gracias a la delegación del poder ideológico en la Iglesia. Las clases medias tienen su lugar en la zona comercial, desde la cual intentan arañar puestos en su aproximación a las clases dominantes, dispuestos a acercarse por cualquier medio a un poder que más se detenta que se ejerce; y, por fin, completamente alejados de él —pero, al menos, con conciencia de ello, no como las clases medias—, el pueblo, los habitantes de los barrios obreros (de escaso papel en la novela, es cierto), obligados a respirar este opresivo ambiente de inmovilismo social y político y desengañados por el comportamiento de unas clases que los animaron a una revolución y después los traicionaron pactando con la Iglesia y la

oligarquía.

También en este sentido es *La Regenta* la más realista de las novelas españolas del XIX; con ella, Clarín no se limitaba a describir la realidad ni a presentar una sociedad determinada, sino que su intención iba más allá: crítico temible y razonable, fue el intelectual español que mejor comprendió el alcance del Realismo como medio de severa interpretación del mundo en torno y como arma idónea para su posible transformación. Su sentido del Realismo no se inhibió ante la responsabilidad del intelectual en la nueva sociedad burguesa, esa sociedad cuyas ansias revolucionarias habían sido frustradas; burgués y liberal, Clarín se sirve de la novela como de un arma, la transforma con seguridad en una herramienta de opinión —como lo eran sus artículos— y, sin falsos apasionamientos, realiza en *La Regenta* una excelente radiografía de la sociedad española del XIX. Su estudio social no llega, sin embargo, a los límites del Naturalismo —como algunos le achacan—; aunque Clarín aspire al rigor y objetividad sumos, no lo hace en aras de un cientifismo mal entendido, ni llega por supuesto a los excesos del determinismo y del documentalismo naturalistas. Su análisis nunca podría haber rozado siquiera los extremos del cientifismo metodológico que tal movimiento perseguía, pues los ideales artísticos y filosóficos del novelista español participaban muy al contrario de cierto clasicismo no exento de buenas dosis de moralización burguesa; él mismo fue uno de los máximos detractores del positivismo a ultranza, sin que por ello desdeñase la influencia del medio ambiente en el ser humano, quizás uno de los pocos postulados estrictamente naturalistas presentes en su obra.

El tema de la vida pasional latente en un reducido ámbito en apariencia tranquilo e inmutable había sido frecuente entre los autores naturalistas. La perspectiva desde la cual lo enfoca Clarín en *La Regenta* no participa en nada, no obstante, del enfoque naturalista; la ruptura de la monótona vida provinciana de Ana Ozores, «La Regenta», no responde a los dictados de la fisiología, sino a imperativos espirituales por una parte y sociales por otra: Ana Ozores está básicamente necesitada de un afecto y una pasión que no puede proporcionarle su viejo esposo —otra vez el tema de la malcasada en la novela decimonónica—; su formación romántica, su «educación sentimental» (en expresión de Flaubert), choca abiertamente con la realidad que tiene ante sus ojos y que se le abre para largos años. La debilidad anímica de la joven esposa es aprovechada por el magistral de la catedral, don Fermín de Pas, y por el señoritingo don Álvaro, temido seductor de la villa. El conflicto que realmente plantea Clarín en *La Regenta* es el de la contradicción existente entre la débil e ilusoria formación de los individuos por la sociedad y la fuerza de las insidias que, de una u otra forma, le va a tender más tarde esa misma sociedad, en este caso por parte de los representantes de las clases dominantes: la burguesía caciquil y la Iglesia. El problema de Ana Ozores, lo que la pone en el disparadero de aceptar las propuestas de don Álvaro, no es su radical inadaptación —como la demostrada por Emma en *Madame Bovary*—, sino el hecho de que su existencia está efectivamente

vacía; es la sociedad misma la que la empuja a llenarla por medio del escarceo amoroso, ya sea con Álvaro, ya con don Fermín, que la reclama para sí como demostración de su poder sobre las conciencias. El drama es que Ana no llega a comprender que ambas soluciones, la pasión o la religión, son sólo dos válvulas de escape reguladas por los mismos sectores sociales a cuya presión está sometida y de la que quiere librarse. La denuncia por parte de Clarín del fatídico poder ejercido por las clases dominantes se basa tanto en consideraciones sociales como morales — especialmente por imponer unos modos de vida carentes de autenticidad—; y ahí termina su función de interpretación en tanto que teórico y creador del Realismo español: el próximo paso le corresponde al lector.

### c) *Otras obras*

Durante años, el esplendor de *La Regenta* ha empalidecido notablemente el resto de la obra narrativa de Clarín; la reciente y progresiva revalorización del cuento en nuestro país nos permite considerar hoy, empero, su indiscutible valía como autor de relatos breves.

Al cuento se aplicó Clarín con dedicación inusitada y a él se le deben algunas de las mejores muestras del género en la España del XIX. Entre los más reseñables podemos decir algo de los siguientes: *Doña Berta* critica la intransigencia moral de la sociedad española centrándose en la historia de un amor largamente frustrado; tono similar, oscilante entre la ternura y la denuncia, ofrece *Pipá*, acaso uno de sus cuentos más sobresalientes técnicamente, que narra las últimas horas de vida de un golfete maltratado por una sociedad injusta y deshumanizada; muy distinto resulta *Avecilla*, curiosa historia de una familia vulgar que por unas horas rompe con la gris monotonía de su existencia yendo a la feria y al teatro: en un intento moralizador, el padre ensalza continuamente los valores edificantes del teatro y detracta los circenses; cuando llegan a aquél, se encuentran con un espectáculo en todo similar al de la feria.

Además de *La Regenta*, Clarín publicó otra novela, *Su único hijo* (1890), donde, recurriendo a un tema algo traído por los pelos —el sentimiento de paternidad independientemente de la mera fisiología—, insiste en la denuncia de la inautenticidad vital de la sociedad española (en concreto de un desfasado concepto del honor). La historia de *Su único hijo* presenta por ello una dimensión social importante, pero interesa fundamentalmente por la introspección psicológica en los personajes, para la cual Clarín se sirve de técnicas monológicas que parecen querer adivinar la forma definitiva del monólogo interior.

No obstante, para sus contemporáneos Clarín fue ante todo el mejor y más temible crítico de la época; buena prueba de ello es el hecho de que sus juicios sobre las personalidades literarias más relevantes del momento sigan gozando hoy de plena vigencia: admirador de Galdós, en quien veía al mejor escritor de su siglo, salvó



igualmente muchas de las novelas de la Pardo Bazán por su naturalidad y las de Valera por su exquisito cuidado estilístico; sin embargo, veía en la producción de Alarcón y Pereda peligrosos residuos reaccionarios y, sobre todo, una evidente carencia de consistencia narrativa.

## 6. Otros novelistas del Realismo español

### a) Pereda

De linaje hidalgo de firmes ideas tradicionalistas y catolicistas —él mismo participó activamente en la política conservadora española—, el santanderino José María de Pereda (1833-1906) cultivó una literatura eminentemente regionalista que, aunque discutida, fue alabada por algunos relevantes críticos y autores (y que él mismo se encargaría de defender en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua).

Pereda se dedicó de forma preferente al cultivo de la literatura una vez que abandonó, decepcionado, la política (aunque algunas de sus novelas sean obras de tesis conservadoras, como *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, donde traza un ridículo retrato de los progresistas españoles); tardó sin embargo bastante tiempo en hallar un camino válido para su producción narrativa, que se mueve —pese a sus constantes temáticas— en diversos terrenos. En todos ellos destaca Pereda como narrador de notables dotes de observación realista, casi naturalista (lo que le reprocharon no pocos), interesado de forma especial en la representación de las costumbres de su tierra natal. Entre sus novelas estrictamente costumbristas se cuentan sus primeras obras, de las cuales podemos citar la temprana *Escenas montañesas* (1864), donde por primera vez se aplica a la descripción y representación de los paisajes netamente tradicionales de la vida cántabra; respecto a ella, como a obras posteriores, habremos de decir que el objetivismo se limita más bien a la técnica narrativa, mientras que el punto de vista adoptado por el autor, así como la elección del tema y los ambientes mismos, remiten sin duda a su pensamiento tradicionalista y hasta cierto punto romántico.

No se aleja mucho de tales ideales en su novela de madurez, en la cual supo conjugar y sintetizar de forma efectiva, por un lado, su visión idealizada de los modos de vida tradicionales de la sociedad cántabra con su fidelidad al descriptivismo objetivo; y, por otro, un estilo artísticamente elaborado —de tono casi lírico— con la aplicación a una fórmula técnicamente realista. Entre tales obras de madurez se hallan sus dos mejores novelas: en *Peñas arriba* (1895), la más tardía, siguen viendo muchos la culminación literaria del escritor santanderino; lo sea o no, debemos reconocerla como la más lírica de las producciones de Pereda, el más afectivo y a la

vez efectivo de sus cantos narrativos, de tono casi épico, a la vida montañesa. *Sotileza* (1885), por su lado, alcanzó gran éxito en su tiempo y sigue constituyendo hoy otra de sus cimas narrativas por su convincente realismo y por su análisis de la vida social. El mar es, en el caso de *Sotileza*, el aglutinante de los elementos y clases sociales cuyo estudio realiza narrativamente Pereda; las condiciones de vida en el mar y los intereses que confluyen en torno a él son los verdaderos protagonistas de este relato en el cual manifestó su autor todas sus dotes de observación y cuya fiel transcripción realista llega a la minuciosidad naturalista. El retrato de una sociedad esencialmente marítima adquiere de este modo proporciones épicas, interesando por su veracidad más que por su habilidad técnica; aunque hay en *Sotileza* evidentes carencias estructurales y personajes poco convincentes, el conjunto adquiere una grandeza, una inmediatez y una pulcritud —cercana al esteticismo— raras veces igualadas en la producción de Pereda.

#### b) Valera

Nacido en el seno de una influyente familia aristocrática, el cordobés Juan Valera (1824-1905) recibió una esmerada educación y se formó en un ambiente refinado y liberal que hubo de marcar su vida y su obra. Tras su traslado a Madrid, Valera vivió intensamente el mundo social y literario más influyente de la Corte; mantuvo relaciones amorosas con la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda, conoció a Eugenia de Montijo, se relacionó con el mundo diplomático y él mismo fue nombrado embajador en países americanos y europeos. También su vida personal fue especialmente agitada; hombre vitalista por temperamento, las mujeres y la cultura fueron sus dos grandes pasiones, y en ambas mostró su talante liberal, tanto por sus notorias y frecuentes relaciones extramatrimoniales como por su ecléctico racionalismo filosófico (especialmente en el terreno religioso); estéticamente, además, gustó de un depurado clasicismo de signo casi dieciochesco —mesurado y equilibrado— que no le impidió, sin embargo, experimentar con nuevas concepciones narrativas que preludian tímidamente la novela de nuestro siglo.

Valera cultivó varios géneros literarios —el ensayo, la poesía y el teatro—, pero destacó en el de la prosa narrativa; en ella se inició con relatos breves de corte fantástico y exotista emparentados con el idealismo romántico. Hoy se le recuerda preferentemente por sus novelas, en concreto por dos de ellas: la más temprana, *Pepita Jiménez* (1874); y *Juanita la Larga* (1895), obra de madurez que, según algunos, no logra igualar a la anterior a pesar del gracejo de su historia de amor y engaño. Ambas sobresalen como un excelente análisis de la conducta humana, aunque debemos advertir que éste se realiza a partir de un moralismo cuyos orígenes ideológicos emparentan a Valera con los intelectuales burgueses del XVIII; sus obras, lejos de ser novelas de tesis social (se guardó de comprometer su obra con cualquier credo político e incluso estético), constituyen excelentes estudios psicológicos de la

burguesía española de finales de siglo centrados sobre el tema amoroso. Por propia naturaleza, se alejó del sentido que otros realistas daban a la narrativa del XIX y se sirvió de la técnica realista para el reforzamiento de la sugestión y la imaginación, verdaderos motores de una producción narrativa de envidiable conciencia artística.

*Pepita Jiménez* es una excelente muestra de las características de la novela de Valera y uno de los mejores estudios de la evolución de un personaje por parte de los novelistas españoles decimonónicos. La sencilla historia de la seducción de un joven seminarista (Luis de Vargas) por una bella viuda (Pepita Jiménez) encuentra en este caso una estructuración magistralmente innovadora y sólida: al dividirla en tres partes estrechamente conectadas, la novela gana en coherencia y plenitud narrativas; y, al confiarle cada una de estas partes a tres voces distintas aplicadas a distintos aspectos del relato, Valera pudo objetivar unos sucesos que podían prestarse a un fácil sentimentalismo. El recurso al género epistolar se halla por tanto en la línea clásica del desvelamiento de la intimidad sin estridencias ni falsetes: mientras que las primeras cartas nos presentan a los personajes y nos descubren la evolución del joven seminarista —por quien están escritas—, en la brevísima tercera parte la voz la toma don Pedro, padre de Luis, que desde su serena madurez contempla la felicidad de sus hijos y sus nietos. En resumen, en el panorama del Realismo español *Pepita Jiménez* constituye una excepción en dos sentidos: primero, como acabada muestra de un psicologismo que sólo maestros como Galdós y, sobre todo, Clarín habían practicado con acierto; en segundo lugar, por su consciente cuidado estilístico, al que por lo general fueron ajenos los realistas españoles.

### c) *Pardo Bazán*

La noble coruñesa Emilia Pardo Bazán (1851-1921) recibió una esmerada educación y se dejó empapar por la cultura literaria en su pazo natal de Meirás; a los dieciséis años de edad, cuando se casó, se trasladó a Santiago de Compostela y más tarde a Madrid para acompañar a su padre, nombrado diputado. En la capital frecuentó los ambientes aristocráticos y culturales, al igual que en sus viajes por Europa, de donde volvió vivamente interesada por el pensamiento y las artes de su época; por donde pasaba cultivaba influyentes amistades y poderosas enemistades: mantuvo notorias relaciones sentimentales con Galdós, llegó a ser nombrada Consejera de Instrucción Pública y se creó para ella una Cátedra de Literatura.

Sus primeras obras, que le deben casi todo a la moda romántica, fueron principalmente cuentos y relatos breves, género que nunca dejó de cultivar durante toda su vida y del que dejó notables muestras. Sus novelas de este momento merecen escasa atención, pero no así las de su período naturalista: la primera de ellas fue *La tribuna* (1882), con la que mostraba ya su interés por la literatura de tendencias sociales y que constituye, además, el único caso de una novela española sobre el proletariado —desde una perspectiva hasta cierto punto científicamente naturalista—;

después llegaron *Los pazos de Ulloa* (1886) y *Madre Naturaleza* (1887), sin duda sus dos mejores obras. Después de ellas, el interés de su producción decayó notablemente: su leve extremismo naturalista derivó pronto a un realismo moderado —por ejemplo, en *La prueba* (1890)— y de ahí a una suerte de extraño y sorprendente espiritualismo —como en *La sirena negra* (1908)— que ya había prendido en otros autores (por ejemplo en Galdós).

Su obra más original es, sin género de dudas, *Los pazos de Ulloa*, una de las más vigorosas novelas españolas del XIX cuya intención y resultados la sitúan junto a los grandes títulos de nuestro Realismo por su coherencia y lucidez crítica. Desde el punto de vista temático tanto como narrativo, *Los pazos de Ulloa* pone al descubierto la oposición latente en la sociedad española entre el primitivismo y el desarrollo; ahora bien, Pardo Bazán no se limita a presentar de forma maniquea el enfrentamiento entre la ignorancia y la cultura, sino que la novela ahonda en las complejas implicaciones de una y otra, en la atracción que sobre el ser humano ejerce tanto la brutalidad como el refinamiento. El pazo y sus aldeas constituyen la imagen de la vida instintiva y tradicional, un tanto animalizada pero también radicalmente verdadera, carente de prejuicios como de moral; Santiago de Compostela, la ciudad, queda lejos, pero atrae por su modernidad y desarrollo, por su urbanidad que implica, sin embargo, formas de convivencia artificiosas dominadas por el interés. Ambos mundos, y sobre todo sus integrantes, son esencialmente diferentes, hasta el punto de que entre ellos no hay entendimiento posible: muy lejos de defender la redención del campo por la ciudad o el progreso material, *Los pazos de Ulloa* es una novela de tono épico, casi mítico, que confiesa, a finales del XIX, la imposibilidad de dominar las fuerzas naturales —tema que ampliará al año siguiente en *Madre Naturaleza*—; para Pardo Bazán, sin embargo, el sometimiento del ser humano a ellas no supone victoria alguna, como tampoco una derrota, sino la simple constatación —casi naturalista en su objetivismo— de la resignada sumisión del ser humano a su medio ambiente y a su entorno social.

## 7. Los naturalistas españoles

El Naturalismo llegó a España ya casi a finales de siglo, pero en su adaptación a nuestra narrativa perdió muchos de los valores con los cuales se había formado en Francia. Por lo general, los naturalistas españoles raramente llegarán a los excesos estilísticos de los autores franceses; y, sobre todo, defenderán ampliamente el método científico y la necesidad de la observación directa, pero rechazarán tajantemente el determinismo como planteamiento filosófico y sólo admitirán, algunos autores en obras determinadas, la importancia del ambiente sobre la personalidad y la conducta humanas. Muchos realistas —la Pardo Bazán, Clarín y Galdós, fundamentalmente— participaron en algún momento de su producción de estas influencias naturalistas; sin

embargo, casi todos ellos derivaron hacia fórmulas espiritualistas y de pensamiento moderado, por lo que no deben ser tenidos por autores naturalistas, de los cuales hubo escasos representantes en España.

#### a) *Blasco Ibáñez*

Al valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) le atrajeron desde su adolescencia la literatura —sobre todo la francesa: Balzac y Zola, fundamentalmente— y la política —como ferviente republicano—; ambas pudo conjugarlas en el ejercicio periodístico de una producción inicialmente combativa que le acarreó numerosos problemas. Fue decidido activista político, se refugió en Francia, estuvo en numerosas ocasiones en la cárcel y llegó a ser elegido diputado republicano por Valencia; le dedicó a la política y a la literatura todas sus energías, hasta que en 1909 abandonó la primera y se volcó en la segunda. Fuera de España escribió *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, un rotundo éxito internacional que lo convirtió en el más renombrado novelista español del momento y lo llevó por el mundo hasta encontrar la muerte en Francia.

Blasco Ibáñez fue un autor que se hizo con esfuerzo su propio estilo literario; lo probó casi todo y no tuvo empacho en experimentar con formas literarias destinadas a grandes masas lectoras. En sus inicios ensayó el folletín, la novela histórica de tono posromántico y el relato político (entre éstos encontramos algunos notables a pesar de su tendenciosidad, como *La araña negra*, de tema anticlerical); y en el periodismo se reveló como un polemista infatigable de estilo directo y algo hinchado. Pero su aportación fundamental en el panorama de nuestra novela se debe a su adaptación del Naturalismo en España; no es el de Blasco Ibáñez un Naturalismo al estilo de Zola, sino que, partiendo de él, logra darle una forma personal más intuitiva, menos científica y más artística —por así decirlo—; un Naturalismo que no responde totalmente al biologismo y al determinismo de los naturalistas ortodoxos y que acaso padece de contaminaciones melodramáticas y folletinescas —tonos y formas que siempre agradaron al autor—, pero que encuentra en las llamadas «novelas del ciclo valenciano» su mejor y más original expresión.

Estas novelas de ambiente valenciano destacan por su lograda imbricación entre sociedad y paisaje sin necesidad de recurrir al bucolismo o al fácil regionalismo diferenciador. *Arroz y tartana* (1894), la más temprana de ellas, es una novela de ambiente urbano que denuncia la resignación de la burguesía valenciana —concretamente los comerciantes—, a la espera de un ansiado resurgimiento que, mientras llega, acelera su propia decadencia. *Cañas y barro* (1902) posiblemente sea una de sus obras de mayor difusión en nuestros días; en ella Blasco Ibáñez evidencia una vez más su gusto por el melodramatismo, proporcionándole un sesgo trágico —aunque efectivo— a esta historia de la vida de los pescadores de la Albufera de Valencia. *La barraca* (1898), posiblemente la mejor del ciclo, adopta un tono

eminentemente trágico; en esta ocasión el autor presenta las condiciones de vida en la huerta y ensaya con éxito el uso de la masa social como protagonista colectivo. La historia se centra sobre dos grupos enfrentados de aparceros: los antiguos están capitaneados por Pimentó, cuyo carácter resume y condensa el del resto de sus compañeros, que casi actúan como coro; ellos intentan aislar y desanimar al joven Batiste, trabajador y noble, por considerar osadía el que éste haya arrendado unas tierras yermas que en su tiempo le trajeron la desgracia al tío Barret. Los conflictos crecen y se agravan hasta el trágico final, que en nada modifica la situación heredada, sino que más bien la repite: Pimentó muere y a la barraca de Batiste se le prende fuego, viéndose éste obligado a abandonar la huerta en la más absoluta miseria.

Aparte de estas novelas del ciclo valenciano, pocas quedarían por citar del autor: a principios de siglo compuso algunas obras con las cuales recuperaba su más ardiente politicismo de juventud, generalmente de intención anticlerical y prorrepblicana (por ejemplo, *La catedral*); intentó la superación del Naturalismo por medio de una temática hasta cierto punto decadente pero que gustó a un amplio sector del público (novelas amorosas de carga erótica, como *Sangre y arena*, que cosechó un rotundo éxito). Su marcha a tierras americanas no fue demasiado fructífera, debido quizás a la impresión que le causó el inicio de la Primera Guerra Mundial; en Argentina compuso, sin embargo, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), su obra más famosa por defender la causa aliada honesta e inteligentemente al margen de todo partidismo.

#### b) Otros naturalistas

Incluiremos entre la nómina de escritores naturalistas a Armando Palacio Valdés (1853-1938), cuya figura sigue pasando desapercibida a pesar de haber gozado de relativo éxito en su época (mayor incluso en el extranjero que en nuestro propio país). Su paso por el Naturalismo fue, en sentido estricto, relativamente fugaz y fácilmente discutible, como el de prácticamente todos los autores españoles; su inclusión aquí se debe al hecho de que intentara buscar nuevas posibilidades expresivas y conceptuales para el Realismo, ensayando diversos géneros y moldes narrativos. Sus primeras novelas son puramente descriptivistas y se ciñen a su percepción del paisaje o a su propia biografía; el Naturalismo prendió en su obra con el ejemplo de la Pardo Bazán y dio sus mejores frutos en un par de novelas que acaso constituyan, junto con *Riverita* (perteneciente a su primera etapa de pseudoautobiografismo), lo mejor de su producción: escandalosas en su momento, *La espuma* (1891) y *La fe* (1892) arremeten respectivamente contra la alta sociedad y contra la Iglesia; pero mientras que la primera es una novela fácilmente satírica, la segunda constituye un buen adelanto de las posibilidades de una novela intelectual que se plantea dudas filosóficas y religiosas similares a las de novelistas posteriores.

En la línea de los naturalistas europeos y de su tendencia hacia una estética

decadente se instalan dos autores más o menos marginales cuya obra está siendo reivindicada en los últimos años. Jacinto Octavio Picón (1852-1923) es uno de los autores de novela erótica más interesantes de la España de finales del XIX y principios del XX. En su producción desarrolló frecuentemente el tema del feminismo y del amor libre, y lo hizo con justicia e inteligencia, abandonando el tono fácilmente polémico y la oratoria populista. En su misma línea se halla Alejandro Sawa (1862-1909), un curioso y polémico personaje que gozó de admiración incondicional entre los intelectuales y artistas más radicales del fin de siglo español y que hasta cierto punto participó igualmente del incipiente Modernismo. Su producción narrativa incide una y otra vez sobre su demostrado anticlericalismo y, ante todo, sobre el tema del feminismo combativo, por el que sobresalió entre sus contemporáneos.

## *Realismo y Naturalismo en Portugal*

### **1. La Regeneración portuguesa**

Seguidora del socialismo utópico francés —especialmente de Proudhon—, al tiempo que admiradora del progreso económico inglés, la clase media portuguesa conjugó el liberalismo con el resabio tradicionalista heredado del Romanticismo y se declaró partidaria de una regeneración material del país. La *Regeneração* portuguesa nació con el golpe de Estado de 1851 contra el sistema cabralista que había dejado el poder económico en manos bien de monopolios estatales, bien de la oligarquía financiera, y confió la modernización a una clase tecnócrata incapaz, sin embargo, de transformar las crecientes zonas urbanas que así lo demandaban. En gran medida, la inviabilidad de unas reformas serias en Portugal se debió —como en otros países— al peculiar sistema rotatorio de Gobierno establecido por los partidos de la burguesía dominante: desde 1876, y tras una grave crisis económica, conservadores y progresistas alternaron en el Poder en un clima de aparente inmovilismo que, culturalmente, se dejaba sentir en las dulzonas y tipificadas pervivencias idealistas propias del Posromanticismo; sólo la decidida apuesta por el mejoramiento material (tímida industrialización, trazado ferroviario, explotación capitalista de la agricultura y mejora de la enseñanza universitaria) salvaron a Portugal de un romo panorama para esta segunda mitad del XIX.

Desde mediados de la década de los 60 y en este ambiente dominado por el liberalismo parlamentario y por el progresismo económico, consolidaron determinados autores portugueses su formación y publicaron lo mejor de su obra; su producción tenía que responder ya, necesariamente, a una sociedad inserta en modos sociales de mayor complejidad, por más que al desarrollo de la burguesía portuguesa se le contrapusiera la difícil situación tanto del incipiente —y mínimo— proletariado industrial como de la pequeñoburguesía dependiente del comercio y la artesanía. La burguesía dominante, que había tomado las riendas del país al tiempo que apostaba por la Regeneración, no tardó en convertirse en un sector conservador que, sólo en apariencia, se disponía en dos bandos —progresista y regenerador, aquél teóricamente más liberal— cuyo único fin era su perpetuación en el poder parlamentario mediante la delegación del gobierno efectivo en la oligarquía.

En este panorama, no es de extrañar que la teoría aprendida por la intelectualidad pequeñoburguesa chocase casi frontalmente con la práctica de un poder



aparentemente progresista cuyas instituciones eran realmente contrarias a cualquier noción de progreso y de liberalismo. Estos jóvenes, que habían pasado en su mayoría por las aulas de la Universidad de Coímbra, se habían formado en un ambiente de tolerancia y, gracias a sus lecturas, habían hecho de Europa —fundamentalmente, de Francia— el espejo donde Portugal se mirase para su dimensión de futuro: la crisis del Segundo Imperio francés, la Comuna de París, intervenciones revolucionarias como la de Garibaldi por la unificación italiana o el papel adoptado por Victor Hugo en su país, son sucesos que mueven e inspiran a la nueva intelectualidad portuguesa. Filosóficamente, el idealismo kantiano que había inspirado a las generaciones románticas dejó paso a una concepción dialéctica de la realidad inspirada en Hegel, a pesar de cuyo idealismo el pensamiento podía plantarse de forma más efectiva en la cotidianeidad; a tales aspiraciones responde igualmente la influencia de Proudhon, el pensador y «realizador» de las primeras utopías socializantes.

## 2. La novela prerrealista

Si echamos una ligera ojeada al panorama de la novela portuguesa, comprobaremos casi inmediatamente que ésta carecía, hasta el siglo XIX, de una tradición narrativa medianamente fuerte; es más, técnicamente hablando, la novela moderna prácticamente no había hecho su aparición en Portugal: sólo en el Romanticismo, y a imitación —por lo general— de la novela dieciochesca inglesa (Goldsmith y Sterne fueron los modelos fundamentales), aparecieron de la mano de autores como Herculano (*El párroco de la aldea*) y de Garrett (*Viajes por mi tierra*) las primeras producciones más o menos personales dignas de ser tomadas en consideración.

La configuración del mercado editorial a finales del XIX, así como los gustos lectores —repetimos: muy influidos por la literatura inglesa y, ahora, por la francesa—, determinaron la aparición de los folletines como género narrativo en boga. Aunque hoy el término «folletín» presente resonancias peyorativas, advertiremos que, a finales del XIX, fue una de las más efectivas formas de acercar la cultura a grandes masas lectoras en toda Europa; de ese gusto coetáneo por los dramas pasionales, las aventuras y el misterio —de regusto romántico— surgieron curiosamente en Portugal las primeras novelas que podemos considerar prerrealistas.

### a) *La obra de Castelo Branco*

Camilo Castelo Branco (1825-1890) puede ser considerado el autor que mejor satisfizo en Portugal los gustos lectores durante el Posromanticismo; a caballo entre dos momentos culturales muy diferentes entre sí, a él se le debe una lúcida expresión

de la invalidez tanto del idealismo romántico como del materialismo positivista, por lo que podremos encontrar en su obra una significativa evolución desde formas típicamente prerrománticas de sentimentalidad hasta la tendencia naturalista con que se revisten sus últimas obras narrativas, inmersas en un tono convincentemente realista.

Las primeras obras de Castelo Branco son poco más que novelas «traduccionistas» —esto es, calcos poco inspirados de los más ultrarrománticos relatos europeos, especialmente franceses e ingleses—: en ellas trata los ya tópicos conflictos morales de la juventud romántica en torno al amor y la muerte, con personajes también arquetípicos del Romanticismo europeo. Los esquemas argumentales son muy simples, tendentes con frecuencia al melodramatismo, característica ésta que nunca abandonará totalmente en su producción narrativa; de este modo, como la de otros escritores contemporáneos del resto de Europa, la obra de Castelo Branco asume con facilidad los elementos folletinescos que tanta fortuna hubieron de tener durante el siglo XIX. En estas primeras novelas de Castelo Branco podemos encontrar dos tipos de esquemas que más tarde combinará acertadamente en sus mejores obras: nos referimos, en concreto, a los argumentos característicos de la novela de misterio y de aventuras a partir de la imitación de modelos ingleses —especialmente de los «goticistas» prerrománticos—; y también al argumento amoroso —tomado a través de autores franceses—, para cuya exposición prefiere narrar la aventura vital de un héroe masculino que, movido por un amor imposible —personificado en una mujer idealizada—, se enfrenta a una sociedad corrupta: la corrupción social, en este caso, más se constata que se denuncia, pues no estamos aún ante un novelista con preocupaciones sociales, sino ante un narrador romántico que, «a priori» —y por influencia de Rousseau—, señala a la sociedad como un factor ajeno al individuo.

La obra de Castelo Branco ganó en intensidad realista en torno a los años 50 del siglo, cuando, sin abandonar los esquemas anteriores, pudo el autor configurar una novela de madurez cuyos logros poco tienen que envidiar a las mejores producciones europeas: gracias a un estilo que podemos decir prerrealista y a una localización histórica veraz, depuró el esquema sencillamente pasional de sus narraciones y dio cabida en ellas al retrato de costumbres contemporáneas y a la intención satírica entendida en su sentido más clásico. El resultado son las obras *Escenas contemporáneas* (*Cenas contemporâneas*; 1855), *Corazón, cabeza y estómago* (1862) y su obra maestra, por la que aún hoy se le recuerda como uno de los mejores novelistas portugueses contemporáneos, *Amor de perdición* (1863): compuesta en pocos días, se trata de una narración lineal —como las mejores de Castelo, quien destacó en el arte del cuento— que, a pesar de cierta grandilocuencia posromántica, sabe dibujar con tino las figuras principales y envolverlas en una terrible historia de amor; en el relato destaca, sin embargo, un complejo trasfondo social dominado por la irracionalidad de las clases dominantes, cuyo poder, como una maquinaria

implacable, puede llegar a cualquier esfera de la vida.

## b) Otros autores

La evolución de la obra de Castelo Branco demuestra que las necesidades del mercado editorial portugués habían determinado la recurrencia a la técnica realista como medio de satisfacer a un público cada vez más exigente; aunque el folletín seguía siendo el medio habitual de difusión del género, a los lectores no debía de agradarles ya —debido también al momento positivista vivido en toda Europa— el melodramatismo que había presidido el género, sino que preferirían una actitud más o menos objetiva que hiciera de la verosimilitud la regla general de validez artística.

Una de las consecuencias inmediatas fue el acercamiento a la época contemporánea de todas las novelas publicadas por entregas, así como el ensayo de la fórmula realista aprendida de los narradores franceses; sin embargo, para estos autores el realismo se limitaba aún a una observación directa de la realidad y a una constatación más o menos fidedigna de sus condiciones: el género sabe, en estos momentos, echar mano de técnicas realistas contemporáneas, aunque, por otro lado —y por el influjo inglés— existen todavía grandes dosis de moralización burguesa de las que no sabrá librarse totalmente el Realismo portugués.

I. «JÚLIO DINIS». Sin duda, el más relevante de los cultivadores de la novela prerrealista fue «Júlio Dinis» (1838-1871), seudónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho; alabado por los lectores y los críticos contemporáneos, supo asimilar como ningún autor en Portugal las enseñanzas del realismo inglés: Richardson, Goldsmith y Jane Austen fueron sus máximos modelos, a los que su obra remite casi continuamente sin que podamos acusarla de escasamente original. Posiblemente, la elección de tales fuentes de inspiración se deba fundamentalmente a motivos ideológicos, pues las novelas de Júlio Dinis tienden siempre a un propósito educativo característico de sus modelos.

Si consideramos dos de sus novelas más celebradas, *Las pupilas del señor rector* (1866) y *Una familia inglesa* (publicada en 1868, aunque concluida mucho antes) comprobaremos casi inmediatamente cómo participa el espíritu del autor del afán progresista, moralizador e instructivo de la época: con la primera asistimos a un análisis de las costumbres rurales portuguesas y a su moralización desde una perspectiva de civilización burguesa (tal actitud, hasta cierto punto «positivista», se relaciona claramente con el afán racionalizador, desde la óptica burguesa, que realizaran los ilustrados del XVIII). En *Una familia inglesa*, por su parte, se traza un idealizado retrato de la vida familiar, ahora con ciertas dosis de enredo sentimental como pretexto para el estudio psicológico de los personajes. En ambos casos, el idealismo que rezuma la concepción vital y literaria de Júlio Dinis impide hablar de él como de un realista en sentido pleno, por estar muy alejado de las implicaciones

ideológicas que ello acarrea. Muy distinto es el caso, por el contrario, de su novela *La mayorazguita de los cañaverales* (*A morgadinha dos canaviais*, 1868), cuyas intenciones podrían muy bien equipararse a las de los intelectuales portugueses de la «Generación del 70»: de tema igualmente rural, nos ofrece, sin embargo, una visión no sólo verosímil, sino real y objetiva de las condiciones de vida en el campo, insistiendo muy especial y concretamente en la corrupción caciquil allí imperante.

II. NARRADORES MENORES. Si Júlio Dinis fue el más consciente de los novelistas prerrealistas, también otros autores, por diversos motivos y con distintos fines, contribuyeron a la adopción del Realismo como fórmula literaria.

Júlio César Machado (1835-1890) continuó la labor del intelectual socialista Lopes de Mendonça —periodista, crítico literario y escritor de folletines—; menos radical y crítico que el maestro, su obra gana en valores descriptivos y en renovación expresiva. *La vida en Lisboa* quizá sea su obra más ambiciosa y representativa, interesante en nuestros días como testimonio de la época: se trata de un amplio cuadro de resonancias balzaquianas donde intenta realizar un análisis objetivo de la vida lisboeta, especialmente la de sus intelectuales y artistas.

Muy distinta resulta la obra de Rodrigo Paganino (1835-1863), presidida por el más rancio conservadurismo tradicionalista; sus *Cuentos del tío Joaquín* (*Contos do Tio Joaquim*) intentan una puesta al día del costumbrismo romántico, insistiendo en un lenguaje y temática populistas —más que populares— plenos de resonancias moralizantes.

### 3. La «Generación del 70»

La conciencia de grupo necesaria para la instauración de un efectivo Realismo con conciencia crítica se dio entre los jóvenes universitarios a partir de la disputa entablada con Castilho (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 8*), quien apadrinaba a jóvenes autores prendidos por el regusto tanto temáticamente arcaizante como expresivamente renovador del más ingenuo y tópico Posromanticismo portugués. En 1865, Castilho, aprovechando el prólogo a un libro de poemas de uno de sus apadrinados, atacó a los jóvenes autores de Coímbra —especialmente a Antero de Quental y a Teófilo Braga—, en cuyas obras ya había condenado anteriormente el barbarismo, el prosaísmo y, sobre todo, la falta de sustancia poética: evidentemente, Castilho, uno de los más originales seguidores del Romanticismo europeo en Portugal, no había comprendido las necesidades expresivas de las nuevas generaciones, empeñado como seguía en el cultivo de una literatura dulzonamente romántica. Antero replicó con una carta en la que no sólo respondía a Castilho —cuya obra rechazaba por insustancial y provinciana—, sino donde, además, exponía los ideales de la nueva intelectualidad: planteaba la necesidad del compromiso de los

artistas en la construcción de una nueva sociedad; exigía su independencia con respecto a modas literarias y, por supuesto, frente a instituciones y poderes públicos; y, ante todo, y en resumen, Antero pedía a todos los autores del momento que moralizasen el ejercicio de la literatura; esto es, que adoptasen en la escritura una actitud de decidida defensa de la verdad y la dignidad humanas. De este modo, el joven Antero de Quental —su producción de madurez seguiría derroteros distintos (*Epígrafe 2 del Capítulo 15*)— ponía las bases de una nueva generación literaria y él mismo, con su reflexión, era entronizado como maestro de los jóvenes escritores.

Ya en Lisboa, también Antero fue el alma de las «Conferencias Democráticas» que, a partir de 1871, dieron a conocer al grupo como «Generación del 70»; en ellas se puso de manifiesto que los jóvenes intelectuales no entendían el arte sino como un medio más de incidencia en la vida nacional, a la cual se sentían llamados —más aún, obligados— por su misma condición de intelectuales. Tales Conferencias (en las que sobresalieron por su lucidez el lirismo Antero y Eça de Queirós) se realizaban en el convencimiento de que los pueblos, a las puertas ya del siglo xx, no podían realizarse sin la participación en las preocupaciones del pensamiento de su época, a cuya difusión deben colaborar los intelectuales; sólo de este modo —según los jóvenes autores— podía esperarse la definitiva instalación de la democracia en Portugal, imprescindible para la reforma de la vida nacional a la que estos autores aspiraban.

Precisamente en una de las «Conferencias Democráticas» que los jóvenes intelectuales organizaron en Lisboa se discutió la mayoría de las premisas sobre las cuales hubo de plantearse la discusión sobre el Realismo en Portugal. La conferencia la pronunció Eça de Queirós, quien destacaría a partir de entonces como el autor más preocupado en su país por las implicaciones y condicionantes del Realismo, no ya en tanto que movimiento artístico, sino, además, en cuanto resultado de una nueva forma de enfrentamiento, decididamente contemporánea, con la realidad circundante.

En una serie de conferencias que tenían como objeto la nueva literatura, él expuso el tema *El Realismo como nueva expresión del Arte*, de cuyas consideraciones habrían de partir otros realistas en su concepción del arte y, en concreto, de la literatura: siguiendo ideas francesas —de Proudhon y del crítico Taine—, Eça consideraba que la evolución de las artes se debía a la confluencia entre factores inherentes a ellas (el medio o la raza, por ejemplo) y factores accidentales (de naturaleza histórica e ideológica, fundamentalmente); en tanto que elemento histórico, el arte se debía necesariamente a su época y demandaba una proyección de futuro que implicaba a los artistas e intelectuales como encargados de una misión social y moralizadora (razón por la cual denunció las tendencias evasivas de la literatura romántica). Según Eça, y como propondrán todos los realistas, esta misión, a finales del xix, se traducía en la necesidad de hacer del arte —y, sobre todo, de la literatura— un medio para la crítica de la vieja sociedad y una propuesta para la creación de una nueva de corte burgués-revolucionario.

#### 4. Eça de Queirós

Con su vida y su obra, Eça de Queirós resume los ideales éticos y estéticos de la Generación del 70 que, hasta cierto punto, él abanderaba; su actividad artística sobresale con respecto a la del grupo (excepción hecha del poeta de la Generación, Antero de Quental, cuya evolución finalmente lo aparta del Realismo portugués: véase el *Epígrafe 2* del *Capítulo 15*), hasta el punto de poder afirmar que este movimiento cultural le debe en Portugal su forma definitiva a la labor creadora y crítica queirosiana.

##### a) Vida y obra

Nacido en 1845 como fruto de unas relaciones prematrimoniales, pues sus padres no se casaron hasta cuatro años más tarde, José Maria Eça de Queirós pertenecía a una familia de la burguesía culta portuguesa. El joven ingresó en la Universidad de Coímbra para estudiar Derecho y allí conoció, entre otros, a Antero de Quental y a Teófilo Braga, junto a los que participó de la vida estudiantil y literaria de la ciudad y frente a los cuales aún ocupaba el joven Eça un lugar secundario. En 1866 publicó sus primeros escritos, folletines aparecidos en la *Gazeta de Portugal* que más tarde pasarían a formar parte del volumen de las *Prosas bárbaras*; cuando años más tarde, en Lisboa, Eça volvió a entablar contacto con Antero, éste le animó a estudiar el pensamiento de Proudhon; de este modo, hacia 1870, Eça estaba ya en disposición de enfrentarse a nuevos proyectos literarios —en ese momento publicaba una novela de intriga en forma de folletín— gracias a un mayor compromiso con los ideales del Realismo decimonónico (como habría de demostrar en 1871 al leer su conferencia sobre *El Realismo como nueva expresión del Arte*).

El ambiente rural de Leiria, adonde se había trasladado como administrador del Concejo, dominado por los órganos de poder tradicionales, le inspiró la composición de la primera de sus grandes novelas, *El crimen del padre Amaro*; antes de su publicación en forma de volumen, Eça ingresó en el cuerpo diplomático y se le trasladó a Cuba durante un corto período y después a Inglaterra, donde iba a permanecer durante largo tiempo desde 1874. Allí planeó y compuso Eça buena parte de su obra: entre 1875 y 1880 escribió, publicó y refundió *El primo Basilio*, posiblemente su obra maestra; y en 1888 salió a la luz la versión definitiva de *Los Maia*, en la cual había venido trabajando desde nueve años antes como parte de un ambicioso proyecto con el que intentaba arrojar luz sobre todos los aspectos y estamentos de la vida social portuguesa.

En 1889 se le confía a Eça el consulado de París, ciudad en la que el escritor se integró a la perfección con su esposa, perteneciente a una familia aristocrática y con la que se había casado en 1886; su contacto con las nuevas formas culturales francesas le permitió dar cabida en su obra a temas más fantásticos y a tonos menos

realistas, aunque sin abandonar totalmente su intención crítica. Con el paso de los años, su actitud pareció acercarse al escepticismo pese a que no renunciase a sus ideales de juventud: entró así a formar parte del grupo que se autodenominó «Los vencidos de la vida», a cuyos integrantes les dejaba sitio en las diversas revistas que iba fundando —entre las que sobresale la *Revista de Portugal*—; también compuso algunas novelas, entre otras *La ilustre casa de Ramires*, y colaboró asiduamente en revistas, ahora con mayores vistas políticas que estrictamente literarias. Se hizo así un sitio en la vida pública portuguesa, hasta que aparecieron los primeros síntomas de su tuberculosis, a causa de la cual murió en París en 1900.

#### b) Aspectos de la producción queirosiana

Hasta aquí hemos hablado de Eça como abanderado del Realismo en Portugal, cuando en realidad no toda su obra responde a las premisas de la literatura realista; es más, en cierto sentido su obra se inició según fórmulas cercanas a las concepciones del «arte por el arte» que se estaban elaborando en Francia, país por cuya cultura siempre profesó gran admiración: Baudelaire y Victor Hugo, junto con el poeta alemán Heine, fueron los primeros modelos del escritor portugués, cuyas póstumas *Prosas bárbaras* —entresacadas de sus primeros folletines— responden casi inequívocamente a un tipo de prosa esteticista. Con un nuevo sentido de la imagen y la metáfora poéticas enraizado en una visión del mundo decididamente moderna, estas *Prosas bárbaras*, como su título indica, reflejan una concepción fragmentarista del género narrativo y se centran en aspectos descriptivos de naturaleza sensorial.

Sólo hacia 1870 debió de comprender Eça la necesidad de un nuevo movimiento cultural que respondiese necesariamente a los interrogantes que los nuevos tiempos y las exigencias de una nueva sociedad estaban planteando. Ya en 1869, en unas notas de su viaje por Egipto, rechazaba la ahistoricidad del «arte por el arte» y trazaba un credo realista de aún escaso alcance; pero en 1871, cuando pronuncia en Lisboa su famosa e influyente conferencia sobre *El Realismo como nueva expresión del Arte*, Eça sabía muy bien cuáles eran las necesidades y el alcance de la nueva forma de producción artística:

[O Realismo] é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional e do enfático. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período (...). O Realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.

[«(El Realismo) es la negación del arte por el arte; es la proscricción de lo convencional y lo enfático. Es la abolición de la retórica

considerada como el arte de conmover sirviéndose de la hinchazón del período (...). El Realismo es la anatomía del carácter. Es la crítica del hombre. Es el arte que nos pinta ante nuestros propios ojos para condenar lo que hay de malo en nuestra sociedad»].

La obra estrictamente realista de Eça se convierte así en un medio de revisión de la sociedad portuguesa contemporánea, en un intento de análisis del funcionamiento social para denunciar de ese modo sus defectos e intentar la búsqueda de soluciones desde una perspectiva de modernidad. Los centros de atención de su obra narrativa son varios, pues cada una de sus novelas procuraba conformarse como una obra crítica para con aspectos concretos de la sociedad.

Arremetió, por ejemplo, contra la concepción burguesa del matrimonio y, especialmente, contra el escaso papel que a finales del XIX seguía confiándosele a la mujer en el seno de la sociedad burguesa; la historia de adulterio de *El primo Basilio* puede servirnos de excelente ejemplo: en ella queda patente cómo Eça consideraba que el matrimonio burgués se basaba en un sentido convencional e hipócrita del egoísmo y, sobre todo, cómo, en esa relación, a la mujer se le seguía asignando un papel «sentimental» —heredado de una educación romántica—, carente de valor en la nueva sociedad guiada por ideales utilitaristas y de progreso. Otro de los centros de sus críticas habituales fue el clero; a éste se le seguía reservando un papel preponderante junto a los círculos del poder, especialmente en pequeñas ciudades o en núcleos rurales donde era mayor su influencia sobre una burguesía provinciana de escasa cultura; a este tema le había dedicado Eça su primera novela, *El crimen del padre Amaro*: en ella considera el desfase educativo de los seminarios en una época dominada ya claramente por la cultura laica; denuncia la hipocresía generalizada de los clérigos, que predicaban una virtud no practicada por ellos mismos; y, sobre todo, desvela su apego a los valores de la clase dominante, contrarios en todo a los ideales evangélicos que parecen haber olvidado. Pero su crítica más dura, que linda ya con la desilusión y el desánimo, se dirige a la clase política; recordemos que Eça pertenecía, como diplomático, al alto funcionariado, y que conocía bien los entresijos de la vida pública de su país: a ella le dedica sus páginas más lúcidas y amargas, señalando las intrigas, la ignorancia y, sobre todo, la estupidez reinante entre los políticos portugueses de la época; denuncia, en definitiva, la mediocridad moral dominante en el panorama público y, con ello, adelanta su falta de fe en que las reformas lleguen en Portugal a buen puerto. A esta misma conclusión llegó buena parte de los integrantes de la «Generación del 70» y a ella le dedicó Eça su obra más ambiciosa y compleja, *Los Maia*, donde no sólo analiza las intenciones y formas de vida de la alta burguesía —residuo de rancieros linajes—, sino que además atribuye a los intelectuales pasados a las filas de esta clase dominante buenas dosis de responsabilidad en lo que él considera inviabilidad, por la estructura del poder y el medio en que se mueve, del proyecto revolucionario en Portugal.



Quizás este radical desencanto se deje traslucir de forma más efectiva en las últimas obras de Eça, que constituyen otro grupo, no estrictamente realista, de su producción; aun renunciando a la técnica del Realismo ortodoxo, en ellas consigue trazar el retrato de una generación desvinculada del destino de su propia patria, como si su dimensión personal no pudiera finalmente proyectarse en una dimensión colectiva (según le sucede al protagonista de la *Correspondencia de Fadrique Mendes*). No es de extrañar, así pues, que finalmente Eça renunciase a su ideal de progresismo y que su última obra, *La ciudad y las sierras*, sea una diatriba contra el progreso urbano y contra la burguesía que lo encarna; su alabanza de la vida rural, con ciertas dosis de credo naturalista tamizado por una consideración idealista estrictamente burguesa, tiene en este caso sus antecedentes más remotos en el idílico bucolismo grecorromano.

### c) *Realismo y estilo en Eça*

No hay duda de que Eça de Queirós representa las máximas posibilidades del Realismo en Portugal; su obra puede ser comparada con la de los grandes del Realismo francés —él mismo reconoció su deuda con Flaubert y con Zola—, aunque no por ello podamos equipararlas en grados de objetividad. Efectivamente, el portugués dejó claro en algunas de sus obras críticas que, para él, el Realismo era una expresión artística y que, a pesar de imponer los tiempos la supremacía de la ciencia, el arte había de caracterizarse por la fantasía —esto es, por la hábil y disimulada participación del autor en la obra—; en su novela existe, por tanto, una decidida implicación del autor, verdadero «juez» —desde una perspectiva crítica— de la sociedad allí retratada. No obstante, Eça es un agudo observador, a la vez que un excelente analista: sabe conjugar tipos y situaciones con un rigor y claridad intelectuales sobresalientes, y sus oscilaciones de estilo (desde el puro objetivismo hasta un avanzado impresionismo) se deben a su conciencia de la necesidad de experimentar con nuevas formas expresivas, de las cuales Eça es un adelantado en Portugal.

## 5. Otras formas de narración en Portugal

### a) *El Naturalismo portugués*

Como sucedió con el Realismo, el Naturalismo portugués tuvo un fuerte momento de teorización antes de encontrar su óptimo grado de maduración creativa; el pensamiento de la narrativa naturalista, que gozó de una base ampliamente justificada y analizada, se asentó en la filosofía positivista y en el evolucionismo de

Darwin.

I. PINTO. Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) fue el mejor teórico del Naturalismo en Portugal, aunque su propia obra narrativa no pase de la mediocridad. Recopiló sus ideas literarias en el volumen *Estética naturalista* (1885), donde se confiesa seguidor de Castelo Branco, en cuya obra podíamos ya contemplar una sorprendente evolución hasta formas naturalistas (*Epígrafe 2.a.*); Pinto, sin embargo, posee un mayor grado de conciencia de escuela, sobre todo al proponer el tratamiento científico del arte como nota diferencial y característica de su ideal narrativo: aunque no rechaza los elementos imaginativos, persigue su inspiración en motivos cotidianos, propone la unión entre estudio psicológico y fisiológico —convencido de que las emociones se denotan físicamente— y, por fin, defiende una intención moral para el arte que Pinto tradujo (como buen positivista que era) en una mejora de las condiciones de vida del ser humano.

Sus novelas trazan un válido análisis, entre sociológico y científico, de determinados aspectos de la vida social portuguesa, aunque se le puede reprochar el haber optado por la novelización algo morbosa de casos patológicos; buen ejemplo de ello lo tenemos en *El señor Diputado*, donde Pinto se aplica al estudio de la degradación de un político local, observando en el proceso causas tanto morales — ociosidad— como patológicas —por la conducta sexual del personaje—.

II. BOTELHO. El más extremo de los narradores naturalistas portugueses fue Abel Botelho (1856-1917), en cuya obra no tiene cabida consideración moral alguna a la hora de tratar a sus personajes; su estudio tanto de la vida social como de los individuos lo realiza desde una perspectiva estrictamente cientifista, del mismo modo que su estilo se acerca al lenguaje periodístico, dado el distante pero preciso tratamiento de unos temas propios del reportaje.

Sus mejores obras constituyen una serie titulada *Patología social*, integrada por cinco novelas publicadas entre 1891 y 1910; lo más destacado de ellas es el leve regusto decadentista que se deja entrever en su estética, dominada en sus últimos años por el descriptivismo impresionista.

III. TEIXEIRA DE QUEIRÓS. Menos estricto que los dos autores anteriormente reseñados, Francisco Teixeira de Queirós (1849-1919) —también conocido por su seudónimo de «Bento Moreno»— no quiso ceñir su obra a los límites del Naturalismo, pues sus ideales se hallaban en realidad en la línea de crítica socio-política más propia del Realismo. Sus dos series de novelas, *Comédia do campo* (ocho obras entre 1876 y 1915) y *Comédia burguesa* (también ocho, entre 1879 y 1919), tienen como claro modelo a Balzac, de quien aprendió la concreción realista que hacía blanco de sus críticas a la burguesía, a los políticos y a las instituciones de la época.

## b) *Los cuentistas de finales del XIX*

Si, en general, la tradición portuguesa contaba con pocos narradores en su haber, el cuento había sido uno de los géneros que de menor atención había gozado por parte de los autores cultos. El Romanticismo europeo, en su intento de recuperación de formas literarias tradicionales, quizá contribuyese a romper esta tendencia a finales del XIX, cuando algunos autores portugueses vieron en el género un pretexto para librarse del Realismo sin renunciar totalmente a él: el descriptivismo realista, apurado hasta grados insospechados en la brevedad del cuento, fue el refugio de algunos autores que hicieron del impresionismo un medio de superación de la pretendida objetividad realista.

I. COELHO. José Francisco Coelho (1861-1908) recurre a este descriptivismo de tono impresionista por su necesidad de evocación de un paisaje rural perdido. La «saudade» que impregna sus narraciones —especialmente su colección de cuentos *Mis amores (Os meus amores, 1891)*— hacía tiempo que no se dejaba sentir en la literatura portuguesa, y hasta cierto punto constituye, a la vez que un resumen del subjetivismo romántico, un punto de arranque para las señas de identidad del impresionismo contemporáneo portugués. Sin renunciar, por tanto, a los logros del Realismo, sabe conjugarlos con elementos característicamente portugueses considerados por muchos como propios de un realismo nacional que nada le debía a fórmulas extranjeras.

II. FIALHO. Bastante más complejos resultan los cuentos de José Fialho de Almeida (1857-1911), posiblemente el más consciente de los decadentistas portugueses. Cantor del positivismo y del cientifismo, alabó el progreso técnico y militó activamente en la bohemia finisecular, para la cual —en tanto que élite intelectual— reclamaba un papel en las tareas de gobierno. Como buen decadentista, su pensamiento pasaba de la más degradante «plebeyez» al más exquisito refinamiento aristocratizante, con un renovado sentido del arte aprendido de los maestros franceses; pese a ello, su obra presenta deudas evidentemente románticas: admirador de Poe, del alemán Hoffmann y de los «goticistas» ingleses, gustó de imponer en sus cuentos un ambiente onírico donde la pesadilla alcanzase implicaciones alegóricas y simbólicas.

## 1. Revolución y unificación en Italia

La idea de una Italia unida había sido una constante en el pensamiento político de la península, aunque pocos la creían realmente posible; la generalización a toda la masa social de ese proyecto de la Italia moderna tuvo su origen, curiosamente, en la ocupación napoleónica (1797): la centralización, modernización y democratización que impuso el ejército invasor hizo abrigar a muchos la esperanza de una Italia unida; tras la derrota de Napoleón, el período de Restauración en Europa, en su intento de dejar las cosas como estaban, no pudo vencer a un nacionalismo que ya había prendido en Italia a expensas y en contra de la invasión francesa. La clase burguesa, organizada en sociedades secretas como la de los *carbonarios*, tomó entonces conciencia de la necesidad de eliminar el Antiguo Régimen para lograr así la ansiada democratización y ampliar las posibilidades de desarrollo de los distintos estados italianos.

En los años 20 del siglo, y más tarde en 1831, como correlato de las revoluciones burguesas que por esos años se extendían por toda Europa, Italia participó de los primeros conatos de levantamiento, en los cuales faltaba aún una conciencia nacional y el consiguiente proyecto de asalto al poder y decisiones de gobierno. Sería Giuseppe Mazzini (1805-1872) el encargado de teorizar el concepto de Estado italiano unitario y democrático, aglutinando en un primer momento a las masas populares, desencantadas más tarde a causa del radicalismo de su pensamiento político. A partir de 1848, a raíz otra vez de los movimientos revolucionarios comunes a toda Europa, la democratización llegó al norte de Italia, en concreto al Piamonte; allí, el rey Carlos Alberto, que en un principio había optado por un férreo absolutismo, había cedido finalmente a los intentos de liberalización y llegó incluso a proporcionarles a sus súbditos un estatuto, un marco constitucional sin precedentes en Italia; la independencia conseguida por el Piamonte frente a Austria no sólo se consiguió merced a la fuerza de la llama revolucionaria, sino que ésta se propagó al resto de Italia. Cuando en 1849 Carlos Alberto abdicó en Víctor Manuel II, pocos sospechaban que éste estuviese llamado a ser el primer rey de todos los italianos: amparándose en el conde de Cavour, un hombre liberal, progresista y pragmático, su reino se convirtió en la cabeza de la diplomacia italiana y pudo codearse con las grandes potencias europeas. Se atrajo a Francia e Inglaterra (su permisividad y su

apoyo habían sido decisivas para su independencia frente a Austria), preparó un ejército fuerte, aglutinó en torno a sí a todos los partidos y potenció la laicización del Estado: todo estaba listo para lanzarse a la aventura de la unificación, iniciada en 1859, con la incorporación de Lombardía al Piamonte, y rematada en 1870, con la entrada de Garibaldi y sus «camisas rojas» en Roma.

Los problemas, sin embargo, no habían acabado ahí, y muchos de ellos no hubieron de encontrar solución hasta bien entrado el siglo xx: los principales eran, por un lado, que toda Italia había debido someterse, casi necesariamente, a un proceso de «piamontización» denunciado poco después por algunos personajes relevantes; paralelamente, la situación del sur de la península, la más deprimida del país, seguía sin solucionarse; la Iglesia católica, por su parte, insistía en no reconocer al Estado Italiano y llegó a excomulgar al rey y a todo el gobierno; y, por fin, los enfrentamientos políticos y sociales amenazaban constantemente la fragilidad de un país recién formado.

## **2. La novela «verista»**

A mediados del XIX, en Italia urgía una labor de vigorización de la novela, género de escasa tradición —Boccaccio quedaba ya, evidentemente, demasiado lejos— y que, en su vertiente culta, estaba contaminado por el idealismo dominante en los últimos siglos: se hacía necesario, en definitiva, el «verismo», esto es, una verificación de la novela, una aproximación de ésta a la verdad de la vida (respondiendo de este modo, como el resto de los movimientos realistas europeos, a los principios del cientifismo y del positivismo filosóficos). La novela verista proponía, por tanto, que la novela se adueñase de la verdad, aunque ésta fuese cruel: se trataba de que el género pudiera abarcar terrenos más amplios a la vez que ganaba en vigor y concreción conceptuales; condición indispensable para ello era que el novelista abandonase toda intención tendenciosa, razón por la cual la novela verista es objetiva por naturaleza y descansa sobre la realidad de la que parte.

La falta de cohesión social en un país cuya conciencia nacional estaba forjándose por estos años imposibilitó, sin embargo, que el Realismo se entendiera en Italia, a diferencia de otros países europeos, como una toma de postura de los intelectuales frente a un poder burgués decepcionante; también el hecho de que hiciera escasos años que Manzoni hubiese dado con una lengua narrativa verosímil —por encima de las diferencias dialectales— pudo contribuir igualmente a la desorientación de los italianos a la hora de aplicarse al género.

A pesar de ello, la contribución de algunos autores románticos pudo asegurarle a la novela un camino por el que transitar en los años venideros. Hemos citado en este sentido a Manzoni, fundamental para la historia de la novela contemporánea italiana; pero también otros autores supieron desconfiar del idealismo y hacerse con un estilo

propio ajustado a las necesidades de la Italia de sus días. Recordemos en concreto a Ippolito Nievo (1831-1861), cuyas preocupaciones políticas lo hicieron ferviente manzoliniano y lo impelieron a luchar junto a Garibaldi; su temprana muerte, sin embargo, nos impide calibrar el posible alcance de su obra realista. Sus *Confesiones de un octogenario* constituyen un excelente cuadro de la vida italiana contemporánea contemplada desde la apasionada perspectiva de un viejo que ha vivido de cerca los más trascendentales sucesos de la primera mitad del XIX; la principal aportación de esta novela es su desinterés por el concepto romántico de la historia (un tanto arqueológico) y su incidencia sobre una interpretación válida y arriesgada de los hechos contemporáneos.

#### a) Verga

El siciliano Giovanni Verga (1840-1922), quizás el mejor novelista, después de Manzoni, del siglo XIX italiano, es, con mucho, el mejor representante del Realismo en ese país (y posiblemente el único digno de ser tenido en consideración por su talla literaria, equiparable a la de los grandes autores europeos).

Los intentos de Verga por conseguir una obra realista se remontan a los inicios mismos de su producción, por más que su formación se realice en un momento de transición entre Romanticismo y Realismo que marca sus primeras obras con el sello de un melodramatismo entre convencional y patológico. Novelas iniciales como *Historia de una curruca* (*Storia di una capinera*) y *Tigre real*, ambas de 1873, cuyo interés es relativo, pueden sorprendernos, sin embargo, con momentos apasionantemente vívidos o con vigorosos retratos y convincentes perfiles psicológicos cuyos seguros trazos volveremos a encontrar en obras posteriores. Sería la vida siciliana, esa vida profunda de la Italia rural y su paisaje la que habría de contribuir decisivamente a conformar la peculiar narrativa de Verga; una vez que éste regresó a su Catania natal tras su formación en Florencia y Milán, descubrió en su tierra natal, en sus campos y sus gentes, toda la verdad y la fuerza de las que carecían sus relatos: «Todo el secreto de la vida —escribirá— consiste en simplificar las pasiones humanas, en reducirlas a proporciones naturales».

Entre sus novelas de madurez sobresale *Los Malasangre* (*I Malavoglia*, 1881), una narración rápida y lacónica cuya compleja trama nos presenta un mundo abigarrado donde no hay sitio para las falsas ilusiones ni el idealismo y donde todo es crudamente triste y mísero. *Los Malasangre* traza un certero cuadro realista de las difíciles condiciones de vida de las clases más desfavorecidas y de cómo las nuevas necesidades sociales parecen querer disgregar y acabar con los valores tradicionales de familia, propiedad y trabajo; aunque finalmente esta historia de decadencia de una familia siciliana la salva Verga trascendiendo el conjunto con un hálito idealista presente en realidad en toda la narración, la más lírica de sus obras. Más cercana al sentido del Realismo europeo se halla *Mastro don Gesualdo* (1888), no por ello mejor

que la anterior; inspirada en gran medida en la novela de Balzac *Papá Goriot*, en la del italiano el protagonista logra ascender a base de trabajos y esfuerzos a la nobleza; sin embargo, su matrimonio con una aristócrata arruinada marca el comienzo de su desdicha: no obtiene la felicidad con su esposa, ni después la de su hija, y muere abandonado por todos los que desean su fin para terminar de derrochar su fortuna. Como estudio psicológico, *Mastro Don Gesualdo* es una obra insuperable en la historia de la literatura italiana; la figura del burgués enriquecido está excelentemente estudiada, como bien planeado y medido su patético pero firme final; ahora bien, en tanto que universo narrativo, como obra de conjunto, no posee la fuerza ni la amplitud de *Los Malasangre*, su mejor novela.

El arte de Verga es esencialmente naturalista: su concepción de la existencia descansa sobre doctrinas científicas —aunque sus relatos se dejen ganar en ocasiones por la melancolía y el pesimismo—; el autor prefiere limitar su visión a los ambientes más desfavorecidos de la sociedad y, técnicamente, su arte se sirve del objetivismo como única posibilidad de captar verazmente la realidad. De esta concepción teórica del arte narrativo acaso sean el mejor exponente sus cuentos, gracias a los cuales sobresale Verga como uno de los grandes del género en la Europa del XIX: sus *Cuentos rústicos* (*Novelle rusticane*, 1883), narraciones a veces aparentemente intrascendentes sobre la vida rural siciliana, nos revelan a un escritor riguroso y objetivo que no por ello renuncia a una poderosa voluntad de estilo, capaz de conciliar así, por medio del arte, objetivismo y subjetivismo, materialismo e idealismo, según habían hecho narradores franceses como Flaubert y Maupassant, a quienes Verga admiraba y de los cuales aprendió el exigente cuidado formal.

#### b) Otros «veristas»

Mucho menos interesante que la de Verga es la obra de otros veristas que, animados por el ejemplo del maestro, intentaron una obra naturalista cuyos logros se limitan a un simple colorismo social.

Las novelas de ambiente napolitano de Matilde Serao (1856-1927) —recordemos, por ejemplo, *El país de Cuccagna* (*Il paese di Cuccagna*)— saben captar el colorido y la vitalidad realistas, sin aportar novedades significativas a la historia literaria italiana. Lo mismo podemos decir de la escritora Grazia Deledda (1872-1936), cuyas hábiles narraciones apenas si sobrepasan lo pintoresco en su análisis de la vida en su Cerdeña natal.

Menor trascendencia aún tienen aquellos autores que, empeñados en la fidelidad a la verdad lingüística de sus regiones, escriben por estos años novela dialectal: sobresale entre ellos Salvatore di Giacomo (1862-1934), en concreto por sus *Novelle napoletane*.

### 3. Idealismo y realismo en la novela italiana

Según hemos podido comprobar, la novela verista italiana participó de las características del Realismo narrativo europeo sólo en los casos aislados de muy determinados autores; sin embargo, el género tuvo excelentes representantes entre narradores más cercanos al idealismo en sus diversas formas, bien como continuadores del sentimentalismo romántico, bien como renovadores de sus fórmulas hacia una sensibilidad que diese paso a las formas características de la narrativa novecentista; en ambos casos la técnica realista se adueñó de la producción narrativa de finales del XIX, a pesar de que su fondo fuese predominantemente idealista.

#### a) Fogazzaro

El máximo representante de la novela idealista en Italia durante el período posromántico fue Antonio Fogazzaro (1842-1911), a quien hasta cierto punto se le puede considerar precursor de las nuevas técnicas narrativas en su país. Sus mejores novelas son, indudablemente, aquéllas en las cuales logra imponer una nueva perspectiva de la realidad gracias a un fructífero distanciamiento narrativo; en otras ocasiones, sin embargo, la trascendentalización de la materia novelística a partir de un árido intelectualismo —de tono metafísico— le restó valor a su producción.

Sus ideales respondían en parte a cierto ideal conservador y en parte a su ansia de modernización y progreso no ya de su país, sino de la humanidad en general; en buena medida, sus novelas desarrollan este complejo tema de la encrucijada en la que se hallaba el hombre europeo en su paso del siglo XIX al XX, paso que suponía realmente la superación de los antiguos modos políticos, sociales y económicos y el correspondiente relevo ideológico, moral e incluso religioso. Su mejor obra, *Pequeño mundo antiguo* (*Piccolo mondo antico*, 1895), es quizá la más alejada de una presentación conflictiva de la realidad: sin renunciar a insertar su relato en un convincente fondo histórico (la lucha por su independencia del Piamonte frente a Austria), Fogazzaro ciertamente prefirió centrar su atención sobre las implicaciones emotivas y sensuales de la historia, la más lírica de cuantas compuso en su recreación de los antiguos modos de vida piamonteses.

Muy distintas son *Pequeño mundo moderno* (*Piccolo mondo moderno*, 1901) y *El Santo* (1905), en las cuales existe un deseo de presentar dialécticamente su problemática personal: la de un hombre dividido entre la fidelidad a su fe religiosa y su participación, como intelectual, en un mundo de progreso que rechaza toda implicación moral. La complejidad del tema, desarrollado sinceramente en ambas novelas (tanto que fueron incluidas en el *Índice* de libros prohibidos por la Iglesia), las lastra con cierto intelectualismo innecesario y, a veces, con un naturalismo casi morboso; en el caso de la segunda, sin embargo, el afán de Fogazzaro por obtener una



estructura narrativa más compleja puede justificar tal intelectualismo, en el empeño del autor por conciliar ciencia y fe en los tiempos modernos (tema que volveremos a encontrar en la novela de principios del siglo xx).

#### b) Otros narradores idealistas

Entre los narradores italianos que se sirvieron de las formas literarias más novedosas destaca Alfredo Oriani (1852-1909), a cuya obra imprimió un aliento en consonancia con la actitud crítica del Realismo europeo: rebelde e inconformista, fue uno de los más destacados integrantes de la bohemia italiana y atacó en toda ocasión la mediocridad y el oportunismo reinantes en Italia. La totalidad de su producción — a sus narraciones hay que añadir ensayos y piezas dramáticas— nacen de este espíritu de descontento, de ese radical antiburguesismo que lo llevó a condenar finalmente los valores de la sociedad democrática y a empeñarse en la búsqueda de unas formas de vida heroica en consonancia con la tradición italiana (por lo que algunos lo consideran precursor de la Italia fascista). Mucho más equilibrada es la obra de Emilio de Marchi (1851-1901), un novelista conocedor de sus limitaciones del cual puede destacarse su novela *Demetrio Pianelli* (1890), cuyo fino humorismo parece querer trivializar la leve carga crítica de su correcto realismo.

Entre los lectores no italianos son mucho más conocidos —por otras razones— dos autores muy distintos entre sí: en el más melodramático sentimentalismo llegó a caer Edmondo de Amicis (1846-1909), cuyas obras derivaron del idealismo al humanitarismo pasando por la sensiblería (de la cual realmente nunca llegó a desprenderse); su novela más afamada, *Corazón (Cuore)* bien puede ser considerada estrictamente posromántica por su rancia e injustificada ternura. Casi diametralmente opuesta es la intención de Carlo Lorenzini (1826-1890), más conocido por su seudónimo de «Collodi» y, sobre todo, por su obra *Las aventuras de Pinocho* (1883): nada de melodramatismo, nada de ternura, mucho idealismo y grandes dosis de extrapolación metafórica. El *Pinocho* de Collodi, amargo y cruel en su irracional lógica (¿de cuento de niños?), poco tiene que ver con el que varias generaciones hemos heredado de la «estética Disney», empeñada en edulcorar obras literarias al adaptarlas al público infantil.

## *Realismo y Naturalismo en Alemania*

### **1. Alemania, de la Restauración a la unificación**

Revoluciones liberales, restauración reaccionaria y unificación nacional prácticamente se dan la mano en el caso alemán; cuando, después de la ocupación napoleónica, el Congreso de Viena (1815) redujo a treinta y nueve la multitud de territorios centroeuropeos que constituían la Confederación Germánica, el resto de las potencias europeas le confiaron a Prusia y a Austria, personificación de los principios de Trono y Altar, la salvaguarda de tales territorios: a cambio de importantes concesiones territoriales y del reparto de influencias, su tarea fundamental consistía en procurar que no cundiese el ejemplo revolucionario y que el parlamentarismo y el liberalismo fuesen también desterrados de los territorios germanos.

La política del canciller austríaco Metternich, abanderado de la Restauración en Europa, consistió en reforzar los sentimientos particularistas que separaban a tales estados al tiempo que, curiosamente, daba su beneplácito a la formación de una Confederación Germánica como arma idónea para controlarlos. Muestra de los excelentes resultados de tales medidas políticas fue el fracaso de las intentonas revolucionarias en diversos puntos de la Confederación; sólo en 1848, y debido más a la gravedad de la carestía económica que a la conciencia revolucionaria, se vieron obligados los gobernantes a ceder en determinados aspectos políticos y sociales: Metternich dimitió en Austria y en Prusia el rey Federico Guillermo IV transigió en la redacción de una nueva Constitución y en la convocatoria de una Dieta (Parlamento) en Frankfurt; lo hizo, además, bajo el signo de la unificación germana, de la cual se consideraba abanderado. Alemania descubrió primeramente sus señas de identidad nacionales gracias a la labor cultural y filosófica de los clásicos del XVIII; este sentimiento de unidad nacional tuvo su primera realización a principios del XIX en las diversas medidas de unificación económica (monetaria y arancelaria) que culminaron en el *Zollverein* (1834) y acarrearón el consiguiente desarrollo industrial y tecnológico alemán; por fin, entre el segundo y el último tercio del XIX, el país habría de encontrar —con mayor o menor fortuna, como demostrará su historia reciente— la fórmula política que tradujera el sentimiento nacionalista originado precisamente en el primer Romanticismo europeo.

Debido a los problemas que acarrea la posible unificación y la posible

construcción de la «Gran Alemania», el afán revolucionario de los parlamentarios de Frankfurt y de la masa social se fue apagando poco a poco, mientras que los radicales intentaban rescatarlo a toda costa imponiendo actitudes contrarias a la razón. La represión no se hizo entonces esperar, recuperándose las formas monárquicas de gobierno y quedando el parlamentarismo como un simple recuerdo edulcorado de la revolución alemana del 48; la conciencia nacional germana, sin embargo, había tomado ya su forma definitiva y había dado sus primeros pasos hacia su realización política. El rey prusiano había intentado un proceso de unificación que había desagradado a Austria y que, una vez fracasado, fue esgrimido por ésta contra Prusia. El rey abdicó poco después en su hermano Guillermo I y el panorama cambió sensiblemente al responder éste a las ansias nacionalistas expresadas por amplios sectores sociales; sin embargo, abandonó su inicial respeto a la Constitución cuando el Parlamento desaprobó la fuerte militarización de la vida pública. Guillermo I disolvió entonces la cámara y en 1862 nombró canciller a Otto von Bismarck, un reconocido antiliberal con grandes dosis de pragmatismo: Prusia se ponía de este modo a la cabeza de un nuevo intento de unificación «a la prusiana».

La astucia política, la diplomacia y la buena fortuna de Bismarck le aconsejaron tomar medidas rápidas: Prusia ocupó, ayudada por Austria —embarcada casi a la fuerza en el proyecto de la «Gran Alemania»—, el ducado de Schleswig, perteneciente a Dinamarca pero de mayoría y sentimiento germanos; Bismarck buscó después un pretexto para neutralizar el poder austríaco en la Confederación Germánica y ordenó atacar no sólo a los austríacos, sino a todo territorio que intentase apoyarlos. El prestigio de esta política expansionista y unificadora encontró una ardiente defensa en sectores progresivamente más amplios; convencido del éxito de sus medidas, Bismarck creó la Confederación Alemana del Norte, gobernada por un parlamento federal (*Reichstag*) elegido por sufragio universal. La fase final se inicia con las provocaciones de Francia en territorios del sudoeste alemán ligados a la órbita austríaca y a los cuales Bismarck intentaba persuadir sin éxito de que se integrasen en la Confederación Alemana. Un error de la diplomacia francesa respecto al tema de la sucesión real en España —a la que podía tener derecho algún príncipe alemán— le brinda a Bismarck la posibilidad de presentar a Francia como enemigo de Prusia y de Alemania: la guerra estalla en julio de 1870, y en menos de dos meses el ejército francés se repliega y capitula: desaparece así el Segundo Imperio, Prusia se anexiona Alsacia y Lorena y, finalmente, el 18 de enero de 1871, nace el Imperio alemán, regido por el káiser Guillermo I, primera potencia militar europea después de haber desplazado a Francia.

## **2. Realismo y Naturalismo en la literatura alemana**

El Realismo y el Naturalismo llenan la vida cultural e intelectual de la segunda

mitad del siglo XIX en Alemania; sin embargo, el sentido y, sobre todo, el alcance de ambos movimientos difiere, sensible aunque no sustancialmente, del que se le dio en la mayoría de los países europeos. El Realismo alemán, de larga vida, dejó multitud de nombres en diversos terrenos, sobre todo en el narrativo y el dramático; sin embargo, ninguno alcanzó excesiva altura ni ejerció prácticamente influencia fuera de su país. Por el contrario, el breve Naturalismo alemán —si lo consideramos en sentido estricto—, especialmente prolífico en cultivadores y obras, no ha dejado ningún nombre especialmente reseñable (salvo el del dramaturgo Hauptmann), pero fue, por contra, de enorme trascendencia para la historia literaria y cultural alemana.

Durante el período realista se entrecruzan y confunden diversas deudas e influencias; en muchos autores podemos encontrar residuos románticos, rasgos de estilo realista —aunque casi siempre sin intención crítica alguna— y tímidos calcos de las innovaciones de la literatura finisecular foránea. Desde el punto de vista histórico, sin embargo, hay que reconocer en el Realismo el primer movimiento literario alemán que, producido por un sector de la burguesía, pudo superar el idealismo de los siglos XVIII y XIX y convertir la literatura en un modo de producción decididamente ideológica hecha por y para el disfrute de la burguesía. Los principales problemas con que realmente se encontraron los más lúcidos y coherentes realistas germanos fueron el de la debilidad de sus propias armas; el de la tendencia a la literatura de evasión y la consiguiente escasez de producciones realmente críticas; y el de su necesidad de alianza con el poder dadas las vacilaciones de sus pensadores, faltos de un cuerpo doctrinal y embargados, en algún caso, por una poderosa sensación de fracaso.

El panorama cambió durante el período naturalista: la carencia de objetivos que podíamos achacarle al Realismo se suple ahora de sobra con la adopción de un Naturalismo abrazado por muchos como si de un credo religioso se tratase. El Naturalismo suponía, en primer lugar, una filosofía vital que comprometía totalmente al individuo; no puede minimizarse el papel que para esta concepción jugó la filosofía de Friedrich Nietzsche (1844-1900), cuyo materialismo voluntarista prendió con fuerza en el pensamiento de la época: máximo artífice ideológico del Naturalismo, su obra filosófica puso las bases de la revolución cultural finisecular y de su correspondiente traducción política. Sólo gracias a este pensamiento materialista pudo la literatura desligarse del idealismo imperante en la cultura alemana desde el siglo XVIII; después de casi dos siglos, el arte germano estaba en condiciones de superar la ramplona y empobrecedora visión tradicionalmente burguesa del mundo, de apostar por un radical afán modernizador —en el que no faltan rasgos decadentes— y de conseguir la objetividad científica a la que los nuevos tiempos parecían llamarla.

### 3. Principales representantes del Realismo alemán

#### a) Fontane

Theodor Fontane (1819-1898), lírico y dramaturgo, pero ante todo novelista, fue posiblemente el más influyente —si no el mejor— de los autores del Realismo alemán. Su producción novelística, por la que destacó frente a otros narradores, se interesó por diferentes temas y tocó registros diversos; por sus relatos de tono descriptivo —unidos a sus baladas de asunto prusiano— se le tuvo en un momento por autor costumbrista y hasta regionalista, como en sus cuentos de los *Paseos por la marca de Brandeburgo* (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1862-1882); igualmente patrióticas pueden parecer sus obras históricas, de filiación claramente romántica, como *Antes de la tempestad* (*Vor der Sturm*, 1878).

Sus lectores estaban muy lejos de sospechar que este escritor amable habría de ser uno de los más serios críticos de las clases dominantes alemanas, en concreto del proceso de prusianización y de su centro irradiador, Berlín. En los últimos años de su vida, Fontane se unió en cierto modo a la corriente naturalista y, sin crudezas ni concesiones, se aplicó a la crítica social desde su obra narrativa. Por la naturaleza de su autor, estas novelas no eran excesivamente complejas, pero, por su sencillez y esquematismo, habrían de tener mayor difusión que las de los jóvenes naturalistas; tampoco existe el extremoso radicalismo de otros autores, pero su optimismo levemente irónico y la respetuosa amabilidad saben trascender la gris cotidianeidad y nos permiten entrever unos modos de comportamiento social más distendidos y humanos. No por ello dejó a un lado los problemas que preocupaban a la sociedad alemana, y en concreto a la burguesía berlinesa de la cual se convirtió en verdadero azote (sin ir más lejos, en 1890 abordó en *Stine* el candente tema del amor libre y de la condición femenina). Prefiere tratar en sus novelas con personajes reales, de carne y hueso; sus simpatías alcanzan a casi todas las clases, desde la antigua nobleza hasta al proletariado, sin que se libren de algún toque de suave ironía; su sarcasmo más crudo se dirige, por el contrario, contra los nuevos ricos, contra la alta burguesía aupada por el capitalismo a unos puestos de relevancia que no le corresponden. Destaquemos en este sentido dos novelas: *La señora Jenny Treibel* (*Frau Jenny Treibel*, 1892), la primera de ellas, guardaba aún ciertas formas más o menos amables para con estos nuevos ricos, a los que trató con elegante comicidad; por el contrario, *Effi Briest* (1895), obra maestra del Realismo germano, posiblemente sea la más dura de sus novelas y sin duda uno de los mejores retratos de la alta sociedad berlinesa de finales de siglo, del cual habrían de beber los mejores autores alemanes de nuestro siglo.

#### b) Storm

Al igual que otros autores del momento, Theodor Storm (1817-1888) no habría de abandonar nunca la composición y publicación de poemas líricos de tono claramente posromántico, con los cuales se había iniciado en la literatura; en concreto, su lírica insistió en el intimismo contemplativo característico de la poesía goethiana y, en general, de la literatura alemana moderna. La melancolía en el tratamiento lírico del paisaje y del amor en sus *Poemas (Gedichte, 1857)* inunda también sus primeras narraciones, de tono igualmente romántico; entre ellas sobresale una de sus más tempranas y mejores producciones: el cuento *El lago de Immen (Immensee, 1848)*, transido por una atmósfera poética que hace de él un verdadero poema en prosa.

Novelas y relatos posteriores presentan, sin embargo, tonos y formas muy distintos; a pesar de que Storm pudiera seguir componiendo según moldes románticos—el caso de sus cuentos de misterio y terror, o el de sus cuentos infantiles—, para la historia de la literatura alemana tiene más importancia el hecho de la incorporación a su obra de técnicas y temas realistas. Por su trayectoria anterior no es de extrañar, sin embargo, que Storm rechazase el presente a pesar de observarlo desde el Realismo; tampoco puede sorprendernos el hecho de que sus mejores relatos sean una recreación idílica y regionalista de formas de vida tradicionales; en este intento de recuperación de los valores del pasado sobresale su novela *El jinete del caballo blanco (Der Schimmelreiter, 1888)*: estilísticamente, por sus excelentes y sentidas descripciones del paisaje, al cual se debe el ser humano y ante el cual descubre su verdadera dimensión; temáticamente, por constituir una excelente muestra de la resistencia de algunos artistas alemanes a la industrialización y a la configuración de la sociedad capitalista.

### c) Meyer

Nacido en Zúrich, el suizo Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) vaciló en sus tardíos inicios literarios entre escribir en francés o en alemán; del mismo modo, el conjunto de su producción vacila entre la lírica y la narrativa. Sus primeras obras líricas las publicó con cuarenta años —destaquemos sus *Veinte baladas de un suizo (1865)*— y con ellas actualizaba las formas tradicionales mediante un uso plásticamente perfecto de las nuevas técnicas poéticas. Su lírica, radicalmente diferente a la de los posrománticos germanos, marca el tránsito hacia el siglo xx; en el género de la balada fue Meyer un gran renovador que, pese a su modernidad, pasó desapercibido entre sus contemporáneos.

Algo similar podemos decir de su talento narrativo, por el que sobresale como uno de los más refinados narradores del Realismo germano; al igual que a su lírica, Meyer sometió a su novela a una delicada tarea de desbrozamiento estilístico y logró de ese modo una obra narrativa depuradamente artística parangonable con las mejores producciones del esteticismo europeo. Entre sus relatos sobresalen, indudablemente, los de tema histórico; por afinidad espiritual y estilística, Meyer gustó de ambientar

sus novelas en el Renacimiento europeo, concretamente en el italiano y el alemán: del segundo le interesaban los aspectos más estrictamente históricos, sobre todo las implicaciones de la Reforma (a la figura de Lutero le había dedicado ya un poema épico, *Los últimos días de Hutten*); en cuanto al Renacimiento italiano, supo describirlo excelentemente: novelas como *La tentación de Pescara* (*Das Versuchung des Pescara*, 1887) y *Angela Borgia* (1891) interesan no ya tanto por su veracidad y rigor históricos ni por su documentación científicamente contrastada, sino por la verosimilitud con la cual sabe recubrir el autor la ficción novelesca, por la plasticidad de unos ambientes fielmente descritos. Debemos recordar igualmente su excelente evocación de la figura de Tomás Becket en *El santo*, estudio de la Inglaterra medieval bajo Enrique II sobresaliente por su consideración de la verdad histórica como resultado de un complejo juego de relaciones.

#### d) Hebbel

Nacido en el seno de una familia humilde, Friedrich Hebbel (1813-1863) tuvo que estudiar como alumno libre para procurarse una excelente formación filosófica, de las más notables entre los intelectuales alemanes contemporáneos. Su estilo seguro y firme, cercano a la perfección, alcanza sus más desalentadores resultados en su poesía lírica, demasiado metafísica y especulativa —al estilo de los maestros románticos— para el gusto de la burguesía lectora de mediados de siglo.

A Hebbel se le recuerda todavía hoy por su producción dramática, sobresaliente tanto en la composición como en la crítica y la teoría; a él se le deben los primeros atisbos de un teatro estrictamente realista, enfrentado críticamente a la realidad de su época. Consciente de que le había tocado vivir un momento histórico de transición, no logró Hebbel, sin embargo, una síntesis dialéctica de la visión de su sociedad; adoptó una actitud trágica y enfrentó diversas concepciones morales e ideológicas nacidas del clima de desorientación y de crisis en el cual —según él— se hallaba sumido el mundo (para este planteamiento trágico del universo se sirvió de procedimientos de Schiller, gran modelo de la dramaturgia alemana, al cual actualizó junto al resto de los clásicos a los que estudió y emuló).

Curiosamente, resultan más interesantes las primeras piezas de Hebbel que las de su madurez; éstas, demasiado rígidas a causa de su frío intelectualismo —por una emulación del pensamiento hegeliano—, las entiende el autor como manifestaciones dialécticas de la Historia en sus hechos fundamentales (*Herodes y Mariamne*, 1850; *Agnes Bernauer*, 1851; y la trilogía de *Los Nibelungos*, rematada en 1862). En general, su teatro posiblemente padece de exceso de idealismo metafísico, en el convencimiento —teóricamente justificado: en este sentido es imprescindible su obra *Gyges y su anillo* (*Gyges und sein ring*, 1856)— de que el drama contemporáneo estaba llamado a explicar las nuevas relaciones entre el individuo y el universo. Más interesantes nos parecen, por el contrario, sus primeros dramas, cuyo aliento realista

sabe trasponer a su justo término el idealismo característicamente romántico; recordemos en este sentido *Judith* (1840), su primer drama, donde logra realizar su aspiración de que «el drama sea la realización de la idea»; *Genoveva* (1843), la más romántica de sus obras al dejarse ganar por cierto misticismo fantástico; y *María Magdalena* (1844), pieza de potente y sobrio realismo considerada todavía hoy, con justicia, el mejor y más realista de sus dramas: en él sabe hacer de los asuntos burgueses cotidianos motivo de una digna tragedia realista que fue tenida por precursora del Naturalismo en el género.

#### 4. Otros narradores realistas

##### a) Keller

El suizo Gottfried Keller (1819-1890), nacido en Zúrich, cultivó primeramente la lírica, género en el que destacó hasta el punto de ganarle una beca para estudiar en las universidades alemanas de Heidelberg y Berlín. Su poesía anuncia, sin embargo, su interés por la prosa narrativa, pues Keller se desprendió inmediatamente del idealismo romántico, optó por la vena realista y recuperó de este modo ciertas formas de compromiso literario similares a las de la «Joven Alemania» (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 13*).

Su meritorio lugar en el panorama del Realismo alemán le corresponde como narrador y, en concreto, como maestro de la novela de caracteres; destaquemos entre ellas *Enrique el verde* (*Der Grüne Heinrich*, 1854), donde encontramos su más convincente retrato de un individuo típicamente burgués al cual le confiaba Keller toda posibilidad de reforma social. Se trata de una obra en buena medida autobiográfica, cercana al modelo de «Bildungsroman» («novela de formación») ensayado por los clásicos alemanes —Goethe fundamentalmente—, con la diferencia de que el idealismo se sustituye por un trasfondo realista del cual Keller fue maestro por sus excelentes dotes en el retrato de una sociedad en proceso de transformación. Esto no quiere decir que en su obra deje de dominar una visión claramente idealizada de la sociedad contemporánea; aunque recurre a la descripción realista, su concepción de la sociedad es la de un lugar seguro y pacífico cuya armonía sólo puede romperla la codicia y la violencia, extrañas en su producción. Justamente por su pesimismo nos extraña su novela *Martin Salander* (1886); centrada en la historia de dos familias de Zúrich, Keller le proporciona ahora a su análisis social dimensiones políticas a raíz de su desconfianza en los gobiernos democráticos.

No debemos olvidar entre la obra de Keller sus colecciones de novelas cortas y cuentos —entre las que citaremos *Cuentos de Zúrich* (*Züricher Novellen*, 1877)—; al contrario que en sus novelas, dominan en estos relatos los temas y ambientes rurales,



preferentemente suizos; se sirve con frecuencia de leyendas y tradiciones orales; y, en general, su tono es de mayor optimismo e idealismo como *El epigrama* (*Das Sinngedicht*, 1881), uno de los más originales y vitalistas.

#### b) Freytag

Muy lejos de ofrecernos una producción crítica, la obra narrativa de Gustav Freytag (1816-1895) constituye una inmejorable muestra de las posibilidades del arte realista puesto al servicio de la burguesía. Ya habíamos advertido que, frente a la corriente imperante en Europa, los novelistas alemanes carecían de la efectividad y conciencia críticas características del Realismo literario; en el caso de Freytag, además, podemos asistir al caso contrario, a la defensa de las tesis y posiciones del incipiente capitalismo burgués de la Alemania decimonónica, sobre todo por su intento de retratar al burgués como símbolo de una raza germana virtuosa y esforzada por naturaleza.

Freytag se ha ganado, merecidamente pues, el título de «novelista de la burguesía»; no supone ello un detrimento en el reconocimiento de su valía literaria, como tampoco una exaltación de las producciones narrativas de signo contrario. Dejando a un lado sus reseñables novelas históricas, de aliento romántico y empeño épico —sobre todo la saga en seis volúmenes *Los antepasados* (*Die Ahnen*), con la que intentaba demostrar la pureza original del espíritu alemán—, en sus novelas encontraremos algunos de los mejores y más realistas estudios de los ambientes burgueses alemanes de la segunda mitad del siglo; aunque la pintura de los caracteres deje mucho que desear, obras como *El manuscrito perdido* (*Die verlorene Handschrift*, 1864) y, sobre todo, *Debe y haber* (*Soll und Haben*, 1855), esta última su mejor obra, interesan todavía hoy por su lúcido análisis y aplicación a la defensa de los valores y funcionamiento de la burguesía alemana, así como por su coherente justificación del sistema merced a la glorificación del trabajo y a su equiparación con una virtud religiosa. Como historia de la ascensión social de un burgués trabajador y virtuoso, *Debe y haber* constituye, además, un excelente retrato de las clases acomodadas y un encendido alegato a favor del desarrollo industrial en tanto que animador y fortalecedor del futuro Imperio alemán.

#### c) Heyse

El novelista Paul Heyse (1830-1914), sobre quien la Academia sueca hizo recaer en 1910 el Premio Nobel de Literatura, fue muy admirado por sus contemporáneos por sus numerosos relatos (aunque escribiese además composiciones líricas y algún drama); se trata, por lo general, de novelas cortas de tema amoroso planteadas desde una perspectiva más o menos apromblemática. Heyse había estudiado en Berlín, desde

donde se trasladó a Múnich en 1854 reclamado por Inmanuel Geibel, autor influyente en la corte de Maximiliano de Baviera, convertida en centro indispensable para la vida cultural germana.

Su narrativa destacó inmediatamente por su inusitado sentido de la perfección formal; conocedor de los caminos trazados por el arte y las letras finiseculares en Europa, su novela es una de las más característicamente renovadoras en el panorama de la prosa alemana de fines del XIX. Incluso en sus inicios, en sus relatos de tema italiano, se decantó Heyse por un descriptivismo casi plástico, detallista, característico desde ese momento de toda su obra narrativa. Sus novelas «decadentes», por las que aún se le recuerda mercedamente, son las mejores de su producción tanto por su brillantez y seguridad formales como por su intencionalidad ideológica, por su perfecta conjunción de una actitud crítica —más o menos radical— con la exigencia del formalismo literario: la problemática expuesta en relatos como *Los hijos del mundo* (*Die Kinder der Welt*, 1873) y *En el Paraíso* (*Im Paradiese*, 1875) sigue tan vigente hoy como cuando Heyse las publicó, al tiempo que su cuidado sentido de la selección artística sigue constituyendo un excelente ejemplo de pulcritud estilística.

## 5. El Naturalismo alemán

Literariamente, las primeras muestras del interés por el Naturalismo en Alemania aparecen en 1887, cuando Wilhelm Bölsche publicó un estudio sobre los fundamentos naturalistas de la poesía; en él reflexionaba sobre la necesidad de que la literatura reproduzca fielmente, como si de una ciencia se tratase, el mecanismo de la vida. También otros autores, como Michael Georg Conrad, habían propagado desde hacía algunos años este sentido del alcance naturalista de la literatura, imitado en gran medida del propuesto por Zola. Pero hasta 1890, aproximadamente, no tiene el Naturalismo alemán una orientación propia; serían Arno Holz y Johannes Schlaf los autores encargados de proporcionarle su sentido definitivo, no particularmente novedoso, pero sí, al menos, conscientemente asimilado por un grupo más o menos cohesionado de artistas y pensadores.

Considerado estrictamente, el Naturalismo literario alemán fue un movimiento tardío y de corta duración; su trascendencia en el panorama de toda la cultura germana, sin embargo, fue enorme, pues a él se debió la conformación del posterior pensamiento científico y artístico; a las implicaciones literarias del pensamiento científista podemos añadir en el caso alemán las siguientes notas: en primer lugar, sus deudas con el biologismo al considerar el capitalismo como una enfermedad cuya patología debe ser necesariamente diagnosticada; la repercusión sobre él del pensamiento marxista, especialmente en el análisis de la lucha de clases y su interés por la acción de las masas en la historia (en este sentido, el Naturalismo alemán

apostó siempre por los más desfavorecidos: los obreros, los adolescentes y la mujer son frecuentemente protagonistas de sus historias); y, por fin, cierto decadentismo en su complacencia en lo marginal y su exaltación de la modernidad.

La intención de los naturalistas era, en principio, enfrentarse al convencionalismo imperante en el arte alemán —y que se había manifestado preferentemente en los últimos años, tanto en las continuaciones del Romanticismo como en un Realismo carente de vigor y originalidad—; entendido como una verdadera revolución literaria que alcanzaba a toda Europa y de la cual comulgaban todo tipo de artistas extraídos de diversas clases sociales, el Naturalismo aportó al menos las dosis necesarias de sinceridad —aunque también de tipificación— como para que la literatura alemana se desmarcase ya definitivamente de todo convencionalismo, fuese del tipo que fuese.

#### a) *Introduutores del Naturalismo alemán*

El Naturalismo alemán tuvo en la ciudad de Berlín su centro principal; desde allí sería difundido hacia el resto del país gracias a la labor de sus teóricos fundamentales, que más tarde habrían de producir igualmente algunas de sus creaciones más características.

Citemos entre estos iniciadores a los hermanos Heinrich (1855-1906) y Julius Hart (1859-1930); el primero se dedicó fundamentalmente al periodismo y destacó en la creación como lírico; Julius, quizá más inquieto artísticamente, cultivó varios géneros y, como crítico, sobresalió por su conocimiento del panorama teatral. En tanto que teóricos, hemos de hacer mención de su labor de difusión del Naturalismo en Alemania: gracias a sus colaboraciones en revistas —destaquemos *Kritischen Waffengänge* (*Duelos críticos*)— y a su aliento en la creación de ateneos —como *Dürch!* (*¡Adelante!*)—, se situaron, junto a Holz, Schlaf y Hauptmann, a la cabeza del grupo de intelectuales que, desde Berlín, apostaron por una decidida ruptura con las tradiciones literarias y con el pensamiento idealista.

A los ya mencionados Arno Holz (1863-1929) y Johannes Schlaf (1862-1941) se les debe, más que a los Hart, la conformación definitiva del Naturalismo en Alemania; sus respectivas obras de creación asumen conscientemente las implicaciones ideológicas del arte naturalista, legitimado igualmente por su producción crítico-teórica. A la colaboración entre ambos se debe la publicación de varias obras emblemáticas del Naturalismo alemán: citemos el drama *La familia Selicke* (1890) y, sobre todo, la serie de bosquejos titulada *Papa Hamlet* (1889), entre los que dominan las formas dramáticas y narrativas.

En las obras anteriormente citadas se deja notar preferentemente el peso de Holz, más extremo en su fidelidad al Naturalismo y seriamente interesado por los fundamentos del arte y, en concreto, por la teoría del realismo y la objetividad literarias: su obsesión consistía en hacerse con un estilo que aboliese definitivamente los límites entre arte y naturaleza, convencido de que toda la realidad debe ser

observada y puede ser descrita. El resultado fue una obra detallista que rozaba los límites del materialismo impresionista, un modo de composición que se denominó «Sekundenstil» (esto es, «estilo del segundo a segundo»); Holz era así, posiblemente, el primer autor alemán que daba completamente la espalda al arte anterior, sin llegar por ello a los extremos de los decadentes, completamente desinteresados por los problemas de la sociedad circundante (como les reprochó precisamente Holz en *Phantasus*).

Schlaf, por el contrario, ni practicó un Naturalismo extremo ni permitió que el materialismo filosófico prendiese totalmente en su obra; aunque se afanó en conseguir una obra lírica objetiva, no creyó necesario renunciar a la búsqueda de la belleza, con lo que sus ideales estilísticos se aproximaban, como los de otros naturalistas alemanes, al puro esteticismo. Su culto formalista derivó finalmente en la adopción de un estilo delicadamente impresionista característico de sus obras de madurez, en las cuales domina la prosa poética —citemos entre ellas el libro *Primavera (Frühling, 1894)*— y en las que llega a decantarse en sus últimos años por la narrativa frente a la lírica.

#### b) Otros líricos y narradores naturalistas

Entre los líricos alemanes de la segunda mitad del XIX, pocos merecen ser calificados de estrictamente naturalistas; como en el resto de Europa, el Naturalismo se cultivó en Alemania preferentemente en la narrativa y el drama, mientras que la lírica derivó hacia el culto formalista o hacia la estética decadente (aspectos de la poesía germana para los que remitimos al *Epígrafe 6 del Capítulo 13*).

Como cultivadores de una lírica estrictamente naturalista podemos señalar a algunos autores de escasa relevancia: Karl Henckell (1864-1929), cuyo compromiso con la ideología naturalista se tradujo en la defensa de las clases desfavorecidas, retratadas en vigorosos cuadros realistas; y a algunas poetisas especialmente comprometidas en la defensa de la liberación de la mujer: la austríaca Ada Christen (1844-1901), cuya obra poética quizá responda más a los ideales de compromiso político característicos de la «Joven Alemania» (*Epígrafe 3 del Capítulo 13*), sobre todo por insertar las reivindicaciones feministas en el marco de la crítica al sistema capitalista; y Margarete Beutler (1873-1948) y Maria Janitschek (1859-1934), también austríaca, apasionadas defensoras de la emancipación femenina y, sobre todo, del amor y la maternidad libres, dos cuestiones palpitantes a finales de siglo en Alemania.

En el género narrativo, buena parte del camino que pretendía recorrer el Naturalismo ya había sido allanado por el Realismo; sin embargo, nuevamente pocos autores pueden ser calificados de narradores propiamente naturalistas, debido especialmente a la confluencia entre ideología naturalista y estética finisecular.

Entre los más reseñables destaca Michael Georg Conrad (1846-1927), autor

emblemático del Naturalismo germano admirador de Zola, cuya obra intentó difundir; en torno a él se agrupó en Múnich un círculo de artistas para el cual fundó la revista literaria *Die Gesellschaft (La sociedad)*. Entre la obra narrativa de Conrad destaca un ambicioso proyecto de diez novelas sobre la ciudad de Múnich, del cual sólo llegó a escribir tres: *Lo que murmura el río Isar (Was die Isar rauscht, 1887)*, *Las vírgenes prudentes (Die klugen Jungfrauen, 1889)* y *La confesión del insensato (Die Beichte des Narren, 1890)*; sin grandes valores literarios, son interesantes como resultado de la rígida aplicación de las tesis naturalistas a la novela, con todos sus tópicos y sus defectos (interés por los aspectos patológicos de la sociedad industrial, tendencia folletinesca y estilo enfático).

El jovencísimo Hermann Conradi (1862-1890) se sirvió de la literatura para realizar, pese a su prematura muerte, una convincente reflexión sobre la estética y la sociedad finiseculares; para él, el Naturalismo fue un modo de enfrentamiento crítico con la ideología dominante y con el decadentismo, movimiento que rechazaba por su pasividad y marginalidad con respecto al sistema burgués. Aunque su mejor novela, *Doctor Adán Hombre (Adam Mensch, 1889)*, ataca en concreto la vida intelectual germana de finales del XIX, por lo general Conradi gustó del estudio social desde un punto de vista pretendidamente patológico, intentando seguir fielmente los principios positivistas del Naturalismo.

Aparte de los citados, poquísimos novelistas alemanes lograron alcanzar cierta altura literaria desde el Naturalismo. Recordemos todavía a Max Kretzer (1854-1924), cuyas novelas —inspiradas en Zola, Dickens y Freytag— apuntan hacia el proletariado y las clases medias desde una perspectiva eminentemente socialista; su mejor obra es *El maestro artesano Timpe (Meister Timpe, 1888)*, una historia sobre los problemas a los que debe enfrentarse el artesanado con la industrialización y cuyo tema es la necesidad de una evolución política hacia el radicalismo por parte de la pequeñoburguesía alemana. Al suyo podemos añadir, por fin, el nombre de Eduard von Keyserling (1855-1918), autor culto y refinado que compuso un par de obras estrictamente naturalistas y que, a partir de la década de los 90, se decantó por el impresionismo estilístico y la temática decadentista, concretamente erótica, dominantes en sus cuentos y novelas cortas.

### c) *El drama naturalista*

Los mejores frutos del Naturalismo alemán hubieron de cosecharse en los escenarios de los teatros, generalmente con la firma de Hauptmann; él fue el dramaturgo más representativo del XIX en ese país, y su obra, decisiva para la posterior evolución del género.

Antes de la representación de sus obras, el panorama teatral era en Alemania, como en el resto de Europa, bastante pobre: la constante imitación —que no superación— del drama clásico schilleriano había degenerado en el retoricismo más

descarado, rechazado por los autores y espectadores más jóvenes. El mejor acierto de éstos para remediar tal situación fue la de abrir «teatros libres» al margen de los circuitos comerciales y de la tutela de gobernantes y administración; en un principio, estos locales debieron limitarse a representar obras extranjeras —especialmente de Ibsen, modelo indispensable para el Naturalismo alemán— de las cuales aprendieron los autores jóvenes nuevos modos de producción dramática presididos por la naturalidad y el respeto a las unidades, por la veracidad de la puesta en escena y, en algún caso, por cierto afán tímidamente conductista (esto es, de limitación de lo escenificable a lo estrictamente observable en los personajes).

I. HAUPTMANN. Fue Gerhart Hauptmann (1862-1946), con la representación de su pieza *Antes del amanecer* (*Vor Sonnenaufgang*) en 1889, quien le dio pie al teatro naturalista para despegar precisamente en los años en que el Naturalismo estaba tomando cuerpo definitivo en Alemania. A partir de ese momento Hauptmann se convirtió en la nueva conciencia de las letras alemanas, en el dramaturgo más arropado por la crítica (y, por lo general, también por el público) de su país, en el autor más admirado de la época fuera de sus fronteras, como demuestra el hecho de que se le concediera el Premio Nobel en el año 1912 y de que, en general, conociera el tributo de los mayores honores en vida, aun después de perder su obra gran parte de su peso específico tras la representación de *Los tejedores*, su mejor drama.

El estreno de *Antes del amanecer* suscitó un escándalo enorme, previsible incluso antes de la representación, cuando los círculos teatrales se hallaban divididos en detractores y defensores de la obra. Se trata de un drama animado por unas ideas sociales muy determinadas que desagradaban a los sectores más reaccionarios; técnicamente, Hauptmann había optado por seguir el ejemplo de los bosquejos del *Papa Hamlet* de Schlaf y Holz (este último animó al joven en la composición y representación de este drama y de los futuros). *Antes del amanecer* nos ofrece la historia de una familia degradada a causa de su repentino enriquecimiento; la tesis era, por tanto, evidente: el poder disgregador y desmoralizador del dinero en el seno de una sociedad capitalista retratada como explotadora por naturaleza. Los calificativos de «dramaturgo de lo feo» y de «anarquista» se los había ganado Hauptmann a pulso, convencido como debía de estar de la necesidad de remover las conciencias de la acomodada clase media alemana. Similar orientación siguen muchas de sus obras posteriores: *Almas solitarias* (*Einsame Menschen*, 1891) se desarrolla en un ambiente igualmente sombrío; la tesis que en esta ocasión intenta exponer Hauptmann ya había dado lugar a numerosas obras de diversos géneros en Alemania: la licitud moral del amor libre y cómo las convenciones sociales que lo rechazan no hacen sino provocar la infelicidad de los seres humanos.

El mejor drama de Hauptmann es, sin duda, *Los tejedores* (*Die Weber*, 1892), estúpidamente prohibida por la censura imperial al considerar que incitaba a la revolución cuando realmente se limitaba a explotar un fácil sentimentalismo que

fomentase la compasión hacia las clases más desfavorecidas. Literariamente, sin embargo, estamos ante la más perfecta de las obras de su autor, saludada por la crítica contemporánea como la culminación de ese nuevo arte dramático que todos estaban esperando y que, con *Los tejedores*, por fin llegaba a la escena alemana. Lo hacía en forma de impresionante cuadro de las terribles condiciones de vida de los tejedores silesios en la primera mitad del siglo XIX; en forma de una patética historia de rebelión visceral —más que consciente— contra un empresario despótico. Hauptmann sabe sacrificar en ella la rígida y empobrecedora fidelidad al Naturalismo en aras de la verdad literaria, logro por el que muchos autores alemanes contrarios al idealismo romántico llevaban luchando casi tres cuartos de siglo; tal verdad era para Hauptmann —y sobre todo en esta obra— algo ingenua, subjetiva y sentimental, pero al menos había trazado un primer camino posible para la representación fidedigna de la realidad circundante.

Aunque mucho menos reseñables, digamos también algo sobre algunas obras posteriores de Hauptmann: recordemos, por ejemplo, *El cochero Henschel* (*Fuhrmann Henschel*, 1898), con la cual, después de intentar otras formas, volvió al drama naturalista; y *Rosa Bernd*, donde denuncia el funcionamiento judicial y los prejuicios sociales en el caso de una mujer víctima de la lujuria y los celos de dos hombres por cuya causa acaba ella condenada.

II. OTROS DRAMATURGOS. El panorama teatral alemán se enriqueció notablemente, como hemos dicho, gracias a la aportación de Hauptmann, pues muchos dramaturgos recurrieron a los modos de composición naturalistas.

Citemos entre ellos en primer lugar a Hermann Sudermann (1857-1928), un autor dramático que, si bien no gozó del reconocimiento y del prestigio de Hauptmann, sí fue muy admirado por el público alemán contemporáneo. Mientras que sus primeras composiciones —también se dedicó a la narrativa— adolecen de un tono generalmente tendencioso a causa de su socialismo militante, más tarde adoptó como norma un amplio eclecticismo y, estilísticamente, optó por el virtuosismo técnico —sobresaliente frente a sus contemporáneos— y por cierto efectismo estilístico del cual gustaba el público. Sus dramas, nunca demasiado profundos, supieron explotar con acierto los temas candentes en la sociedad del momento: *El honor* (1889), por ejemplo, es un drama social de trasfondo melodramático en el cual enfrenta y equipara la honra proletaria y burguesa; y *Casa paterna* (*Heimat*, 1893), que disfrutó de un resonante éxito y difusión internacionales, planteaba por su lado el tema de la emancipación de la mujer.

Cerremos esta reseña con dos autores menos notables: los austríacos Hermann Bahr (1863-1934) y Arthur Schnitzler (1862-1931); de las obras del primero, sólo algunas pueden ser calificadas de estrictamente naturalistas, cuando su visión del mundo se atiene al más rígido materialismo y su acción política se guía por el afán revolucionario. Schnitzler, por el contrario, se dejó ganar por la temática decadente;

sus intereses se centran en temas muy distintos, desde el erotismo al satanismo, y su crítica social —cuando aparece— se limita igualmente a tópicos decadentes basados en la proposición de comportamientos amorales y anticonvencionales.



## *Realismo y Naturalismo en Estados Unidos*

### **1. La Guerra Civil y su alcance**

Ríos de tinta y kilómetros de cinta han corrido para describir, explicar y —también— justificar la Guerra Civil estadounidense (1861-1865); la visión de los vencedores, así como la aureola de leve romanticismo que rodea a los vencidos, informan, como en toda guerra, la idea que nos podamos hacer de ella. Poco nos interesa aquí, en cualquier caso, la dimensión estrictamente bélica de la contienda civil entre norteamericanos o las razones políticas que unos y otros esgrimiesen para defender o rechazar la secesión de los Estados del Sur; sino que importa localizar en este momento el origen de los actuales Estados Unidos de América: nos referimos, por supuesto, tanto a su dimensión histórica como, especialmente, a su conformación ideológica. Si recordamos lo dicho en el anterior Volumen (*Capítulo 12*), comprenderemos que la Independencia de las colonias norteamericanas supuso el nacimiento de un incipiente Estado que encontró en el teocentrismo, la democracia y la moral puritana sus pilares básicos; pero, aun asistiendo entonces a una primera conformación de la ideología norteamericana contemporánea, lo cierto es que estructural y económicamente los Estados Unidos estaban aún muy lejos de ser lo que habrían de llegar a ser.

El desarrollo de esa potencialidad estuvo directamente ligado al destino de la Guerra Civil: la victoria de los Estados del Norte sobre los del Sur supuso la puesta al día, por medio de su secularización, de la moral de éxito, del afán de progreso material, de la apuesta por el desarrollo tecnológico e industrial que tan extenso país demandaba. La democracia como concepto de respeto al individuo y a sus iniciativas, el espíritu emprendedor, la libertad como garantía de desarrollo y progreso encontraron entonces en los Estados Unidos su verdadera razón de ser; se rompió definitivamente con el teocentrismo que había guiado la vida norteamericana y la colonización de los pastores religiosos fue dejando paso a la de los capitalistas, los financieros y los industriales (sólo el Oeste, el *Far West*, pudo ofrecer refugio a quienes seguían buscando la esencia norteamericana; allí encontraría su símbolo el creador de la literatura contemporánea estadounidense, Mark Twain); la moral religiosa, originada en una Europa progresivamente más lejana y a la vez más cercana, fue cediendo también ante la moral burguesa contemporánea, más liberal espiritualmente pero paulatinamente más constreñida por imperativos y convenciones

sociales lastrados por el peso de un puritanismo vigente aún hoy en los Estados Unidos (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 17*).

## 2. Mark Twain

La idea que actualmente podamos formarnos del Realismo norteamericano depende casi exclusivamente de la figura y la obra de Mark Twain; desde nuestra perspectiva cultural europea, cuesta reconocer la trascendencia, para las letras estadounidenses, de la obra de este hombre nacido en un pequeño pueblo de la frontera de Missouri (recordemos que la «frontera» implicaba un límite físico y existencial: era la fina línea divisoria entre la civilización y el salvajismo, entre la cultura y la aventura), cuyo humilde origen, motivado por la desventura de un padre a la búsqueda de fortuna, sólo le permitió hacerse con una cultura elemental merced a unos estudios poco menos que rudimentarios... Mark Twain, sin renunciar a sus orígenes ni a su estilo de vida, sin ansiar tampoco la gloria literaria —aunque sí el favor popular—, se convirtió en el primer escritor originalmente americano, en el modelo propuesto por críticos y emulado por creadores y, sobre todo —así lo reconocerán autores de la talla de Hemingway—, en la piedra angular de la literatura norteamericana posterior.

### a) *Biografía*

Samuel Langhorne Clemens nació el 30 de noviembre de 1835 en Florida, en el estado de Missouri, desde donde su familia se trasladó poco después a Hannibal, a las orillas del Misisipi. Allí murió su padre cuando Samuel contaba doce años; el muchacho empezó entonces a trabajar en la imprenta del periódico de su hermano mayor, donde aparecieron sus primeras publicaciones. Cuando el negocio fracasó, Samuel decidió pedirle en 1857 al piloto de un vapor en que viajaba que lo aceptase como aprendiz; desde ese año hasta 1861, cuando la guerra irrumpió en la vida norteamericana, Samuel recorrió el río, como aprendiz y más tarde como piloto, siempre con renovado entusiasmo.

Durante la contienda —en la cual no pudo participar, según hubiera sido su deseo, como soldado confederado— dejó la navegación y volvió a cultivar su vocación literaria, potenciada merced al contacto con dos escritores: Bret Harte y «Artemus Ward» (seudónimo de Charles Farrar Browne), buen conocedor de la técnica realista el uno y de los recursos humorísticos el otro. Desde 1863 Samuel firmaría sus trabajos, según práctica habitual entre los humoristas estadounidenses, con un seudónimo: Mark Twain (grito de «marca dos» usado por los pilotos fluviales); por razones de trabajo viajó con frecuencia, en un principio en busca de fortuna —no podía vivir exclusivamente de su arte—, después como corresponsal y enviado

literario. En uno de estos viajes conoció a Olivia Langdon, de familia acomodada, con la que se casó en 1870; en esta época escribió sin cesar, dio continuas conferencias y, entre viaje y viaje, publicó sus mejores obras: *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), *El príncipe y el mendigo* (1881), *Vida en el Misisipi* (1883), *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885) y *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1889).

Pero la vida también le mostró a Twain su cara desagradable: tuvo que contemplar durante su vida la muerte de tres hijos; y la empresa editorial que había fundado cinco años antes quebró en 1890, por lo que tres años más tarde toda la familia estaba en la bancarrota. Pese a haber saldado completamente todas sus deudas y haber asistido al pleno reconocimiento de su labor literaria, su vida personal se agriaba progresivamente: a la enfermedad y muerte de su mujer en 1904 se añadió la de otra de sus hijas, recién vuelta al hogar después de años de abandono. En su vejez, Twain, que —contra lo que pudiera parecer— nunca había sido hombre excesivamente sociable, se dejó dominar por un progresivo resentimiento generalizado hacia la humanidad: enfermo y desolado, Samuel Langhorne Clemens, Mark Twain, moría en abril de 1910 respetado, estimado y venerado dentro y fuera de los Estados Unidos.

#### b) *Vitalismo y literatura en Twain*

La perdurabilidad de la obra de Twain se debe a su intuitiva captación de la realidad; su producción nace de una personalidad literaria formada en la propia vida y de la cual está ausente prácticamente toda experiencia cultural o artística. A los lectores actuales —sobre todo a los no estadounidenses— sigue sorprendiéndonos el hecho de que Mark Twain fuera capaz de escribir al margen de una formación cultural más o menos básica, del mismo modo que sigue atrayéndonos la vida que respiran sus novelas, el movimiento que anima sus creaciones literarias; con todas las reservas posibles, hay que reconocer la radical verdad de sus páginas: muchos le reprochan incorrecciones estilísticas y hasta gramaticales, cuando no evidentes faltas de verosimilitud; algunos otros siguen señalando su tendencia a cierta procacidad; y todos ellos tienen razón, pues Twain prescindió hasta tal punto de cánones éticos y estéticos, que su obra abona el terreno de la incorrección gramatical, y, por supuesto, de la procacidad y la desvergüenza (al menos hasta donde permitían las formas del puritanismo): era el tributo que los lectores estadounidenses estaban dispuestos a pagar por la conformación de una prosa estrictamente nacional. La rápida identificación entre Twain y el público se debió al hecho de que éste hubiera respondido a las aspiraciones culturales del país, empeñando su arte en el sentimiento de una cultura popular autóctona, definitivamente desvinculada ya de la tradición inglesa; por ello existe en su obra cierto orgullo nacionalista característico de la actual cultura estadounidense, al igual que esa presencia de espíritu inquieta, aventurera, pragmática hasta la burla, vitalista en suma, que daba forma a un

magistral sentido del humor reconocido como propio por toda Norteamérica.

Habremos de recordar ahora que si por algo sobresale el arte de Twain es, evidentemente, por su especial sentido del humor y, sobre todo, por el excelente uso que de él sabe hacer narrativamente; dejando de lado la leve socarronería que anima toda su obra (con evidentes intenciones críticas sobre las que volveremos), atenderemos al hecho de que su visión del mundo, su modo de enfrentarse a él, esté tamizada por el filtro del humor: sin ser pesimista, Twain tampoco era una persona especialmente predispuesta al optimismo, por lo que su humor, arraigado en el sentimiento popular —no en el chabacano populismo—, le permitía enfrentarse a la realidad obviando lo superfluo y enriqueciendo el recuerdo con la simpatía. Posiblemente por ello toda su obra descansa sobre la evocación; no es que desee disipar, eliminar o esquivar la realidad, sino que al enfrentarse con ella prefiere hacerlo desde el amable recuerdo, interponiendo una distancia salvada precisamente por medio del humor. Twain consiguió así darle sentido, poetizándolo, a ese humorismo que, disperso, había andado por los Estados Unidos en forma de crónica, de artículo e, incluso, de simple relato en boca de aventureros, exploradores o tahúres, materiales de donde proviene ese sentimiento «picaresco» de sus obras, en concreto de *Huckleberry Finn*, la mejor de ellas.

### c) *Algunas novelas de Twain*

No hincharemos artificialmente el número de obras de Twain dignas de mención en el panorama de la literatura universal, pese a iniciar la novela contemporánea estadounidense. Aparte de *Huckleberry Finn*, su obra fundamental —y la más rica—, sólo recordaremos, por lo que de antecedente suyo tienen, *Tom Sawyer* y *Vida en el Misisipi*, así como dos novelas relativamente críticas para con determinados comportamientos sociales y de tonos muy distintos entre sí: melodramática *El príncipe y el mendigo*, humorística *Un yanqui en la corte del rey Arturo*.

*Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) es, sin duda, la mejor novela de Twain; se trata de un relato jovial y vital de las correrías de «Huck», ese muchacho que ya había acompañado a su inseparable compañero en *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876). Aparentemente conectadas por compartir personajes y ambientes, en realidad ambas novelas sólo se tocan muy tangencialmente: mientras que en *Tom Sawyer* prima lo psicológico, conformándose básicamente como un estudio del desarrollo y afianzamiento de la personalidad de un adolescente, *Huckleberry Finn* es una verdadera epopeya norteamericana, una especie de nacionalización del tema del viaje presente en otras literaturas. En *Tom Sawyer* y en *Huckleberry Finn* hay, más que en ninguna de sus otras obras, un cuidado estudio de los personajes y una atenta tramazón estructural; pero sólo en la segunda la presencia del río Misisipi lo llena todo, hasta el punto de convertirse en el verdadero protagonista de la novela, en el trasunto de la totalidad de la vida norteamericana. El río había sido ya motivo de *Tom*

Sawyer e incluso a él le debían su existencia algunas obras como *Vida en el Misisipi* (1883); en *Huckleberry Finn* logra Mark Twain hacer del Misisipi algo más que un simple ambiente, más que un mero objeto de atención. Twain logra observar el río desde una perspectiva vivificadora que supera la simple consideración naturalista o sociológica: el río, que a Huck le brinda la oportunidad de huir hacia una nueva forma de vida, es para toda Norteamérica y para todo ser humano el trasunto de la evasión de la que no sólo estamos necesitados, sino a la que estamos necesariamente invitados; es un pasaje a otra forma de vida más sincera, natural y humana. La composición de *Huckleberry Finn* parece estar animada por un deseo de autenticidad que afectó no sólo a la creación de personajes y ambientes, sino, sobre todo, al plano lingüístico: la literatura en lengua inglesa tiene en esta novela el resumen de todas sus posibilidades en el registro coloquial; giros, modismos, frases hechas, incorrecciones..., todo vale para la creación de un lenguaje original y sincero, efectivo y directo, cuyos valores todavía reconocemos quienes nos acercamos a este hito de la novela estadounidense.

Frente a *Huckleberry Finn*, novelas como *El príncipe y el mendigo* (*The prince and the pauper*, 1881) y *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (*A Connecticut Yankee in king Arthur's court*, 1889) son poco menos que simples divertimientos de Twain. Ciertamente, su literatura siempre es humorística, pero al menos ambos títulos merecen ser reseñados: el primero, por su efectividad melodramática, calcada del más claro estilo dickensiano, aunque con las justas dosis de originalidad y humor propias de Twain; la segunda, por la divertida confrontación entre el complejo mundo social europeo y el ingenio y pragmatismo norteamericanos.

### 3. Los realistas norteamericanos

No podemos afirmar que el Realismo norteamericano gozara de la conciencia de escuela ni de la magnitud ni calidad de nombres del europeo, sin que por ello debamos omitir un par de nombres significativos. Curiosamente, tanto Howells como Henry James pasaron buena parte de su vida en Europa, a la que ambos estuvieron unidos por diversas y poderosas razones (el segundo llegó a nacionalizarse británico, por lo que en ocasiones se le incluye junto a los novelistas ingleses).

#### a) W. D. Howells

A William Dean Howells (1837-1920) se le señala en la actualidad como verdadero fundador de la narrativa realista norteamericana, debido a su interés por sus problemas e implicaciones teóricas y a sus esfuerzos por intentar solventarlos en la práctica con su propia producción narrativa. Howells no cedió nunca a la tendencia naturalista característica de la narrativa norteamericana del momento y su sentido del

Realismo nos extraña hoy por adoptar conscientemente una actitud moralista respetuosa con las convenciones burguesas y que gustaba de eliminar, decorosamente, los aspectos desagradables de la realidad. Además de estar dominada por ese trasfondo convencional, habremos de advertir que su obra centra su interés en los ambientes, las costumbres y las aspiraciones de la más anodina burguesía, de una aburrida clase media contemplada desde una perspectiva apromblemática no pocas veces tendente al sentimentalismo —como en sus primeras obras, simples impresiones de sus viajes por Europa, o como en su primera novela propiamente dicha, la dulzona *Su viaje de bodas* (*Their wedding journey*, 1871) de trasfondo autobiográfico—.

La fama de Howells, como es de esperar por todo lo hasta aquí dicho, ha decrecido notablemente con el transcurso del tiempo, aunque debemos reconocer que este burguesismo tendencioso era usual entre un buen número de artistas de la época (posiblemente más en Europa que en América). Salvemos, con todo, su novela *El ascenso de Silas Lapham* (*The rise of Silas Lapham*, 1885), la más ambiciosa de sus producciones en el intento de retratar la sociedad de su época; su tratamiento del tema de la conciencia moral de los nuevos ricos alcanza aquí, si no resonancias críticas, atisbos de denuncia extraños en su obra y cuyos mejores momentos pueden recordarnos a Balzac. En definitiva, a la obra de Howells la salvan, por un lado, su cuidado sentido de la narración, la consistencia que sabe prestar a sus relatos —a pesar de sus insignificantes tramas—; y, por otro, su rigor en el tratamiento psicológico de sus personajes, a algunos de los cuales gustó de hacer reaparecer en varias novelas.

#### b) *Henry James*

Mayor trascendencia que la de Howells tiene en la actualidad la figura de Henry James (1843-1916), cuya vasta obra —a sus novelas debemos añadir dramas, libros de viaje y artículos críticos— denota una de las más claras inteligencias de las letras en lengua inglesa. Su producción se inició en el más estricto Realismo, pero progresivamente el autor se apartó de sus cánones estéticos para, sin renunciar a la fidelidad a la realidad, optar por un estilo más conscientemente artístico, más exigentemente formalista; se debe ello, sin duda, a sus deudas con el pensamiento europeo, y en concreto a una concepción aristocrática de la literatura que hizo del suyo un arte gradualmente minoritario y selectivo (razón por la que se le considera iniciador de la literatura novecentista en lengua inglesa). En sus novelas desarrolló preferentemente el tema de la inconsistencia de la nobleza europea, a la cual, sin embargo, trató con cariño: es Henry James uno de los escritores de finales de siglo que con mayor tino reflejó la tragedia de las clases acomodadas a la entrada de un siglo totalmente no ya incomprensivo, sino intolerante con su estilo de vida y su escala de valores.

Sus mejores obras, por lo tanto, quedan lejos por su forma de las que lo iniciaron en el cultivo de la literatura y que le valieron su éxito inicial; sin embargo, pueden ser utilísimas para determinar la posterior orientación ideológica y estética de su obra: por ejemplo, *Daisy Miller* (1879), su primera novela famosa, denuncia ya la vulgaridad dominante en la sociedad norteamericana, que en Roma pone en entredicho la conducta de una inocente muchacha; por su parte, en *Pensión Baurepas* (1881) existe una clara alabanza del estilo de vida europeo, al que le contrapone la insustancialidad y la inconsciencia de los americanos. Esta relación y contraposición entre Norteamérica y Europa, tema recurrente en la obra de James, tiene su mejor exponente, dentro aún de la estética realista, en *Retrato de una dama* (*The portrait of a Lady*, 1881); ahora bien, sus mejores novelas se insertan no dentro de esta estética, sino del purismo esteticista que gustó del más exacerbado refinamiento y de la filigrana estilística: citemos *Las alas de la paloma* (*The wings of the dove*, 1902), *Los Embajadores* (1903) y *La copa dorada* (*The golden bowl*, 1904). Las tres surgen de un extraño y premonitorio sentimiento de pérdida de los valores europeos, pues si por un lado consideraba peligrosa la ruda e ignorante «inocencia» americana, por otro advertía James del peligro de postergar los modos culturales europeos, resultado de siglos de civilización. En sus años finales, el novelista intentaba retener por medio del arte un mundo fugaz, caduco y decadente, en el convencimiento de que la vida nace de la contemplación estética de la realidad (aunque no sepa James hacerlo con la maestría que logró Marcel Proust, el epígono de la literatura decimonónica e iniciador del arte narrativo del siglo xx). *Los Embajadores* posiblemente sea la más equilibrada de las tres novelas, tanto ideológicamente, por el sincero y condolido sentimiento de fracaso que la traspasa; como estilísticamente, por la actitud del narrador, por el tratamiento de los personajes y por el uso de la lengua, mientras que en las otras domina la complicación argumental y el estilo alusivo y perifrástico.

El culto en el cual degenera el sentido formalista que gustó de otorgar James a sus relatos, puede lastrar hoy el peso específico de su obra; admitamos, sin embargo, su valor en la indagación de las posibilidades narrativas de la lengua inglesa para la introspección, la sugerencia y la abstracción. Su obra, dotada así de cierta inmaterialidad extraña al género, puede llegar a cansar por su lenguaje sugestivo, su dilatada sintaxis, su conceptualización y su refinamiento léxico; pero cuando el autor sabe combinar tal formalismo con el interés en la narración —y poseía las dotes para hacerlo— asistiremos a la creación de piezas magistrales para la narrativa posterior; una buena muestra la tenemos en su cuento *Vuelta de tuerca* (*The turn of the shrew*, 1898), uno de sus relatos fundamentales.

#### **4. El Naturalismo en Estados Unidos**

En buena medida, los autores del Realismo norteamericano se habían limitado a

seguir los pasos de la literatura anterior, tanto en su vertiente europeísta (Howells y, sobre todo, Henry James) como en la superación y evolución del sentimiento de la «frontera» (magistral en el caso de Mark Twain). La fórmula realista no encontró su verdadero lugar en Estados Unidos hasta que derivó hacia el Naturalismo, gracias a cuyo pensamiento, sentimiento y estética pudo la literatura fijar su atención, con veracidad y objetividad, sobre los elementos diferenciales de la realidad estadounidense, consiguiendo de este modo una interpretación progresivamente más amplia, homogénea y crítica de su entorno.

#### a) Principales naturalistas norteamericanos

I. STEPHEN CRANE. Muerto antes de cumplir los veintinueve años, el precoz Stephen Crane (1871-1900) editó en 1893 *Maggie: una chica de las calles* (*Maggie: a girl of the streets*), una novela que sorprendió por su crudeza, desgarro y sinceridad; su publicación constituyó un rotundo fracaso, siendo leída más tarde a raíz de la posterior fama de su joven autor. La novela narra la historia de una prostituta neoyorquina a cuya infeliz vida pone fin con el suicidio; tema, personajes y ambientes son propios de la novela naturalista, pues están extraídos de la propia vida, sin que nada haya —como en sus posteriores cuentos y novelas breves— que no responda al característico afán de analítica objetividad, a su necesidad de contemplar los personajes en su medio, condicionados por un ambiente social hostil.

Mucho de esto encontramos también en *El rojo emblema del valor* (*The red badge of courage*, 1895), la novela que hubo de proporcionarle a Crane la justa fama que hoy se le sigue reconociendo. Estamos ante lo que en una primera impresión puede parecernos una novela de aventuras bélicas; pero en ella no hay lugar, como algunos le reprocharon, para la alabanza de vencedores o vencidos, ni siquiera comprensión para con los combatientes de ambos bandos: *El rojo emblema del valor* es una cruda visión de la Guerra Civil norteamericana que centra su atención sobre las experiencias del joven voluntario Henry Fleming, llamado a formarse prematuramente como adulto, según la moral oficial, en un ambiente opresivo dominado por la intransigencia, el odio y la violencia; es la historia de toda una generación que tuvo que aprender a batallar y a convivir contra sus propios temores, a formar un nuevo país, a dar forma a una civilización con el sabor de la humillación. Por su intención, *El rojo emblema del valor*, reconocida como modelo por muchos novelistas estadounidenses posteriores, traspasa los afanes estrictamente realistas para conjugar lirismo y objetivismo, idealismo y materialismo; para proporcionar, en definitiva, una de las primeras y más expresivas visiones no ya de la Guerra de Secesión, sino de la guerra en general y de su función en la conformación de los actuales Estados Unidos de América.

II. EDITH WHARTON. La obra narrativa de la neoyorquina Edith Wharton



(1862-1937) rebasa el límite cronológico impuesto al Naturalismo norteamericano; sin embargo, la temática de su obra y la forma de tratarla narrativamente nos aconsejan considerarla como una escritora naturalista cuya visión de la realidad — realidad social, fundamentalmente— proviene en gran medida del magisterio y la sensibilidad impuestos por Henry James: como éste, Edith Wharton se instaló en Europa (en concreto, en Francia), donde compuso buena parte de su obra; también como él, dirigió su atención hacia los ambientes más refinados y selectos socialmente; pero, a diferencia del maestro, obvió en su producción la realidad europea y se centró casi exclusivamente en el estudio de la alta sociedad neoyorquina, aceptando como propia —a veces, no sin trágica resistencia— la estricta y conservadora moral dominante de la aristocracia financiera norteamericana (a la cual pertenecía la escritora por su matrimonio con Edward Wharton, banquero bostoniano del que obtuvo el divorcio por enfermedad mental).

El análisis de la moral puritana característica de la oligarquía económica de Nueva Inglaterra, a cargo de la cual corre la defensa del afán de éxito y del capitalismo emprendedor, es el tema predominante, casi obsesivo, de su obra narrativa, gracias a la cual conservamos algunos de los mejores cuadros de la vida del capitalismo norteamericano entre finales y principios de siglo. Destaquemos entre su obra la novela *Ethan Frome* (1911), narración de gran poder dramático, argumental y estilísticamente directa, vigorosa en el trazo descriptivo y caracteriológico; de innegable raigambre naturalista, en ella domina ese primitivo y efectivo sentimiento pasional tan característico de la mejor novela estadounidense. Pero Wharton sobresale, más que por la narración larga, por el relato breve, del cual nos ha dejado dos excelentes muestras: *La casa de la alegría* (*The house of mirth*, 1905) y *La edad de la inocencia* (*The age of innocence*, 1920); en ambos los protagonistas renuncian consciente pero también trágicamente a su propia felicidad, sacrificando sus sentimientos —como es usual en la obra de Wharton— en aras de una posición social que el orden y la moral establecida les garantizan.

III. BRET HARTE. Otro de los escritores norteamericanos que pasó buena parte de su vida fuera de Norteamérica fue Bret Harte (1836-1902), quien, atraído por la cultura europea, residió en Londres desde 1878 hasta su muerte. Poco conocido fuera de su país, Harte era, sin embargo, un escritor bien dotado que gozó de amplio magisterio en su época —así lo reconoció, por ejemplo, Mark Twain—; quizás a raíz de sus excelencias creadoras, fue incapaz de centrar su interés en un solo aspecto del arte narrativo, y esta diversidad malogró sus posibilidades. Deben recordarse hoy día sus capaces imitaciones y parodias de autores famosos, tanto europeos como norteamericanos y, sobre todo, algunos de sus cuentos, entre los que podemos destacar *El talismán de Roaring Camp* (*The luck of Roaring Camp*, 1868) y *Los réprobos de Pocker Flat* (*The outcasts of Pocker Flat*, 1869), ambos de acendrado lirismo e impecable factura narrativa.

b) otros narradores naturalistas

I. AMBROSE BIERCE. Leyenda y realidad se funden en una figura últimamente reivindicada para la historia literaria: Ambrose Bierce (1842-¿1914?), ese «gringo viejo» —citando el título de Carlos Fuentes— que, dicen, fue a Méjico a buscar la muerte con la excusa de luchar junto a Pancho Villa. Desde sus inicios en el mundo del periodismo, Bierce destacó como uno de los más agrios, polémicos y coherentes críticos de la sociedad norteamericana y, en general, de todo el género humano cuando éste se comporta estúpidamente. Aunque compuso algunas narraciones y cuentos al estilo de Poe, cultivando la imaginación, el misterio y el terror, a Bierce debe considerársele más bien un prosista que supo servirse literariamente en sus brevísimos relatos de registros demasiado libres y heterodoxos como para ser considerados estrictamente narrativos. Característicos de Bierce serán tanto cierto sentido macabro del humor como su tendencia simbólica, ambas de tradición típicamente anglosajona:

*HOW LEISURE CAME*

*A Man to Whom Time Was Money, and who was bolting his breakfast in order to catch a train, has leaned his newspaper against the sugar-bowl and was reading as he ate. In his haste and abstraction he stuck a pickle-fork into his right eye, and on removing the eye came with, it. In buying spectacles he needless outlay for the right lens soon reduced him to poverty, and the Man to Whom Time Was Money had to sustain life by fishing from the end of a wharf.*

[«CÓMO LLEGÓ EL OCIO — Un Hombre para Quien el Tiempo Era Dinero, y que engullía su desayuno para no perder el tren, tenía el periódico apoyado en el azucarero para leer mientras comía. Con las prisas y la distracción, se metió un tenedor en el ojo derecho, y al sacarlo se sacó tras él el ojo. Al tener que comprar gafas, el gasto innecesario para la lente adecuada pronto lo redujo a la miseria, y el Hombre para Quien el Tiempo Era Dinero tuvo que ganarse el sustento pescando al final de un embarcadero»].

II. JACK LONDON. Los valores literarios de la obra de Jack London (1876-1916) resultan muy inferiores a la fama de la que aún goza su producción, destinada en la actualidad a un público preferentemente juvenil por su inmediatez, vigor y sinceridad. Sus novelas llaman la atención por su rebosante vitalidad, por la veracidad de la aventura que nos envuelve en cada página: relatos como *La llamada de la selva* (*The call of the wild*, 1903) y *El lobo marino* (*The sea-wolf*, 1904), dos de los más conocidos, narran muchos de los sucesos realmente acaecidos a London; éste vivió y

gozó una existencia aventurera, errante y algo «maldita» que gustó de interpretar —y exagerar— en clave autobiográfica. Como novela más ambiciosa y algo aparte en el conjunto de su obra debemos señalar *Martin Eden* (1909), donde se centra en el tema del mito del artista, su ascenso y caída, para proporcionarnos algunas claves para la interpretación de la cultura occidental y su destino.

III. FRANK NORRIS. Al estilo de la de London, la obra de Frank Norris (1870-1902) se halla dividida entre la fidelidad al Naturalismo y el simple deseo de narrar. Afán por la aventura y prurito de escuela se funden en su obra, en la que algunos ven al «Zola americano» y otros a un escritor cercano al gusto folletinesco. Del Naturalismo francés, de cuyas fuentes bebió directamente por su estancia de dos años en París, heredó Norris cierto afán biólogo por descubrir los aspectos más miserables de la realidad; de determinados narradores ingleses —románticos y contemporáneos, Stevenson fundamentalmente— aprendió, por otro lado, el placer y la pulcritud en la narración de exóticas, sensacionalistas y hasta macabras aventuras. Entre ambas tendencias se debate Norris en sus primeros relatos, aunque decantándose más o menos claramente hacia el terreno de la aventura interpretada en clave autobiográfica, tal como lo había hecho Jack London; sin embargo, sus últimas obras, las más ambiciosas y por las cuales puede ser aún reconocido, le deben casi todo a cierto sentido de la épica naturalista heredado del Zola más totalizador: sus novelas *El pulpo* (*The octopus*, 1901) y la póstuma *La bolsa de grano* (*The pit*, 1903) forman parte de una inconclusa trilogía sobre la producción de cereales en Estados Unidos y la correspondiente especulación en el mercado debida a la carestía europea.

IV. NATURALISMO Y LOCALISMO. Podemos recordar por fin dos nombres asociados a un Naturalismo localista y colorista que puede recordar el costumbrismo tradicional. George Washington Cable (1844-1925), educado en los valores sureños pero que abrazó el antiesclavismo, fue uno de los autores que mejor supo captar la esencia criolla y afrancesada de Nueva Orleáns; su atinada percepción de la negritud y de sus rasgos diferenciales en los Estados Unidos podemos descubrirla en diversos cuentos que recopiló con el título de *Viejos tiempos criollos* (*Old creole days*, 1879), cuyo sabor local reforzó con una sabia —y a veces falseadora— utilización del dialecto sureño con resabios galicistas. De recursos similares se sirve Joel Chandler Harris (1848-1908) en *Tío Remo* (*Uncle Remus*, 1880 y 1906); desde su periódico utilizó en un principio la figura de este anciano negro en clave política, para explotarla después literariamente poniendo en su boca narraciones pretendidamente orales en las que se confunden diversas tradiciones.

## *El Posromanticismo*

## *Introducción al Posromanticismo*

No sería gratuito afirmar que la literatura occidental haya conocido en la segunda mitad del siglo XIX una época posromántica, como tampoco es exacto definirla con ese término. El problema que plantea la literatura y, en general, el arte decimonónicos es su necesaria e irremediable dependencia del Romanticismo, un movimiento que, en sentido estricto, gozó de breve vida —como vimos en el Volumen 6— y cuyos orígenes, sin embargo, se remontaban al siglo XVIII y sus efectos hasta el XX. El Romanticismo había surgido, en primer lugar, como un sentimiento generalizado de crisis encabezado por la burguesía europea; es cierto que no se trataba de la primera ocasión en que una generación tomaba conciencia de su época y adoptaba ante ella una actitud crítica; pero sí fue, posiblemente, el primer momento histórico en que, en un corto período, una clase social en bloque pudo poner rápido y convulsivo fin a un sistema desfasado y tomar las riendas del poder ideológico basándose, curiosamente, en un intento de recuperación del pasado cultural a través del saber histórico.

Este recurso a las razones históricas que motivaron el nacimiento del Romanticismo como movimiento cultural lo creemos necesario para justificar la validez de la elección del término *Posromanticismo* para designar el período por el que atraviesan las artes de la última mitad del siglo XIX. El Romanticismo había nacido, histórica y culturalmente, como una revolución contra el Antiguo Régimen y lo que éste representaba; la ilusión y la simpatía de la intelectualidad romántica por los principios revolucionarios fue evidente, al menos desde que Francia se señalara como ejemplo de lo que acción cultural y acción política podían lograr aunadas. Entenderemos por Posromanticismo, en correspondencia con los términos que venimos elaborando, el momento cultural vivido en Occidente en la época de la Restauración; se trató de un período generalmente decepcionante para una burguesía que había confiado en los principios de la Revolución Francesa —una revolución estrictamente romántica—, ya que los elementos en el poder y los intelectuales que lo justificaban traicionaron sus principios una vez que intentaron llevarlos a la práctica (sobre todo tras la traumática experiencia de una Europa enteramente sometida a Napoleón: de héroe revolucionario a emperador de Francia y tirano de Europa, su figura resume a la perfección las contradicciones del nuevo sistema burgués que atemorizó tanto a sus detractores como a sus mismos defensores).

Romanticismo y Posromanticismo constituyen de esta forma dos fases de la respuesta a idéntico problema: el de la posibilidad de un sistema revolucionario burgués; entre la revolución y la reacción burguesas, entre el burguesismo capitalista

y el antiburguesismo artístico median apenas unos años, los suficientes para que la burguesía instaurase su poder y éste entrase en crisis. Entre la crisis romántica y la posromántica existe, con todo, una gran diferencia: la reacción del artista frente al conservadurismo restaurador. La respuesta de los artistas no fue unívoca, lo mismo que no todos los países adoptaron idénticas formulaciones del Posromanticismo; en general, podemos decir que éste adoptó dos formas diferenciadas: la de la conservación de las formas culturales burguesas heredadas —esto es, la de una insistencia en los arquetipos más fáciles y menos comprometidos del Romanticismo—, evidentemente, menos creativa; y otra forma más original, crítica y novedosa —adelanto de la literatura de nuestro siglo— que intentaba seguir con mayor fidelidad el primitivo espíritu romántico de rebeldía y libertad. Unos autores se procuraban un éxito fácil pero clamoroso con la monótona y ya cansina repetición de los temas y formas del Romanticismo, aplaudidos una y otra vez por la crítica y el público (como le sucedió, por ejemplo, a buena parte de los poetas ingleses); otros, por el contrario, más jóvenes (el movimiento se inició con la llamada *Jeune France*, la «Joven Francia»), apostaron por el desarrollo de las posibilidades del idealismo artístico y por la experimentación hasta sus últimas consecuencias: nacen de este modo una literatura y un arte radicales que brindan nuevas posibilidades creativas; nacen, también, el arte y el artista de nuestro siglo.

Estas nuevas generaciones de artistas e intelectuales venían formándose culturalmente en el idealismo romántico, que de hecho funcionaba aún como perspectiva de pensamiento inexcusable; y debían sufrir, no obstante, a una sociedad burguesa —de la cual ellos mismos formaban parte— que se defendía de los excesos revolucionarios recurriendo a la Restauración característica de la Europa de la segunda mitad del siglo. El rechazo de estas nuevas generaciones a las formas culturales y políticas de su momento desembocaron en una radical oposición al sistema que las generaba y a la clase social que lo sustentaba, la burguesía. Podemos ahora detectar claramente la «traición de clase» que los intelectuales venían gestando desde finales del XVIII, cuando comenzaron a tomar posiciones en su asalto al poder; si en la mayoría existían tomas de postura inequívocas ante la sociedad que los rodeaba, este grupo de autores las llevó hasta sus últimas consecuencias, atacando los cimientos mismos de su propia clase en su consideración de que el ambiente de la Restauración en sus respectivos países era insulso y huero, cuando no sórdido y mezquino.

El «burgués», fundamento y eje del sistema restaurador, se convirtió entonces en despreciable, y su aborrecimiento en máxima a seguir en todas las esferas de la vida artística. Surge así la bohemia como un modo diferenciado, antiburgués por excelencia, de concebir la existencia y el arte; sólo a éste, al menos en un principio, se debe el artista bohemio, quien, por medio de su ejercicio y cultivo, está llamado a superar la mediocre y gris realidad que la sociedad le ofrece y que él se niega a vivir. La producción artística se vuelve consecuentemente problemática, sin que esto le

preocupe a los bohemios lo más mínimo: convencidos de ser adelantados, profetas, visionarios comprendidos sólo por los de su misma condición —los artistas—, su engreimiento creativo llegó hasta el punto no ya de hacer un dios del poeta, sino de convertir en poeta a dios: *Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde* («Dios no puede sino ser el primer poeta del mundo»), afirmó Gautier. Vitalmente, el bohemio podía adoptar, a grandes líneas, dos actitudes sólo aparentemente dispares: la primera, confirmar su superioridad frente a la rancia sociedad burguesa; declararse elegido, un ser por encima de la medida de hombre burgués que la sociedad admiraba, y convertirse así en un «dandy» (a esta actitud se la denomina «dandismo») incluso en su vestimenta; Baudelaire y Oscar Wilde, cada uno a su manera, podrían ser dos excelentes ejemplos de comportamiento «dandista». Pero el artista también puede optar por señalarse por negación, por destacarse en tanto que ser estigmatizado: es un maldito («malditismo» suele llamarse tal actitud), un verdadero demonio, un satán («satanismo») entre los hombres de su época; el artista maldito debe, además, sufrir el rechazo y no tratar de evitarlo, pues así se distingue ante los ojos de sus semejantes; es un ser distinto llamado a consumir su destino trágico y obligado a adoptar con frecuencia actitudes antisociales y amorales (confundiéndose a veces con los «decadentes»): Rimbaud podría ser un buen ejemplo.

Las actitudes de estos poetas finiseculares tienen su origen en la teoría del genio elaborada por los románticos alemanes e influirán a su vez decisivamente sobre el ideal artístico y vital de los creadores del siglo xx. Los bohemios son los genios de la Europa finisecular porque se empeñaron en serlo: si los románticos descubrieron que la Poesía era Vida, los posrománticos se empeñaron en hacer Poesía de la Vida; su actitud vital y su propia existencia es radical y originalmente estética: sus extravagancias no son sólo un medio de llamar la atención del resto de la sociedad, sino también una afirmación de su intento de originalidad, de distinción, de genialidad... También su continua e incansable búsqueda de la novedad artística se origina en el Romanticismo: mientras que otros autores del momento volvían a poner en juego sus posibilidades expresivas, ellos, no conformes, continuaron la labor renovadora que los románticos se habían propuesto al declarar la radical libertad de las formas literarias: la Forma —había establecido el Romanticismo— no es más que el revestimiento de la Idea y, en ese convencimiento, sus herederos de la segunda mitad del xix habrían de empeñarse y esforzarse por la renovación formal del nuevo pensamiento poético. Su búsqueda incansable de la Idea —cuya trascendencia se había encargado de descubrir Hegel en su obra filosófica— los invitaba a una constante y necesaria experimentación y, a los más arriesgados, a la práctica de lo teóricamente posible: la Forma única para la Idea única, el Poema Absoluto de Belleza Absoluta. La poesía de fin de siglo había dado el último paso, había llegado al «non plus ultra» esbozado por el Romanticismo; de ahí al irracionalismo artístico de nuestro siglo sólo quedaba un mínimo paso.

## *Poesía francesa «fin de siècle»: Parnasianismo y Simbolismo*

### 1. El Parnasianismo: hacia la lírica del siglo xx

Como en el resto de Europa, en Francia el Romanticismo había sido un movimiento de corta duración, que alrededor de 1840 no satisfacía del todo las ansias de los jóvenes creadores; la esencial y radical libertad que el Romanticismo había propugnado motivó su propia desaparición o —por mejor decirlo— su evolución hacia nuevas formas derivadas de su espíritu. La lírica finisecular francesa comenzó a alejarse del Romanticismo casi sin percibirlo, al menos en principio; muchos autores inicialmente románticos terminaron componiendo según un nuevo estilo, e incluso algunos maestros del Romanticismo (citemos aquí a Victor Hugo con sus tempranas *Las orientales* de 1829) le brindaron poco más tarde a otros poetas más jóvenes la posibilidad de experimentar con nuevas formas en la expresión de sentimientos eminentemente líricos (algo menos influyente, también la obra de Lamartine hizo sentir a los nuevos autores la necesidad de hacerse con una lengua poética clara y diáfana que desterrase definitivamente los rigores tradicionales).

Los jóvenes artísticamente más avanzados decidieron, así pues, que debían plantar batalla por una lírica que reivindicase la libertad a la vez que la exigencia: no ponían en duda la validez del intimismo y del subjetivismo románticos, pero demandaban una mayor atención —con el tiempo casi exclusiva— hacia la forma material que revestía tales temas; podríamos recordar aquí unos versos de Gautier, iniciador del Parnasianismo, que vienen a resumir este ideal a la vez que lo ponen en práctica:

*C'est une poésie au moins, une palette  
où brillent mille tons divers,  
un type net et franc, une chose complète,  
de la couleur! des chants! des vers!*

[«Es una poesía al menos, una paleta / donde brillan mil tonos diversos, / un tipo neto y franco, una cosa completa, / ¡color! ¡cantos! ¡versos!»].



Se originó de este modo un culto a la materialidad y a la sensualidad poéticas que muy pronto denunciaron tanto los románticos como los defensores del positivismo y del arte utilitarista —especialmente del Realismo burgués—: frente a los primeros, entre los que creían contarse y en quienes se habían inspirado originalmente, estos estetas finiseculares pensaban que el arte no tenía por qué traducir los sentimientos; frente a los utilitaristas, denunciaron la subordinación del arte a cualquier finalidad. Según habrían de ir teorizando y practicando paulatinamente, el Arte (con mayúscula, como al que ellos aspiraban) no tiene más finalidad que sí mismo; a él se llega solamente tras cultivar un arte absoluto que se basta a sí mismo y que no existe para algo, sino por sí y para sí; era lo que pudo resumirse en un simple pero clarificador enunciado: *l'art pour l'art* («el arte por el arte»), máxima con la que no sólo habrían de darse a conocer estos líricos franceses, sino que han hecho suyas generaciones y generaciones de artistas contemporáneos, estableciendo de este modo las bases del ideal poético, literario y artístico en general del siglo xx.

## 2. Los poetas parnasianos

### a) Gautier

Théophile Gautier (1811-1872) es uno de esos autores a los que la historia les ha reservado un lugar relevante a pesar de no haber logrado una producción literaria sobresaliente. Ya sus contemporáneos lo respetaban por su labor precursora, conscientes de que había fundado un nuevo concepto del arte; sin embargo, él mismo minimizaba ese papel y se declaraba un romántico más, al tiempo que los jóvenes lectores preferían la lectura de sus discípulos a la del maestro Gautier.

Sus primeros poemas son composiciones claramente románticas que seguían de cerca la influyente lírica victorhuguesa, a la que añadió cierto regusto ornamentalista algo inconsistente pero muy característico de su estilo. Su poesía no pasa de ser poco más que eso hasta la publicación de *España* (1845), un libro de poemas que, pese a sus indudables deudas románticas, nos ofrece ya una coherente sistematización de su nuevo ideal artístico: Gautier aspiraba entonces a trasponer mediante la palabra las sensaciones físicas, proporcionándole a la poesía la innegable materialidad de la cual la había despojado el Romanticismo; daba origen así a la llamada doctrina del «arte por el arte» (*l'art pour l'art* o Escuela del Arte), que confiaría paulatinamente a la forma todo el peso de la composición desde una perspectiva materialista y sensualista que contó con tantos adeptos como detractores. Estas «trasposiciones de arte», como él mismo llamaba a sus poemas, no sólo hacían de la belleza objeto de culto, sino que intentaban convertir en belleza la poesía en sí mediante el intento de apresamiento del color y la luz en la palabra poética.

El mejor ejemplo de las posibilidades que Gautier supo extraer de este ideal se halla resumido en *Esmaltes y camafeos* (*Émaux et camées*, 1852), libro emblemático del Parnasianismo en Francia y muy admirado e imitado fuera de ella. Ampliado sucesivamente hasta la edición definitiva de 1870 —prácticamente a la muerte del poeta—, en él encontramos ese culto a la forma, mesurado y razonable en Gautier, cuyo fin último era hacer de la materialidad del poema la razón de su perdurabilidad; por ello podemos acusar en algunas de las composiciones un exceso de «dureza» debido a la deshumanización del arte poético, del mismo modo que la confianza en su autonomía se traduce en la insignificancia —cuando no insustancialidad— de los temas de muchos poemas.

#### b) *Banville*

Mucho más radicales se muestran en su culto a la forma poética algunos seguidores de Gautier; es el caso de Théodore de Banville (1811-1872), quien desde la publicación de *Cariátides* (1842) mostró su preferencia por un Romanticismo de tono formalista. Su culto a la belleza se deja sentir ya en su veneración por la Grecia clásica, aunque sus inicios poéticos apenas si dejen traslucir poco más que un vano arqueologismo.

Su lectura de Gautier le descubrió pronto las posibilidades de un formalismo exigente y abandonó entonces todo pretexto para la búsqueda de esa Belleza absoluta a la que aspiraba; su ansia de experimentación formalista la aplicó preferentemente a la métrica, en la que sobresalió como uno de los más radicales renovadores de su época, concretamente en la búsqueda de formas armónicas basadas en la rima —sin despreciar el uso de antiguas estrofas—; fue por ello uno de los autores más influyentes del momento, aunque poco más que por su envidiable dominio de la técnica, como demuestra el hecho de que lo más reseñable de su producción sean las *Odas funambulescas*, verdadero monumento a la poesía bufa y al virtuosismo más descarado que «el arte por el arte» supo producir.

#### c) *Leconte de Lisle*

Por el contrario, a Charles Leconte de Lisle (1818-1894) puede seguir recordándosele como el más riguroso de los parnasianos franceses, a pesar de que el valor de su obra fuese reconocido tardíamente. Sus inicios son románticos, aprendidos del descriptivismo de *Las orientales* de Victor Hugo, a cuyo influjo añade la ideología socialista de Fourier y la simbología griega clásica: estas bases marcaron profundamente su obra poética, caracterizada por el equilibrio entre el culto a la forma y el rigor racionalista, por la conjunción de belleza y pensamiento. Hay en la lírica de Leconte una veta reflexiva e intelectualista de la que carece el conjunto de

los parnasianos, por lo cual su poesía permanece hoy, más que como resultado de la riqueza expresiva que pudo agotar esta «Escuela del Arte», en tanto que fruto de la sinceridad de un autor que hizo del arte un medio de purificación propia y del mundo.

Cautivado por los clásicos, supo demostrar con el rigor y la seriedad de su poesía —algo fría con respecto a la de sus contemporáneos— que Belleza y Verdad eran conciliables, al igual que forma y pensamiento. Es ése el ideal al que aspiran sus *Poemas antiguos* (*Poèmes antiques*, 1852), en su mayoría pequeños cuadros descriptivos sobresalientes por el sentimiento clasicista que los anima, y que son poco más que versiones o simples traducciones de Anacreonte y de Teócrito en un estilo trabajosamente neoclásico; en los poemas largos, mucho más libres, existe también —y más, si cabe— cierto regusto arcaizante en la preferencia por temas mitológicos ajenos a toda simbología religiosa, posiblemente buscando en el paganismo de la Antigüedad un apoyo para el futuro de progreso material abierto a la humanidad. En general, y resumiendo, hay en estos *Poemas antiguos* cierto arqueologismo muy conseguido a base de rigor histórico y, sobre todo, un planteamiento racional del que carecían otros contemporáneos: a partir de entonces, Leconte intentará esbozar una compleja obra poética con la que explicar y explicarse el mundo a través de un ambicioso peregrinaje por las formas culturales y religiosas de la humanidad.

La continuación de ese ideal la encontramos en su siguiente libro, *Poemas bárbaros* (*Poèmes barbares*, 1862), de cuya confrontación con los *Poemas antiguos* podemos concluir que Leconte rechazaba prácticamente toda forma de religión heredada y optaba por un paganismo humanista al estilo del clásico. Efectivamente, los *Poemas bárbaros* pasan revista a diversas formas religiosas, propias —según su plan— de pueblos «bárbaros» (esto es, «extranjeros», según el sentido clásico): aunque la India vuelve a inspirarle alegres poemas —ya habían aparecido algunas composiciones sobre el tema en los *Poemas antiguos*—, en general Leconte prefiere contemplar la aspereza de las formas culturales ligadas a las diversas religiones, y especialmente a la cristiana: puesto que todo lo «bárbaro» es grosero e inhumano, en estos poemas domina una visión tétrica y apesadumbrada de civilizaciones como los antiguos pueblos del Norte, los judíos y los egipcios, pasando —e insistiendo— sobre el Occidente «cristiano», generalmente feudal, cuyas costumbres y moral denosta el poeta.

#### d) *El «Parnaso Contemporáneo»*

Debido tanto al propio desarrollo del movimiento como a la aparición de la obra de Leconte de Lisle, quien ejerció amplia influencia, el Parnasianismo tomó conciencia de escuela a partir de 1860, aproximadamente: gracias a las publicaciones que lanzaron al mercado, así como a las tertulias y reuniones en que participaron, se dieron a conocer algunos nombres significativos de poetas que, más tarde, aparecerían en el *Parnaso Contemporáneo* (*Parnasse Contemporain*), un volumen

donde se recogieron —en tres ocasiones, siendo la primera (1866) la más interesante — diversas composiciones de los poetas adscritos al movimiento.

Destaquemos entre ellos a José María de Heredia (1842-1905), cubano de nacimiento aunque residente en Francia desde 1851; él es, al margen de las grandes figuras, uno de los más representativos poetas del Parnasianismo, y su libro *Los Trofeos*, que no se publicó hasta 1893, uno de los más difundidos y admirados, pues en él resumía los ideales poéticos parnasianos y daba paso al Simbolismo. Citemos también a René François Sully-Prudhomme (1839-1908), quien en 1901 recibió el Premio Nobel que posiblemente mereciese el Parnasianismo en la figura del ya fallecido Leconte de Lisle; como éste, Sully-Prudhomme cultivó la poesía filosófica, aunque desde un tono de desolación moral —libros como *Soledades (Solitudes)* y *Vanas ternuras (Vaines tendresses)* apasionan por su sinceridad— que roza a veces el prosaísmo. Menos interesantes son las figuras de Mendès y Coppée: Catulle Mendès (1842-1909), que desempeñó un importante papel en la conformación de la escuela parnasiana, era un dúctil poeta con facilidad para pasar de un tono a otro, desde cierto malditismo baudelaireano a la más estricta observancia de la pureza parnasiana; François Coppée (1842-1908), por su parte, fue un poeta extraordinariamente popular al que se le permitió conjugar el culto a la belleza con cierto prosaísmo derivado de su romántico afán de sinceridad y franqueza personales.

### 3. Baudelaire, el maestro finisecular

#### a) Vida y obra

En París nació el nueve de abril de 1821 Charles Baudelaire; su padre se había casado en segundas nupcias hacía dos años, a los sesenta de edad, y murió cuando el niño contaba seis. Su madre, Caroline Archimbaut-Dufays, inglesa de nacimiento pero de origen francés, contaba entonces treinta y cinco años, y se casó en segundas nupcias con un militar, el comandante Jacques Aupick. Charles comenzó sus estudios en Lyon, donde residía la familia desde el ascenso del padrastro; más tarde regresaron a París, y allí terminó el joven su bachillerato a pesar de haber sido expulsado del Liceo. En 1840 Charles se matriculó en la Facultad de Derecho, aunque pasaba los días en compañía de artistas en el Barrio Latino, centro de la bohemia parisién, donde mantuvo relaciones con una prostituta llamada Sarah. La familia, a causa de tan notorias amistades, decidió embarcarlo hacia la India, pero el joven no pasó de la isla Mauricio, desde la cual regresó a Francia para consagrarse ardientemente a la bohemia; en vista del cariz que tomaban los acontecimientos, su familia decidió en 1844 recurrir incluso a métodos legales para lograr, al menos, que no dilapidase la mitad de la herencia paterna que aún le restaba: todo fue inútil, pues su vida era ya la

literatura, su inspiración el hachís y sus musas las prostitutas parisinas.

En éstos años compuso los primeros poemas de *Las flores del mal* (agrupados en este momento bajo el título *Las lesbianas*); sobrevivía —o, mejor, malvivía— de sus obras de crítica de arte, como otros literatos del momento y, en general, su compromiso vital no se limitaba, como tampoco el de muchos otros jóvenes artistas, al terreno literario, sino que le impelía a adoptar igualmente una actitud política (participó en los sucesos revolucionarios de 1848 y escribió para periódicos de tendencia socialista). Hasta mediados de los años 50, la situación de Baudelaire fue más que precaria: había tenido problemas de salud —no graves todavía, sino derivados de una sífilis mal curada—; carecía de dinero para las más elementales necesidades; y su inestabilidad emocional era manifiesta (ya había intentado suicidarse en 1845). A sus trabajos de crítica unió desde 1852, como medio de vida, una serie de continuas y sistemáticas traducciones de la obra de Poe (su modelo artístico y vital, ese romántico maldito y precursor cuya vida y obra considerábamos en el Volumen 6, *Epígrafe 2 del Capítulo 12*).

A su padraastro, entre tanto, se le habían confiado puestos políticos de mayor responsabilidad, hasta ser nombrado senador en 1853, cuando fijó su residencia en París. El general Aupick murió en 1857, poco antes de que Charles viera publicado en volumen *Las flores del mal*: el militar posiblemente se ahorrara otro mal trago (sólo uno más), pues a Baudelaire y a sus editores se les multó, y el libro, mutilado en seis poemas, fue confiscado por orden judicial por «atentar contra la moral pública» (recordemos que, significativamente, en este mismo año tuvo que defender Flaubert ante el mismo tribunal su novela *Madame Bovary*). La situación económica de Baudelaire se tornó entonces gravísima a pesar de que, muerto ya su padraastro, gozará de apacibles estancias con su madre; escribió algunos poemas de los *Paraísos artificiales* (por ejemplo, «El Hachís»); publicó un primer núcleo de composiciones que, ampliado, habría de conocerse desde 1862 como *Pequeños poemas en prosa*; siguió traduciendo obras de Poe, especialmente narraciones; y amplió *Las flores del mal*, que se convertía de este modo en su obra fundamental.

En 1859 y 1860 obtuvo Baudelaire de la Administración diversas subvenciones con las que logró aliviar su situación, aunque no mejorarla notablemente; y en estos años rompió sus relaciones con Jeanne Duval, con la cual había compartido buena parte de su vida desde 1842 y a la que cuidaba desde su agudo ataque de hemiplejía. En 1861 apareció la segunda edición de *Las flores del mal*, a la que le había añadido treinta y cinco poemas y algunos estudios en prosa; a partir de ese año, las cosas parecen precipitarse: vuelven a amontonársele las deudas y su amigo y editor es encarcelado; pronuncia en Bélgica una serie de conferencias de escaso éxito; retira su candidatura a la Academia; y, por fin, en 1866 aparecen los síntomas inequívocos de la cruel y devastadora afasia cerebral que lo llevaría a la tumba, después de una larga agonía, el treinta y uno de agosto de 1867. Sus restos descansan, como los de otras celebridades francesas, en el cementerio de Montparnasse.

## b) *La originalidad de Baudelaire*

La obra de Baudelaire, como la de parnasianos y simbolistas, se asienta sobre una consciente aspiración a la originalidad opuesta a la tipificación en que había caído el Romanticismo en manos de los poetas consagrados (Victor Hugo y Lamartine, fundamentalmente); su lirismo presentaba modulaciones y aspectos tan personales, que inmediatamente fue aplaudido como autor inimitable, único, a pesar del despego con que lo trataron algunos autores, fundamentalmente los parnasianos (Gautier a la cabeza, aun con la leal admiración que Baudelaire siempre le profesó). Esta originalidad, acusada y común en toda la generación francesa del «fin de siècle», tiene mayor peso en la obra baudelaireana por el hecho de que para nuestro autor naciese no tanto de una actitud de modernidad como de una necesidad personal: Baudelaire habría de ser más tarde, ya en los albores del siglo xx, el más influyente de los poetas franceses porque en su momento había sido el más sincero y exigente.

El sentido del rigor y de la exigencia personal presiden la lírica de Baudelaire, uno de los mejores ejemplos de lucidez teórica y creadora de la poesía finisecular; aunque todos los poetas parnasianos y simbolistas intentaron clarificar los principios del idealismo romántico, Baudelaire supo hacerlo conjugando unas dosis de clasicismo y novedad realmente geniales: su tendencia a la reflexión, a la búsqueda de una verdad no sólo poética, sino también racional (que hace de él el más realista de los líricos de la época); su afán de corrección y perfeccionamiento continuos del verso —sin llegar a un falso purismo, y respetando por ello los valores de la prosa—; la naturaleza intelectual de su poesía...; todos ellos son datos que nos remiten a las verdaderas razones de la inspiración de Baudelaire, que no eran otras que el trabajo y la inteligencia: a la idea heredada de un Baudelaire prototipo del «poeta maldito», del bohemio decadente y satánico (correcta hasta cierto punto), deberemos contraponerle necesariamente la del «dandy», la del poeta aristocrático cuya amoralidad nace de la convicción de su superioridad e independencia, de su necesidad de huir del mal —y no de complacerse en él— mediante la validación de cualquier medio:

*[...] demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront: «Il l'heure de s'enivrer». Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse. De vin, de poésie ou de verte, à votre guise.*

[«... preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo cuanto huye, a todo cuanto gime, a todo cuanto habla, preguntad qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, os responderán: “¡Es hora de embriagarse!”. Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo, embriagaos; ¡embriagaos sin cesar! ¡Con vino,

con poesía o con virtud, como queráis!»].

Es ésta sólo una más (y no de las más importantes) de las paradojas que Baudelaire resumió y sintetizó en su vida; por eso adelantábamos que su originalidad no es un medio de promoción literaria, sino una necesidad expresiva y vital: en sus versos encontraremos audaces irreverencias y palabras de sincera piedad cristiana; un exigente clasicismo formal y la más decadente bohemia; un pensamiento radicalmente pesimista y escéptico a la par que su confianza en una Edad de Oro de filiación humanista... Con todo ello Baudelaire logra expresar atinadamente una personal concepción del mundo que aún hoy nos deleita por su modernidad al denunciar y arremeter —precisamente— contra la falsa idea que de los nuevos tiempos se estaba originando en Occidente ya a finales del siglo XIX; no hay, entre todos los poetas europeos finiseculares (a excepción posiblemente de Rimbaud), ninguno que sepa prestar una voz tan moderna y crítica a la visión de la sociedad y el mundo contemporáneos: Baudelaire es por ello el más realista de los líricos franceses de la segunda mitad del XIX, pues se instala en el terreno de la cotidianeidad para centrar su atención sobre los aspectos que demandan la atención de los nuevos poetas:

*Le coeur content, je suis monté sur la montagne  
d'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,  
hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne,  
où toute énormité fleurit comme une fleur...*

[«Dichoso el corazón, subí a la montaña / desde donde puede contemplarse la ciudad toda, / hospitales, lupanares, purgatorio, infierno, presidio, / donde toda desmesura cual flor florece...»].

De su necesidad de encontrar nuevas imágenes para un mundo nuevo y cambiante surge su gusto por el símbolo, cuya naturaleza exige una interpretación distinta a la ofrecida hasta entonces por el idealismo. Sus imágenes se basan en el rechazo del sistema capitalista, de la clase burguesa que lo sustentaba y de la falsa noción de progreso que acarrea; y en el desprecio que sentía por su propio país, donde la ambición, el afán de lucro y poder invadían y justificaban a toda la sociedad. Lo que en muchas ocasiones ha querido verse, por tanto, como una complacencia por parte del autor en el tema de la maldad, es en realidad una explicación, una interpretación artística del mundo en una clave extrañamente realista que el público francés no supo entender cabalmente y que en su momento fue considerada indecente por su sinceridad (recordemos la persecución a la que también se vio sometida la obra de Flaubert —*Epígrafe 4 del Capítulo 1*—, otro de los estetas de un realismo difícil y problemático).

### c) Aspectos de la producción baudelaireana

Gracias a sólo dos libros, Baudelaire se convirtió en el máximo representante de la poesía contemporánea francesa y en el modelo de la lírica europea del siglo xx. Todo Baudelaire, su pensamiento y sus formas, sus aspiraciones y sus desilusiones, están contenido en esos dos libros fundamentales de la lírica contemporánea: *Las flores del mal* (*Les Fleurs du Mal*, 1857 y 1861) y los *Pequeños poemas en prosa* (*Petits poèmes en prose*, 1862-1867); el resto de su obra, escasa debido tanto a su afán de corrección como a su intención de agruparla totalmente bajo los dos títulos ya citados, sólo añade particularidades curiosas (por ejemplo, *Paraísos artificiales*) o simplemente eruditas (sus apuntes y artículos críticos) a lo ya esbozado en sus dos obras maestras.

En *Las flores del mal* y en los *Pequeños poemas en prosa* tienen cabida todos los temas característicos de la lírica posterior prácticamente hasta nuestros días; hasta cierto punto ambos libros se complementan, puesto que Baudelaire amplió y, posiblemente, intentó mejorar con la prosa poética lo ya dicho con su lírica. Es por ello casi obligado concluir que ambos están animados por idéntico aliento, por la misma intención creadora y totalizadora; es igualmente sintomático el hecho de que algunas ideas e incluso muchos de los temas ya tratados en *Las flores del mal* encuentren cabida nuevamente, a veces con escasas variaciones, en los *Pequeños poemas en prosa*, como si éstos constituyesen en realidad una puesta al día por parte de Baudelaire, desde un nuevo estilo, de su lírica anterior. Y si después hablaremos de sus rasgos comunes, que en definitiva conforman los aspectos de la producción baudelaireana, ahora tendremos que preguntarnos por aquello que los separa.

Recordemos, en primer lugar, el afán de originalidad presente en toda la obra de Baudelaire y que éste compartía con prácticamente todos los poetas finiseculares franceses; esta originalidad implicaba al poeta contemporáneo en el compromiso con unas formas de vida artística que determinaron la aparición de la bohemia. Pues bien; aunque ciertamente Baudelaire había vivido la bohemia, y aunque *Las flores del mal* respondían en gran medida a la actitud irreverente que ésta conllevaba, en los *Pequeños poemas en prosa* el poeta eliminaba buena parte de las poses de modernidad que había adoptado —los tribunales juzgaron que «indecentemente»— en su anterior libro. No veamos en esta evolución una renuncia por parte de Baudelaire a su modo de vida ni a sus ideales artísticos y políticos, ni mucho menos síntomas de temor ante una posible purga de su obra por parte de los órganos de control de la moral dominante; en los *Poemas en prosa* siguen existiendo grandes y fuertes dosis de antiburguesismo y amoralidad; pero estos ideales están ahora tamizados por una voluntad quizá menos naturalista, menos complaciente con la materialidad que con la «idealidad» (concepto baudelaireano del que hablaremos después), como si su inconformismo hubiese pasado por el tamiz de la reflexión y hubiese encontrado nuevas formas de expresión más cercanas al simbolismo.



Comparemos, por ejemplo, el arranque de dos composiciones, una en verso perteneciente a *Las flores del mal* («La cabellera») y otra en prosa poética intuida en *Pequeños poemas en prosa* («Un hemisferio en una cabellera»):

*O toison, moutonnant jusque sur l'encolure!  
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!  
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
tout un mode lointain, absent, presque défunt,  
vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
le mien, ô mon amour!, nage sur ton parfum. (...)*

[«¡Oh melena rizándose hasta el hombro! / ¡Oh bucles! ¡Oh perfume cargado de indolencia! / ¡Extasiado, esta noche llenaré nuestra alcoba / con recuerdos que duermen en tu mata de pelo, / agitándolo al aire como un pañuelo! // ¡Toda el Asia en desmayo y el ardor que hay en África, / todo un mundo remoto, casi muerto y ausente / vive en esa espesura, aromático bosque! / Si otras almas navegan en la música, / yo prefiero, amor mío, extraviarme en tu olor. (...)»].

*Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.*

*Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon me voyage sur le parfum comme l'me des autres hommes sur la musique. (...)*

[«Déjame respirar largo, largo tiempo, el olor de tus cabellos, sumergir el rostro en ellos, como el hombre sediento en el agua de una fuente, y agitarlos con la mano como fragante pañuelo, para esparcir de recuerdos el aire.

¡Si pudieras saber todo cuanto veo, todo cuanto siento, todo lo que oigo en tus cabellos! Mi alma vagabundea por el perfume como el alma de otros hombres por la música. (...)»].

Esta reorientación de su obra en el plazo de varios años —recordemos que ambos libros conocieron sucesivas redacciones y ampliaciones— responde por tanto a la necesidad que Baudelaire sentía de personalizar su modo de producción poética,

apartándose de las ideas impuestas tanto por los autores consagrados como por la vanguardia artística de la «Escuela del Arte». La obra de Baudelaire se dejaba guiar así por un sentido progresivamente más exigente de la lucidez y del objetivismo y plantaba cara a los residuos románticos por los que aún se dejaban llevar los poetas finiseculares: su actitud se convirtió en ejemplar para aquellos creadores literarios que sentían la apatía y la angustia generalizadas, así como la pereza y la resistencia que el artista debía vencer, como los principales peligros para la renovación de las ideas artísticas. Ya hemos advertido anteriormente que la imagen «maldita» que de este poeta ha heredado el siglo xx se debe casi en su totalidad a la resonancia del proceso por inmoralidad por *Las flores del mal*; sin embargo, es mucho más significativa en el conjunto de la producción baudelaireana su tendencia a una perfección poética que poco tenía que ver —es necesario advertirlo— con la pureza parnasiana: Baudelaire, con su distante actitud de «dandy», no trataba de adoptar una pose innecesaria, sino imponer su propia voluntad sobre una obra cuyo dominio exigía en todo momento; su dedicación a la poesía como si de un sacerdocio se tratase, el rigor ascético con que se enfrentó al Arte —frente al estridente exhibicionismo de algunos parnasianos— le ganó la admiración de muchos de sus contemporáneos.

Debemos, sin embargo, insistir sobre la condición «maldita» de Baudelaire, ya que ciertamente el poeta vivió desde muy joven enfrentado a una sociedad cuyos comportamientos y principios morales le asqueaban y, sobre todo, cuya naturaleza «moderna» aborrecía por el falso sentido de perfección y progreso que la animaba; su gusto y su complacencia por asuntos, personajes y ambientes degradantes puede responder así a su afán de denunciar una modernidad grotesca y a su descubrimiento de una estética antiburguesa digna de ser celebrada tanto o más que la impuesta desde el siglo xviii:

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,  
où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,  
je guette, obéissant à mes humeurs fatales,  
des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,  
Eponine ou Laiis! Monstres brisés, bossus  
ou tordus, aimons-les! ces sont encor des âmes  
sous des jupons troués ou sous de froids tissus. (...)*

[«En los pliegues sinuosos de las viejas ciudades / donde incluso el horror se hace magia, / obediente a mis fatales humores, acecho / a unos seres extraños, atrayentes, decrepitos. // ¡Monstruos rotos que antaño también fueron mujeres, / Eponinas o Laiis! Contrahechas, gibosas / o torcidas, ¡amémoslas!, todavía son almas / bajo faldas raídas, bajo paños

ya fríos. (...)»].

Poemas de este corte están inspirados, sin duda, por ese sentimiento de inadaptación y el correspondiente afán de rebeldía que presidieron la vida de Baudelaire desde su primera juventud; pero no fueron los únicos resultantes de tales actitudes, como tampoco los más sinceros ni, mucho menos, los más interesantes literariamente hablando. Porque si un tema es característico de la producción baudelaireana, si una idea se hace presente con insistencia en sus mejores composiciones, ésta es, sin duda la del «viaje» como símbolo de la huida de este mundo; no se trata ya sólo del abandono de la civilización o de la búsqueda de lo exótico que propugnase el Romanticismo: estamos ante un deseo de fuga radical, irracional, metafísica; ante la «invitación al viaje» (glosando el título de una de las más difundidas composiciones del poeta) que Baudelaire lanza tanto para animarse él mismo al descubrimiento de la idealidad —por medio de una poesía inteligentemente simbolista— como para hacer que el lector abandone toda materialidad en la persecución de sus afanes:

*(...) Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.*

*(...) «... Je tiens notre affaire, pauvre âme! Nous ferons nos malles pour Bornéo. Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c'est possible; installons-nous au pôle».*

*(...) Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: «N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!».*

[«(...) A mí me parece que siempre estaré bien donde no estoy, y este asunto de mi mudanza es uno que estoy constantemente discutiendo con mi alma.

(...) “... Tengo lo que necesitamos, ¡pobre alma! Haremos las maletas para ir a Borneo. Vayamos más lejos todavía, al extremo fin del Báltico; todavía más lejos de la vida, si se puede; instalémonos en el polo”.

(...) Por fin mi alma explota, y me grita tranquila: “¡En cualquier sitio, en cualquier sitio, mientras sea fuera de este mundo!”»].

Esta invitación a la evasión, este aliento para emprender el «viaje», no deja de ser curioso en una persona que, como Baudelaire, viajó poco y sin mediar grandes distancias; lo es también el hecho de que, frente a otros autores, este simbolista prefiera una evocación paisajística más intelectual que sensorial, insinuando y bosquejando más que describiendo, cuando no se limita a citar el viaje como simple motivo, sin mencionar lugar alguno de destino. Para Baudelaire, el viaje fue un

pretexto, como lo fueron también las drogas, el vino e incluso su malditismo: el viaje al «paraíso» exótico, trasladado a cualquier punto del globo; los «paraísos artificiales» del hachís o el alcohol; la entera vida bohemia y, dentro de ella, el amor a las prostitutas; todas ellas son formas de evasión frente a los convencionalismos, actitudes que dejan traslucir inequívocamente la insatisfacción vital de Baudelaire, aunque con diversos grados de sinceridad:

### *L'INVITATION AU VOYAGE*

*Mon enfant, ma soeur,  
songe à la douceur  
d'aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
aimer et mourir  
au pays qui te ressemble  
Les soleils mouillés  
des ces ciels brouillés  
pour mon esprit ont les charmes  
si mystérieux  
brillant à travers leurs larmes.  
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
luxue, calme et volupté. (...)*

[«INVITACIÓN AL VIAJE — ¡Oh mi niña, mi hermana / imagina qué gozo / vivir los dos lejos de aquí! / ¡Y ser libres de amar, / oh, de amar y morir / en una tierra parecida a ti! / Esos húmedos soles / de los cielos brumosos / reúnen para mí todo el encanto, / que se mezcla al misterio, / de tus ojos traidores / que brillan entre el velo de tus lágrimas. // Allí todo es belleza, todo es orden, / todo lujo y quietud, nuestra delicia. (...)»].

Puesto que la realidad no le es suficiente, nuestro poeta aspira a vivir en una «idealidad» sólo entrevista y de la cual a este mundo sólo llegan reminiscencias; a esta idealidad, única respuesta a la angustia del hombre y a su vez única posibilidad de escape, aspira el artista por medio de su consagración al Arte y el correspondiente cultivo de la imaginación y la inteligencia. La idealidad es «la realidad otra», el lugar y el tiempo habitados por el hombre libre de la angustia, la culpa y —¿por qué no?— del pecado de su condición; existen, por tanto, más que dos mundos, dos caras complementarias del mundo (realidad e idealidad) que se traducen y se replican la una a la otra por medio de símbolos que el artista debe descubrir: la Belleza, cuando es desvelada en su pleno sentido, puede dar idea de esa idealidad, de ese paraíso — éste sí verdadero— al que la inteligencia puede llegar a través de la percepción

sensorial: con el descubrimiento de los sentidos como medios de conocimiento, Baudelaire ha puesto las bases del Simbolismo.

#### 4. El Simbolismo

La teoría simbolista surgió muy tarde con respecto al ejercicio literario de sus grandes maestros (Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, admiradores a su vez de Baudelaire); esto explica el que entre ellos existan tanto evidentes afinidades como grandes diferencias. Aunque todos reconocían en Baudelaire al maestro de un nuevo modo poético, la desorientación era grande; y también fructífera, pues gracias a la falta de directrices o manifiestos de escuela, los grandes poetas simbolistas pudieron elaborar una teoría propia y original (que no desdeñaba las implicaciones críticas) como resultado de los problemas y frutos encontrados en el ejercicio literario: desconfiaron de cualquier forma heredada, experimentaron las suyas propias sin caer en el intrascendente cultismo del «arte por el arte», liberaron al verso francés de su servidumbre de la normativa clásica y, sobre todo, aspiraron a una explicación del mundo y a una descripción de sus fenómenos totalmente inusual, rigurosa pese a su subjetivismo, logrando conciliar términos que hasta entonces parecían irreconciliables.

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
laissent parfois sortir de confuses paroles;  
l'homme y passe à travers des forêts de symboles  
qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
dans une ténébreuse et profonde unité  
vaste comme la nuit et comme la clarté,  
les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (...)*

[«La Creación es un templo entre cuyos vivos pilares / aciertan a salir a veces palabras confusas; / pasa el hombre a través de los bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares. // Cual larguísimos ecos que de lejos se confunden / en tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden»].

Estos versos de Baudelaire bastarían, por sí solos, para explicar a qué concepción del universo responde la lírica simbolista, qué correspondencias (así se titula el poema) logra expresar el creador entre universo y arte, qué consecuencias comportaba su práctica; aclaran, también, la dificultad inherente a cualquier intento de explicación de sus características, pues, más que un modo de hacer poesía —como

lo era el parnasiano, anclado en la materialidad del verso—, el Simbolismo implica una actitud ante el Mundo y el Arte; consiste en el descubrimiento de la Poesía como una forma misteriosa, inexplicable incluso para el poeta, de comunicación entre lo ideal y lo real, traduciendo a términos reales la Idea del Mundo. El Simbolismo, según habría de teorizar Jean Moréas en 1886 (cuando declinaba la vida de los maestros), consistía en un modo artístico de lanzarse a la búsqueda del revestimiento sensible de la Idea; el poeta podía y debía servirse para ello de una analogía de alcance simbólico, medio prácticamente exclusivo para intentar revestir la inteligencia creadora de forma poética; dicha forma, según la habían practicado los autores simbolistas, pensaba Moréas que debía ser estrictamente musical (y éste fue el elemento de discordia entre los diversos sectores de la escuela en los últimos años del XIX). Aunque todas estas ideas estaban ya presentes de algún modo en ciertos románticos europeos, habría de ser el músico germano Richard Wagner quien, en buena medida, les descubriera a todos los artistas europeos lo que habían estado presintiendo durante todo el siglo XIX: «La música, la música ante todo», afirmó Verlaine, el gran ritmador de la poesía francesa; la perfección no formal, sino sensual; la emoción, la intuición, el espíritu; el Espíritu y la Idea, las dos grandes formulaciones filosóficas de finales del XIX: el culmen, sin duda, del Romanticismo, que el Simbolismo se encargó de actualizar y de revalidar, logrando que sobreviviera hasta nuestros días, en los albores ya del próximo milenio.

## 5. Los grandes poetas simbolistas

### a) Verlaine: Vida y Literatura

Nacido en Metz, Paul Verlaine (1844-1896) se trasladó pronto a París con su familia y allí frecuentó los círculos parnasianos para dedicarse a la vida literaria. Desde los veinte años, cuando ya se entregó por entero a la bohemia (a pesar de que su padre lo había colocado en una agencia de seguros), Verlaine se decantó por el ejercicio de la poesía, a la cual se sentía especialmente dispuesto por una particular sensibilidad de la que hizo gala ya desde sus primeras composiciones; su poesía se caracterizó desde entonces por una sentimentalidad que supo, sin embargo, desnudarse de las falsedades del idealismo y del subjetivismo románticos para encontrar una expresión depurada y sincera. Verlaine no cultivó nunca estrictamente la pureza artística que el Parnasianismo propugnara, en parte por fidelidad a sus convicciones poéticas y en parte por el influjo que sobre él ejercieron Baudelaire y, sobre todo, la persona y obra de Rimbaud.

En esta etapa compuso los libros *Poemas saturnianos* (*Poèmes saturniens*, 1866) y *Fiestas galantes* (*Fêtes galantes*, 1869); aunque en ellos existen ciertas deudas para

con el Parnasianismo, Verlaine se encuentra ya más cerca del arte de Baudelaire, de quien lo separa su todavía tímida imaginación y, sobre todo, su preferencia por los temas sencillos. En los *Poemas saturnianos* establece la naturaleza esencialmente imaginativa de la poesía: reivindica los temas tratados por los líricos románticos —el paisaje, el ideal de mujer, la muerte, etc.— y propone también un tratamiento ensoñador que sugiera al lector con nuevas posibilidades no ensayadas ni por la subjetividad romántica ni por la materialidad parnasiana: la palabra poética será válida siempre que sus sugerencias tanto materiales —fónicas y rítmicas— como anímicas —sensibles y sentimentales— trasciendan a la poesía a la categoría de mágica y encantadora:

*La lune est rouge au brumeux horizon;  
dans un brouillard qui danse la prairie  
s'endort fumeuse, et la grenouille crie  
par les joncs verts où circule un frisson; (...)*

[«La luna es roja al brumoso horizonte; / en la niebla que danza la pradera / se aduerme humosa, mientras la rana grita / por los juncos verdes donde circula un temblor; (...)].

En cuanto a las *Fiestas galantes*, la evocación del arte dieciochesco le permite a Verlaine jugar con un sentimiento de voluptuosidad del que carecen otros libros parnasianos de la época; dos de las notas características de su obra, la musicalidad y la melancolía, hacen ya su aparición en esta obra, hasta el punto de poder afirmarse que estamos ante uno de los libros de mayores alardes virtuosistas de su autor, que en esta ocasión opta por el verso corto y la palabra medida para la consecución de la musicalidad:

*Les donneurs de sérénades  
et les belles écouteuses  
échangent des propos fades  
sous les ramures chanteuses. (...)*

[«El dador de serenatas / y la bella escuchadora / alternan piropos vacuos / bajo las frondas cantoras. (...)].

Cuando en 1871 Verlaine logró atraer a su casa a Rimbaud, a quien había conocido en los ambientes de la bohemia parisien, éste comenzó a ejercer sobre él una poderosa influencia cuya motivación no estaba exenta, por parte de ambos, de implicaciones homosexuales. Después de abandonar Verlaine a su mujer —con la cual se había visto obligado a casarse en 1870 para evitar ser llamado a filas—, los dos poetas vivieron en Bélgica e Inglaterra, sin que el joven (Rimbaud contaba

entonces dieciocho años) mostrase en ningún momento demasiada seguridad en el establecimiento de esas relaciones: en los dos años escasos que vivieron juntos, las recriminaciones y disputas fueron frecuentes, e incluso llegaron al castigo físico —en el que se complacían, por ejemplo, cuando «jugaban» a darse cuchilladas—; la separación llegó finalmente en 1873 por decisión de Rimbaud, pero Verlaine, borracho (su afición desmedida al alcohol era notoria desde su adolescencia), compró un revólver e hirió al compañero, siendo denunciado y encarcelado. Algunos años más tarde, cuando coincidieron en Inglaterra, ambos intentaron una reconciliación imposible, separándose definitivamente en 1878, cuando Verlaine convivía con Létinois, muerto poco después.

Gracias al contacto con ese precoz y extraño genio de la poesía contemporánea que fue Rimbaud, Verlaine pudo despojarse —nunca totalmente— del culto formalista que aún lastraba su poesía por sus orígenes parnasianos. En torno a los años 70, el poeta descubrió por fin la radical naturaleza melódica de la poesía, renunciando a partir de entonces a la rima en favor del ritmo; de este modo, no sólo liberaba al verso de la servidumbre sonora en favor de la melódica, sino que además aprendía, con los simbolistas, el poder evocador y sugerente, impreciso por naturaleza, del arte poético. Prueba de la fuerza con que tal revelación debió de deslumbrar al poeta son las *Romanzas sin palabras* (*Romances sans paroles*, 1874), uno de sus libros fundamentales, aunque no de los más sinceros: hay en estas composiciones un mucho de desconcierto vital, de sensibilidad desorientada a pesar de la seguridad artística; con las *Romanzas sin palabras*, Verlaine llegó a la cumbre de su poesía, a la mejor expresión que supo realizar de la conjunción entre sencillez expresiva e imaginación poética; técnicamente estamos ante un verdadero catálogo, osado y exhaustivo, de ritmos nuevos para la lengua francesa: este libro de Verlaine abría así las puertas a las futuras posibilidades melódicas del impresionismo poético (en el momento en que la escuela pictórica estaba dando sus mejores frutos en Francia):

(...) *Il pleure sans raison  
dans ce coeur qui s'écoeur.*  
*Quoi! nulle trahison?...*  
*Ce deuil est sans raison.*  
*C'est bien la pire peine  
de ne savoir pourquoi  
sans amour et sans haine  
mon coeur a tant de peine.*

[«(...) Y llora sin razón / en este alma que se hastía. / ¿Acaso alguna traición?... / Este duelo es sin razón. // Es ¡ay! la pena peor / el no saber bien por qué / sin amor y sin rencor / siente el pecho tal dolor»].



Cuando Verlaine salió de prisión en 1875, la actitud y la obra del poeta —parte de ella escrita en la cárcel— mostraban una extraña reorientación de motivaciones incluso religiosas. Esta espectacular conversión de Verlaine, sin embargo, duró poco, y desde ese momento su vida y obra habrían de presentar una curiosa —cuando no paradójica— duplicidad que le acompañaría hasta su muerte: desdoblado entre la fe religiosa y la exaltación mundana, entre la realidad de su vida y su proyecto vital, sus ideales y sueños, la lírica verlaineana ahonda en las contradicciones de su autor para hacerse así radicalmente humana e inconfundiblemente personal.

Algunos años antes de su muerte en 1896, Verlaine conoció tanto la celebridad como la miseria: deambulaba de hospital en hospital, pronunciaba célebres conferencias, fue elegido «Príncipe de los Poetas» a la muerte de Leconte de Lisle, preparó su candidatura a la Academia Francesa y, sin embargo, tuvo que ser socorrido por el Estado y por sus amigos. Es la época de sus libros «devotos» —por ejemplo, *Liturgias íntimas*—, pero también de otros poemarios donde todavía podemos localizar perfectamente tanto la influencia de Rimbaud como el deseo explícito del autor de apartarse de los ideales poéticos y vitales heredados de aquél (citamos aquí *Cordura*, de 1881, donde se encuentran algunos de los mejores y más plenamente simbolistas de sus poemas):

*Je ne sais pour moi  
mon esprit amer  
d'une aile inquiète et folle vole sur la mer.  
Tout ce qui m'est cher,  
d'une aile d'effroi  
mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi?*

[«Yo no sé por qué / mi espíritu amargo / con ala inquieta y loca vuela sobre el mar. // Todo lo que amo / con ala de espanto / mi amor lo incuba a ras del agua. ¿Por qué, por qué?»].

Pero también es ésta, como decíamos, la época de composición de sus libros más refinadamente sensuales, incluso «decadentes» —*Canciones por Ella (Chansons pour Elle)*—; independientemente de su contenido, Verlaine supo dar con ellos una nueva dimensión a la poesía francesa finisecular, al proporcionarle tonos y asuntos varios al margen de cualquier doctrinarismo.

Concluiremos recordando que Verlaine no consiguió nunca composiciones magistrales y que su pensamiento carecía de profundidad y originalidad (su *Arte poética* de 1884 planteaba una teoría simbolista que él no llevó a la práctica, al igual que al final de su vida se acercó a la estética decadente, siendo aplaudido como guía de un movimiento que más tarde rechazó); por el contrario, su personal sentido del lirismo, basado en la personalización de las sensaciones y los sentimientos, y, sobre todo, la forma sugestiva de expresarlos por medio de una exquisita musicalidad,

abrieron nuevos caminos a una poesía francesa que seguía, todavía a finales del XIX, demasiado apegada al distanciamiento conceptual y a la rigidez formalista. En esa limitación de su lírica a la objetivación de su propia sensibilidad radica la novedad y trascendencia de la obra verlaineana; para esta labor no necesitó de grandes teorías de las que siempre prescindió ni de un prurito de perfección formal que conscientemente rechazó: su característico coloquialismo expresivo, la simplicidad de su lengua poética, por la que se le reserva un puesto entre los grandes de la lírica francesa, no se debieron a incapacidad —como todavía algunos creen—, sino que fue un recurso deliberadamente buscado para la expresión de las íntimas contradicciones y paradojas que le acompañaron hasta el final de su vida.

### b) Mallarmé y el Simbolismo metafísico

A pesar de su escasa obra, Stéphane Mallarmé (1842-1898) también fue muy influyente en la Francia de fin de siglo; al igual que otros autores, se inició en la poesía parnasiana y sus primeras composiciones encontraron lugar en los dos volúmenes del *Parnaso Contemporáneo* de 1866 y 1871. A la influencia de Banville, cuyo virtuosismo técnico admiraba, sumó pronto la de Baudelaire, de quien aprendió una exigente actitud artística que le llevó a adoptar —sin actitudes extravagantes— cierto aire «maldito»; del maestro lo separa, sin embargo, un mayor afán idealista, su tendencia a un simbolismo intelectual que gustaba de la suma de imágenes conceptuales y, consecuentemente, la severa asepsia que caracteriza toda su obra y la diferencia (como su vida, regular y metódica) de la de otros contemporáneos. Su obra de madurez puede por ello considerarse una de las más estrictamente simbolistas de su época por esa tendencia a la especulación metafísica que tanto gustó en Francia y en el extranjero.

Como mejor muestra de su arte poético, como obra más significativa de toda la producción de Mallarmé podemos señalar *La siesta de un fauno* (*L'après-midi d'un faune*, 1876), un complejo y ambicioso poema sugerido tras la lectura de una breve composición de Banville (*Diana en el bosque*) que tocaba tangencialmente el personaje. El tema del deseo de dos ninfas por parte del fauno una vez que éste ha despertado de la siesta, le sirve al poeta como fondo de una amplia reflexión sobre la realidad y el sueño, sobre los límites de la vigilia y el universo contemplado a través de ella. *La siesta de un fauno* se conforma de este modo como un excelente resumen práctico de los ideales poéticos de Mallarmé, a quien le agradaba considerarse pensador antes que poeta: el artista —pensaba— es el encargado de descifrar el mundo, cuya apariencia exterior constituye un símbolo de la Idea a la que esconde (y obsérvense aquí las deudas con la filosofía hegeliana); la explicación del mundo, sin embargo, exige ser realizada por medios distintos a los convencionales, pues la realidad impone una falsa lógica con la cual no puede ser verdaderamente descifrada la Idea. La misión del arte, de la poesía en este caso, es la de desvelar, por medio de

una lógica artística de naturaleza simbólica, el verdadero ser del mundo; a pesar de lo engañoso de la realidad, en ese desvelamiento no debe renunciarse a la estricta materialidad por la cual el hombre se pone en contacto con la Idea: ésta es la razón por la cual Mallarmé presta tanta atención a la factura del poema, especialmente a su estructura melódica: el autor aprende en *La siesta de un fauno* las lecciones de otros contemporáneos sobre la musicalidad del verso —recordemos, por ejemplo, a Verlaine— y le confía a la lírica una trascendencia melódica (no en balde la obra pasó pronto al mundo de la danza) que no podemos dejar de reconocer como cierta forma de misticismo musical muy presente entre los artistas europeos de la época (y llevado a su cima por Wagner en sus óperas).

Comprenderemos mejor, después de esta somera exposición de sus ideas poéticas a través de *La siesta de un fauno*, las razones por las cuales Mallarmé fue un autor poco prolífico: por una parte, resultaba muy arriesgado apostar por una obra tan ambiciosa y compleja como la suya, sobre todo si se intentaba tratarla con seriedad y rigor; por otra, a la dificultad de la composición se sumaba la de la recepción por el público, al que no siempre logró Mallarmé hacer partícipe de ese desvelamiento del mundo al que parecía invitar su poesía (junto a *La siesta del fauno*, sólo *La tumba de Edgar Poe* y algunos poemas aislados constituyen lo mejor de su producción); por fin, a su honestidad intelectual se debe el rigor, que no la escasez, de su inspiración, a la cual nunca le faltaron horas de dedicación y trabajo. Las implicaciones seudorreligiosas de su credo artístico, de filiación claramente romántica en su vena idealista, le llevaron al extremo de negar cualquier deuda con la realidad, a la cual intentó superar por medio del símbolo, verdadero ser del mundo; pero este intento de liberación del arte llevaba irremediamente a ese callejón sin salida que su generación comprendió y experimentó a la perfección con el «silencio poético» de Rimbaud: esta vía muerta, esta imposibilidad de llegar más allá, se debía a la negativa del artista de ceder a la materialidad para descifrar un mundo que se obstinaba en no ser desvelado, y de ahí la presencia continua, en su obra, de los temas de la esterilidad, la nada, el vacío... Hay por ello en la obra de Mallarmé grandes dosis de negación de la sustancialidad comunicativa del arte, momentos en los cuales el poeta sacrifica incluso la materia de la poesía, la palabra, para intentar de este modo llegar a hacer partícipe al lector de lo indecible: la verdadera poesía, parece concluir Mallarmé, puede ser, como mucho, sugerida (y sólo esta convicción le permitió seguir componiendo), pero nunca podrá ser escrita, pues se profana así su más íntima esencia: Rimbaud lo había comprendido ya y por ello se mantuvo fiel a ese «silencio» que ningún otro autor llegó a practicar.

### c) *El «silencio poético» de Rimbaud*

Arthur Rimbaud, uno de los genios poéticos más sorprendentes de nuestro siglo, nació en 1854 en Charleville, donde cursó excelentemente sus estudios mostrando

desde su infancia un raro talento y una viva inteligencia. En 1870 se trasladó a París y allí trabó contacto inmediatamente con los parnasianos y los simbolistas, entre los cuales tuvo excelentes amigos —recordemos que Verlaine fue su compañero sentimental entre 1872 y 1873— y también recalcitrantes enemigos. En sólo tres años, entre 1870 y 1873, exhibió ese raro y genial talento literario por el que se le sigue considerando precursor de la lírica del siglo xx; después entró en un significativo «silencio poético» de cuyas causas y consecuencias hablaremos más adelante: hastiado de todo y de todos, y tras llevar una radical vida bohemia plena de toda clase de experiencias, se confinó en países asiáticos y africanos en busca de un estilo de vida distinto y aventurero: vagabundó y sobrevivió en la India, Egipto, Arabia y Abisinia hasta que la premonición de su muerte lo llevó de regreso a Francia, falleciendo en Marsella en 1891 a los treinta y siete años de edad.

La vida y la obra de Rimbaud, limitadas a un restringido círculo literario, están marcadas por la precocidad y la fugacidad; sus primeros versos los escribió a los quince años, y en ellos podemos encontrar ya las notas de automarginación que lo convirtieron en leyenda viva. Su abierto enfrentamiento con la poesía imperante y su deseo de buscar imágenes totalmente novedosas determinaron el tono sarcástico e hiriente de estos primeros poemas, rebosantes de vitalidad y exentos, por el contrario, de todo retoricismo y falsas poses rebeldes. En sólo un par de años, entre sus quince y sus diecisiete, Rimbaud había quemado rápidamente las etapas de media vida de evolución poética y era capaz de imitar sin complejos a los grandes maestros contemporáneos; hastiado de los intentos de renovación poética de los parnasianos y de sus excesos formalistas, Rimbaud logró superar sus concepciones poéticas: en sus manos, la lírica dejaba de ser una forma de consecución de la Belleza —como proponían los parnasianos— y se convertía en un medio para entender y sentir la realidad. Nacía así una concepción simbolista del arte según la cual el poeta sería el encargado de traducir y hacer sentir la realidad como algo distinto a lo percibido; el artista es ahora un profeta, un iluminado cuya misión es comprender y hacer comprender la «otra» dimensión de la realidad. Afirma Rimbaud en este sentido: «es necesario ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y desatinado desorden de todos los sentidos». De estos años son sus poemas *Barco ebrio* y *Vocales*; en el primero se sirve de una imagen tradicional que él convierte en fantasmagórica: el barco que, bajando el río, llega hasta el océano para él mismo hacerse mar, y que expresa el efecto de la disolución de la conciencia en el ser del mundo; menos trascendente es la segunda composición, un simple alarde de virtuosismo formal cuya resonancia se debió a las logradas correspondencias sensoriales establecidas entre color y sonido.

La crisis vital y poética de Rimbaud coincide con el período en que vivía con Verlaine durante los años 1872 y 1873; la disolución de su poesía llega ahora a tales extremos que su obra comienza a rozar lo confuso, lo caótico: la violencia, la anarquía y el exabrupto expresivos se adueñan de ella, en una tumultuosidad que se

corresponde con las sensaciones vividas por el poeta. Todo lo anima ahora a la ruptura, a la huida definitiva no sólo de la realidad, de toda realidad, del mundo físico en sí e incluso de su mundo interior, que tampoco le parecía a Rimbaud un refugio para su poesía. La crisis toma forma primeramente en *Iluminaciones*, cuyo título evoca los fogonazos de conciencia —de extraña conciencia— que estaba viviendo: confusión y complicación dominan en este libro, posiblemente uno de los más extraños de la ya por sí peculiar producción de Rimbaud, aunque también haya sitio para un intento de análisis de su propia situación, concretamente en los ensayos en prosa intercalados. Después llega *Estación en el infierno* (*Une saison en enfer*), posiblemente su obra fundamental o, al menos, la que más luz arroja sobre la conclusión de su rápido proceso de crisis; el libro sigue técnicamente la línea ya esbozada en *Iluminaciones*, adueñándose de la prosa poética como medio de expresión idóneo para el tema predominante: la autobiografía cultural. *Estación en el infierno* es un intento de clarificación, de interpretación, de análisis por parte de Rimbaud de sus personalísimos sentimientos artísticos; no por ello deja de ser un libro extraño e iluminado, alucinado y alucinante en la mayoría de sus páginas, debido fundamentalmente al metalenguaje que su poesía exige para tal reflexión; es, sin embargo, un libro más claro que el anterior por cerrar definitiva y deliberadamente su ciclo poético. La idea que lo articula es la de la dedicación a la poesía como «una estación en el infierno», una enriquecedora experiencia vital con un necesario remate: el arte compromete al individuo y lo enfrenta a la realidad y a sí mismo, encarrilándolo por lo que podríamos denominar un «camino de perfección», cuyo final ya ve claro el poeta; ha desaparecido la ambición artística que guiara sus pasos y que afirma plenamente rematada; «ya no sé hablar», escribe Rimbaud tras esta íntima y extraña confesión; no es que el poeta haya dicho todo lo que tenía que decir, sino que ha llegado al remate de la «ciencia poética» a la que aspiraba: el fin del camino, la verdadera poesía (la de la Idea que cabe en un solo Poema), el poema perfecto es aquél que no se escribe; el arte, todo el Arte ya está escrito en el Mundo, y el poeta —concluye Rimbaud— sólo logra empobrecerlo, cuando no envilecerlo y traicionarlo, al intentar su materialización por cualquier medio. La única salida es el «silencio poético», un silencio productivo acompañado de una vida plena, irrealizable en la sociedad occidental y que exige la huida como liberación; silencio y fuga — como si Rimbaud aceptase la «invitación al viaje» que Baudelaire propusiera— son los dos grandes temas de esta *Estación en el infierno* que nos dejó ese maldito, ese Satán de la poesía contemporánea que fue Arthur Rimbaud.

## 6. Otros poetas franceses finiseculares

Cerca ya de 1890, los grandes maestros del Simbolismo no eran ya más que una pálida sombra del poeta que habían sido (Verlaine debía de estar en algún hospital de

Francia, Rimbaud en algún rincón olvidado del mundo, Mallarmé dedicado a sus clases de inglés...); sin embargo, y a pesar del ambiente generalizado de desprecio en el que se produjo, la poesía francesa conoció en estos años uno de sus momentos de mayor influjo, apareciendo una verdadera legión de jóvenes líricos lanzados a la búsqueda de la novedad, la originalidad y la fama literarias: muy pocos de ellos las rozaron, pero algunos pueden ser todavía reseñados como dignos continuadores de la labor de sus maestros. Hay por lo general en sus obras respectivas un sentimiento ya asimilado de insatisfacción ante la explicación racional del mundo, así como una tendencia hacia cierto misticismo contemplativo usual, bajo una u otra forma, en la poesía del tránsito entre los siglos XIX al XX.

La diversificación en el ejercicio literario de los poetas que se declararon simbolistas llegó a tal extremo que, curiosamente, el movimiento podría declararse muerto para cuando fue asimilado y teorizado; algo de esto anunciábamos al hablar del Simbolismo en el *Epígrafe 4*: cuando Jean Moréas estableció las características de la nueva poesía en 1886, estaba asestándole un golpe definitivo al adoptar un aire de escuela del cual el Simbolismo había estado libre hasta ese momento. A partir de entonces, unos poetas optaron por insistir en los aspectos plenamente musicales del verso, buscando para éste una libertad que las formas estróficas impedían; otros, por citar sólo los dos grupos más significativos, potenciaron las sugerencias poéticas por medio de una imagen anclada en la tradición literaria: en el primer caso estaremos ante el más estricto «*versolibrismo*», una tendencia poética que, a finales del XIX, intensificó los medios de liberación del verso ya ensayados por Verlaine y Rimbaud. Entre sus máximos exponentes podemos citar a Gustave Kahn (1859-1939), cuyos excesos no fueron, sin embargo, mucho más allá que los de Verlaine: a Kahn, como al maestro, se le reconoce el mérito de haber librado al verso francés del rígido servilismo al que una prosodia rigurosa lo tenía obligado desde la Edad Media; a sus ensayos y estudios teórico-críticos sobre el Simbolismo y sobre la prosodia francesa debemos añadir la puesta en práctica de sus ideales poéticos en su libro *Palacios nómadas* (*Palais nomades*, 1887), donde resumió excelentemente el sentido de la musicalidad y del ritmo que él ansiaba como distintivo de la buena poesía.

En cuanto a la búsqueda por parte de algunos continuadores del Simbolismo de fuentes literarias y artísticas para la creación y explotación de nuevas correspondencias poéticas, debemos recordar antes la labor de recuperación que de la cultura medieval románica habían llevado a cabo los románticos europeos (especialmente alemanes); se produjo así una revalorización de la naturalidad expresiva y de la sencillez clásica, desterradas durante el último siglo de la literatura francesa. Aunque no pertenezca estrictamente a esta corriente poética, podríamos citar aquí a Louis Ménard (1822-1901); por su ideal de belleza parnasiana, había sido uno de los maestros de Leconte de Lisle (especialmente con su *Prometeo liberado*), pero su sentido de la mitología clásica y de la función que ésta podía desempeñar en la poesía contemporánea lo acercaron también a este «*neoclasicismo*» de finales de

siglo.

El máximo exponente y animador de esta corriente de revalorización clasicista fue Jean Moréas (1856-1910), un poeta muy vinculado al Simbolismo —había escrito a imitación de Mallarmé *Las cantilenas*— y que, curiosamente, lo había teorizado en 1886 para liquidarlo en 1891; entre ambas fechas, Moréas había ensayado el decadentismo y el versolibrismo. Cuando en 1891 publica *El peregrino apasionado* (*Le pèlerin passionné*), el poeta ha reorientado nuevamente su rumbo poético dirigiéndolo ya decididamente hacia las formulaciones clasicistas características de su madurez; tal vez en este punto sea hora de advertir que Moréas era francés sólo por adopción, pues había nacido en Grecia (su verdadero apellido era Papadiamantópoulos) y quizá por ello veía en la grecolatinidad la verdadera razón de ser de la cultura occidental y su necesario remate al entrar ya el siglo xx. Desde entonces, Moréas declaró muerto el Simbolismo, renunció a todo afán de modernidad en su poesía —como demuestran sus *Estancias* de 1907— y anunció el nacimiento de una «Escuela Romana» de poesía que hubo de tener por fuentes a los trovadores medievales, a los poetas de la Pléyade francesa y a los autores del dorado Clasicismo del xvii; corriente poética cuya continuidad había sido rota por la falsedad del retoricismo y por la subjetividad burguesa de finales del xviii y principios del xix. Moréas se lanzaba así a la recuperación de una literatura netamente tradicionalista y nacionalista y se aproximaba a los postulados de pensadores reaccionarios cuya incipiente ideología habría de conformar el autoritarismo conservador francés del siglo xx.

Mucho más aséptica es la lírica de Henri de Régnier (1864-1940), cuyos inicios parnasianos orientaron sus preferencias hacia el formalismo y hacia el versolibrismo; su poesía no fue nunca excesiva ni radical, y desde 1895 desembocó en un exquisito y cuidado culto formalista que debe su pureza tanto a su acendrado helenismo como al cuidado sentido del verso parnasiano, y su poderosa y rigurosa imaginación al simbolismo aprendido de Mallarmé (como puede comprobarse en su obra más característica, *Medallas de arcilla*). Desde una perspectiva más estrictamente simbolista enfocó sus composiciones Albert Samain (1858-1900), cuyos recursos y logros poéticos no pasan de remedar prudente y discretamente a los maestros; la melancólica y lánguida sentimentalidad que envuelve su poesía le ganó el favor de sus contemporáneos, aunque hoy no pueda citarse más que como pálido calco de lo que fue la poesía finisecular francesa.

Más irreductibles se mostraron en el ejercicio de la literatura los poetas «decadentes», término confuso y generalizado con el que se conoció a los líricos antiburgueses que llevaron a sus máximas consecuencias la rebeldía del joven arte. Por lo general, el decadentismo francés terminó por ser un movimiento carente de interés literario, más curioso que válido artísticamente; los decadentes adoptaron como credo el libertarismo y militaron con frecuencia en partidos anarquistas; aceptaron el naturalismo como forma válida de expresión literaria; y gustaron de un

cultivo del neologismo característico igualmente de otros poetas del momento. Podemos reseñar la figura de Jules Laforgue (1860-1887), pensador y poeta precoz admirador de la filosofía germana, concretamente de Hartmann y de Schopenhauer; con ellos llegó a la conclusión de la imposibilidad de cualquier forma de conocimiento, decidiendo que el poeta, como todo artista, debe renunciar a desentrañar el misterio del mundo. Laforgue acoge la realidad en su poesía bajo cualquiera de sus formas, sin trascenderla, sin idealizarla: su libro *Los lamentos* (*Les complaintes*, 1885), emblemático para los decadentes franceses, nos ofrece una visión cósmica pesimista que afirma la radical «otredad» del mundo y nos ofrece de éste visiones cambiantes, deformes y groseras unas veces, sublimes otras, siempre plenas de un frustrante sentimiento de impotencia.

Hemos dejado para el final a Émile Verhaeren (1855-1916), considerado como uno de los grandes autores belgas en lengua francesa; aunque su producción derivó en un sentido neoclasicista, no por ello cuadra totalmente con el aire formalista que guardaron otros poetas de la época. Su poesía, muy cambiante debido a las continuas crisis vividas por el poeta, se caracteriza en todo momento por su observancia de cierto naturalismo impresionista cuya modernidad sólo volveremos a descubrir en los posteriores movimientos vanguardistas:

*J'aime la violente et terrible atmosphère  
où tout esprit se meut, en notre temps, sur terre...*

[«Amo la violenta y terrible atmósfera / donde se mueve, en nuestros días, todo espíritu sobre la tierra...»].

Curiosamente, habiendo militado en las filas socialistas y preocupado siempre por las implicaciones de los cambios de la sociedad industrial, fue uno de los primeros poetas europeos que cantó la colosal magnificencia de la urbe moderna. El afán materialista que preside su poesía se tradujo en una visión modernista de la ciudad de la que no están ausentes ciertos elementos de denuncia; hay en esta actitud algo de pose antiburguesa ya típica de todos los poetas finiseculares, así como cierto decadentismo ideológico en su contradictoria percepción y descripción de la realidad. En su obra sobresalen el inusual dominio del idioma y su vigorosa imaginación, con las cuales sabe Verhaeren doblegar las barreras del género para expresar, con recursos no siempre «ortodoxos», la complejidad del mundo moderno —buena muestra de ello son *Las ciudades tentaculares* (*Les villes tentaculaires*, 1895), acaso una de sus obras fundamentales—. Las últimas composiciones de Verhaeren rompieron sin embargo con esta característica exaltación de la modernidad y, renunciando al realismo poético, recuperaron el sentido tradicional del verso con su abandono del versolibrismo y la adopción de cierto bucolismo temático muy en boga a principios del siglo xx en Francia.



## *El Posromanticismo inglés: poesía victoriana*

### **1. Cultura, sociedad y poesía victorianas**

El Romanticismo inglés fue, a pesar de su vigor, un movimiento relativamente efímero, aunque en él se trazaran las líneas fundamentales por las que hubieron de transitar la cultura, el pensamiento y las artes de prácticamente todo el siglo XIX. Efectivamente, los grandes cambios sociales y económicos de los dos últimos tercios del siglo —y especialmente de las décadas del 50 al 70— casi no afectaron al clima cultural inglés, que se limitó a proseguir, a grandes rasgos, la «revolución» espiritual y moral propiciada por el irracionalismo romántico. Se produjo de este modo una difícil y a veces conflictiva disociación entre los ideales culturales de una generación formada en el Romanticismo y definitivamente instalada, a su vez, en el industrialismo contemporáneo. No es por ello de extrañar que existiera gran desorientación entre los intelectuales de esta época: deudores del idealismo subjetivista, se dejaron ganar en buena medida por el materialismo positivista en tanto que conocedores de los beneficios de la ciencia y del progreso (pero también de sus excesos, personificados por una clase dominante que permitía y propiciaba la explotación de la masa humana, empobrecida y alienada por las nuevas condiciones de trabajo).

A pesar de esta desorientación, los intelectuales ingleses tomaron claras posiciones ante el duro enfrentamiento entre clases sociales característico de esta segunda mitad del XIX; la progresiva toma de conciencia de clase se dio no sólo entre los sectores críticos de la burguesía, en un proceso que venía gestándose desde finales del siglo XVIII; sino también —lo que es más importante históricamente— entre el proletariado surgido de la Revolución Industrial, consciente de su situación y del poder de sus reivindicaciones (recordemos, por ejemplo, el *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, escrito y publicado en el Londres recién industrializado). En Inglaterra, sin embargo, las posibles fricciones fueron suavizadas por un reformismo inteligentemente encauzado y, ante todo, por el notable peso de la figura regia: la reina Victoria (1837-1901) llenó con su sola presencia el período al que presta nombre, del mismo modo que su apuesta por la revolucionaria modernización industrial no dejó lugar a dudas sobre el camino que deseaba para la nación, lanzada a la cabeza de la hegemonía europea por medio del Imperio.

Entre los autores victorianos encontraremos tanto ardientes defensores como ácidos detractores del nuevo orden social y económico. Muy pocos de los intelectuales de la época quedaron al margen de este compromiso más o menos patente con la vida social inglesa, tanto si apostaban a favor como en contra del progreso y de la industrialización. La confianza generalizada en el progreso y en la ciencia le proporcionó a la cultura nuevos modos de expresión, especialmente en el caso de la novela, que habría de consagrar en estos años a sus maestros en lengua inglesa; a los poetas, por el contrario, les resultaba más comprometido y difícil optar por alguno de los caminos ante cuya encrucijada se hallaban, debido fundamentalmente al clima filosóficamente positivista y socialmente reformista propio de la época. La inseguridad impelió a los poetas, al menos en un primer momento, a cierta fidelidad más o menos vaga y poco comprometida con el positivismo oficial: fue el caso de los poetas de mayor éxito del momento, cuya obra —poco reconocida hoy día— es sintomática de una cultura victoriana donde la opinión del público lector determinaba y condicionaba la publicación; otros autores prefirieron insistir en la veta espiritualista, subjetivista y personal ya cultivada por algunos de los grandes románticos; mientras que la obra de otro tercer grupo, más o menos compacto y homogéneo, concluyó en una opción exclusivamente artística: su compromiso en la conformación de una obra altamente cuidada y elaborada sintoniza ya sin duda, tanto por el pensamiento cuanto por su forma, con los movimientos novecentistas europeos.

## **2. Poetas victorianos «oficiales»**

Los poetas que más fielmente representaron al victorianismo nos parecen hoy día los menos sinceros de los autores del siglo XIX inglés; su obra sufrió, más que ninguna, la disociación entre la libertad creadora y la responsabilidad histórica, entre el instinto artístico y la acomodación a las exigencias de su época. Partían para ello de una concepción romántica de la poesía en tanto que manifestación de una conciencia individual; pero, frente a los románticos, que optaron por el rechazo del mundo social circundante, estos poetas intentaron responder —motivados, es cierto, por el éxito— a una sociedad especialmente sensible a las cuestiones culturales. El resultado fue una obra cuyo romanticismo quedaba reducido a aquello que la burguesía lectora aún sentía como tal, y que podríamos por ello calificar sin temor de Posromanticismo burgués, en un movimiento de adaptación poeta/lector muy característico de esta época en toda Europa. No quiere esto decir que la acomodación fuera fácil, ni siquiera aproblemática; sino que, a pesar de ciertos atisbos críticos —dentro de lo permisible— y de las notorias tensiones que debieron de sufrir, estos poetas prefirieron expresarse por los medios y los hábitos de los que gustaba la burguesía lectora en Inglaterra.

### a) Tennyson

El poeta laureado de la reina Victoria, Alfred Lord Tennyson (1809-1892), fue poeta celeberrimo y hoy casi desdeñado; entre ambos extremos, podríamos considerarlo un notable versificador, más por sus habilidades técnicas que por sus valores estrictamente artísticos. Como residuo del Romanticismo inglés, la tendencia propia de su época al poema largo —generalmente de asunto legendario, el de mayor y más fácil éxito— se tradujo en su obra en la composición de extensos libros de los cuales sólo pueden salvarse hoy algunos fragmentos especialmente lúcidos; el resto, por el contrario, abunda en los fáciles clichés posrománticos del exotismo y del tema legendario, adoptando una disposición formal ornamentalista por la cual sobresalió Tennyson entre el resto de sus contemporáneos: creador de singulares ritmos poéticos, en su obra podemos localizar ya ciertos afanes expresivos que, si por un lado enlazan con precedentes románticos, por otro preludian posibilidades de movimientos futuros. Nada más lejos, sin embargo, de un precursor que este lord Tennyson reaccionario, tradicionalista y fielmente monárquico, cuyo dominio de los recursos poéticos se limita a una magistral disposición sonora y rítmica, sin que por regla general vaya acompañada de los correspondientes aciertos expresivos ni de una actitud de renovación artística en la que incidieron con mayor o menor fortuna otros contemporáneos.

La diversidad de los temas de los que se sirvió Tennyson en su poesía hacen difícil establecer para ella unos rasgos unitarios; quizá dos de los más recurrentes sean la mitología —tanto clásica como medieval: por ejemplo, en *Morte d'Arthur* o *Ulysses*— y la alabanza del progreso —como en *Locksley Hall* y en *La Princesa (The Princess)*—. Pero su mejor obra, acaso el poema más representativo de la Inglaterra victoriana, es *In memoriam* (1850), una elegía a su amigo Arthur Hallam, cuya muerte le sirve a Tennyson para conciliar los aspectos materiales y espirituales del pensamiento contemporáneo y para sintetizar —con escasa profundidad, es cierto— sus aspectos más significativos. Consigue así el poeta sus momentos más personales, plasmando su propia angustia y la de toda su época ante la muerte, Dios y la eternidad, interrogantes últimos de todo ser humano incluso en un momento histórico caracterizado por el afán materialista y la confianza en el progreso.

Quizá se entienda mejor esta aparente contradicción si consideramos que en Tennyson tenemos a uno de los intelectuales más recalcitrantemente conservadores del panorama de la Inglaterra victoriana. Su orientación ideológica se deja sentir no sólo en el plano político, sino que, como otros autores contemporáneos, da sentido a buena parte de su obra: sus convicciones políticas, unidas a lo que creía su deber como poeta nacional laureado, lo llevaron en un segundo momento de su producción a plantear frecuentes temas sociales y patrióticos; pero su absoluta desconfianza en una sociedad democrática y, sobre todo, su temor por los conflictos sociales, le hacen casi siempre volver a un mundo entresonado e ideal que poco tiene que ver con la

realidad. Esta limitación se hace muy patente en su obra más ambiciosa, los *Idilios del Rey* (*Idylls of the King*), donde una idealizada visión del mundo feudal artúrico pretende apoyar —sin llegar a conseguirlo— su propia consideración de la grandeza inglesa bajo el reinado de Victoria. Aunque en los *Idilios* encontramos por un lado todas las falsedades y errores de percepción histórica del Tennyson de la fama, del poeta laureado, por otro hallaremos también algunos de los mejores y más representativos fragmentos de su técnica poética: dulzura, melodiosidad y, en general, vacuo ornamentalismo como residuo de una estética romántica que la obra de Tennyson no llegó a superar.

#### b) *Browning y Barrett Browning*

La obra poética de Robert Browning (1812-1889) se inicia en unos modos de aprendizaje netamente románticos; su lírica, que podemos afirmar proveniente de la veta subjetivista característica de la poesía inglesa del XIX, sabe disimular su inseguridad inicial con ciertos rasgos de rebeldía aprendidos de Shelley —citemos, en esta línea, su obra *Paracelsus* (1835)—; sin embargo, también supo Browning dejar traslucir libremente toda la emotividad aprendida de sus maestros románticos, especialmente tras su relación con la poetisa Elizabeth Barrett (1806-1861). Browning había entablado relación epistolar con ella en 1845, y al año siguiente se fugaron a Italia, casándose poco más tarde; de tal relación surgió el libro de Elizabeth *Los sonetos del portugués* (*The sonnets from the Portuguese*, 1850), uno de los títulos más sensiblemente amorosos de la lírica inglesa de la segunda mitad del XIX. Además, Elizabeth Barrett Browning nos ha dejado otros poemarios de tono social y, sobre todo, la novela en verso *Aurora Leigh*, una seudobiografía donde lo poético no esconde totalmente lo personal. Por su parte, Robert Browning dejaría rastro de su relación con la poetisa en su poemario *Hombres y mujeres* (*Men and women*, 1855), donde encontramos sus composiciones más íntimas, así como también los primeros de sus peculiares «monólogos dramáticos».

Porque la forma definitiva que Robert Browning impuso a su obra, y por la que todavía hoy se le recuerda, es la del singular «monólogo dramático»: gracias a un discurso narrativo de alcance lírico, el autor expone su propia visión del mundo sirviéndose para ello de diversos personajes que parecieran declamar su monólogo en un escenario inexistente. El resultado es una poesía retórica, fácil e inútilmente declamatoria; del mismo modo, sus conceptos, superficiales pero complejamente expuestos, no pasan de un fallido afán intelectualista. Sus colecciones de monólogos *Dramatis personae* (1864) y *El anillo y el libro* (*The ring and the book*, 1868) realizan un análisis introspectivo sobre el ser humano en general, además de indagar en la historia nacional para convertirla en espejo para el estudio de la sociedad contemporánea. Browning se convirtió con estos «monólogos dramáticos» en uno de

los poetas más admirados de finales del XIX inglés: pese a la dificultad en la exposición de los conceptos, a su tendencia al complejo cuadro histórico y a la indagación psicológica hasta extremos patológicos, su obra poética merece ser recordada como síntoma de una época literaria que gustó preferentemente del típico y efectista lenguaje posromántico oficializado. Desde otro punto de vista, con estos «monólogos dramáticos» Browning supo imprimir lirismo a la exploración psicológica en personajes y ambientes, a la vez que le proporcionó cierta concreción realista a la lírica inglesa del XIX. A pesar de la complejidad que hoy día parece revestir la lectura de su producción, Browning lograba con ella uno de los mayores éxitos de público de finales de siglo, lo cual, si hoy nos parece desproporcionado, viene a confirmar la significación y representatividad de su estilo poético, muy imitado por otros autores de la época.

### **3. Idealismo y poesía posromántica**

El criticismo filosófico había desembocado, entre los años finales del siglo XVIII y los primeros del XIX, en el irracionalismo característico del Romanticismo. En un principio, esta ideología conllevaba un rechazo del pensamiento y de las formas de vida imperantes, pero a mediados del siglo XIX estos modos de comportamiento se habían generalizado y tipificado merced a la amplia culturización de las clases medias.

Según este contexto de generalización y tipificación de las premisas ideológicas románticas, deberemos entender el Posromanticismo precisamente como un momento cultural de supervivencia, en pleno auge filosófico del materialismo y del positivismo, de las fórmulas idealistas provenientes del Romanticismo: el culto a la naturaleza como forma de religión, el arte como medio de relación con la divinidad, el rechazo de las formas religiosas establecidas, etc., son en este momento de crisis un medio de alargar artificialmente los ideales que la burguesía había puesto en funcionamiento en Inglaterra en el siglo XVIII. Por lo general, estos temas son meras repeticiones de los clichés románticos, aunque, como nota novedosa, a veces puedan incorporar —muy tímidamente en la poesía— el tratamiento humanitario, entre utópico y revolucionario, de los problemas personales y colectivos que acarrea la industrialización.

#### *a) Arnold*

En Inglaterra, la más perfecta personificación del fuerte y tipificado momento espiritualista que vive el idealismo posromántico la tenemos en Matthew Arnold (1822-1888); sus dudas espirituales, por las que propendía a la nostalgia y a la

melancolía de filiación romántica, no acabaron resueltas en una poesía escapista ni intransigentemente personal, sino que prefirió ofrecer con su obra una respuesta generalizadamente válida a la angustia humana en una época industrializada.

No siempre fue así, y de hecho sus primeros poemas insistían con apasionamiento en los tópicos románticos de la automarginación, la superioridad moral del artista y la identificación entre hombre y naturaleza; más tarde, sin embargo, logró objetivar su experiencia y contemplar su propia problemática espiritual con el distanciamiento literario que se merecía. Se apropió entonces de modos de composición característicamente clasicistas e intentó una propuesta de vida total, armónica, frente a la deshumanización industrial, así como una postura individual de severo estoicismo que conciliara cientifismo y espiritualismo por medio de una actitud de sabio distanciamiento.

Tal ideal artístico de racionalización contribuyó poderosamente a formar su gusto por la prosa, tanto narrativa como ensayística (en esta última destacan sus críticas literarias, que revelan su buen gusto y su excelente formación), aunque estos intentos de objetivación continua que presiden su obra de madurez estorbaran en gran medida la posibilidad de mejores aciertos poéticos. Pese a todo, Arnold encontró ocasionalmente un convincente, maduro y equilibrado acento poético, sabiendo expresarse con verdad y sinceridad humanas cuando renunciaba, con inteligencia y buen hacer, a la hueca retórica posromántica; esto es especialmente cierto en el caso de sus poemas breves, pero también en composiciones más ambiciosas, entre las que podemos entresacar, por su sentido clasicista, sus poemas narrativos y dramatizados *Empédocles en el Etna* (1852), *Tristán e Isolda* (*Tristram and Iseult*, 1853) y *Meropa*.

## b) Otros autores

I. CHRISTINA ROSSETTI. Ciertamente, es muy difícil señalar a un poeta victoriano que, con su obra, no estuviese respondiendo al fuerte momento espiritualista por el que atravesaba la poesía posromántica inglesa. Las diferencias entre unos y otros descansan sólo en el modo de entender tal espiritualidad, y ésa es la razón por la que podemos separar la obra de los dos hermanos Rossetti; efectivamente, aunque la poesía de ambos nace por necesidades similares, la de Christina Rossetti (1830-1896) se opone de forma casi radical al trasfondo del que surge la poesía de Dante Gabriel (*Epígrafe 4.a.*), pues mientras que la de éste tenía un punto de heterodoxia, la obra de Christina respondía de forma inequívoca a la religiosidad y a la moral victoriana.

Las claves de su producción poética fueron la disciplina, el ascetismo casi, en un tratamiento riguroso pero sincero de sus sentimientos y preocupaciones espirituales; su ortodoxia técnica y conceptual no le impide lograr momentos de intimidad poética realmente insuperables, a los que se suma, además, la total inexistencia de cualquier apasionamiento fácil o de la más leve e innecesaria estridencia. El resultado es una producción poética que todavía hoy puede deslumbrar por su claridad, sencillez y

simplicidad, y entre la que podríamos destacar su primera obra, el poema de hadas *El mercado de los duendes* (*Goblin Market*, 1866), notable por su colorido imaginativo; y *Recordad* (*Remember*), un título mucho más intimista y situado ya claramente en la línea espiritualista propia de la madurez de su autora.

II. PATMORE. Escasa profundidad logra la poesía de Coventry Patmore (1823-1896) en su versión «domesticada» —casi más que doméstica— del sentimentalismo posromántico: su visión sensiblemente dulzona de la vida familiar, que apenas si llega hoy al simple melodramatismo, obtuvo gran éxito en su época —sobre todo con su novela en verso *El ángel de la casa* (*The angel in the house*)—, a pesar de que su estilo realista y algo prosaico debamos achacarlo fundamentalmente a su carencia de intuición poética. Tras su conversión al catolicismo, ahondó Patmore en la espiritualidad religiosa de la vida matrimonial, especialmente con la publicación de *Eros desconocido y otras odas* (*The unknown Eros and other odes*, 1877), con el cual logró una sistematización más convincente, desde el punto de vista religioso, de su pensamiento amoroso.

III. CLOUGH. La obra de Arthur Hugh Clough (1819-1861) participa de las tendencias a un espiritualismo tanto religioso como humanitarista: su crisis de fe, rematada por su abandono y posterior rechazo del cristianismo, le hizo abrazar un credo humanitarista por el que consideraba al hombre como único motivo de interés para la poesía. Sus dos mejores obras son *The Bothie of Tober-na-Vuolich*, novedosa en su forma de expresión y desmitificadora del idealizado y espiritualista concepto romántico del amor; y *Amours de Voyage*, un poemario con forma epistolar donde arremete contra grandes tópicos de la época.

#### 4. El prerrafaelismo poético

Bajo la denominación de «prerrafaelitas» se dio a conocer desde mediados del siglo XIX una serie de artistas, fundamentalmente pintores, cuya obra nos parece hoy —como ellos mismos comprendían— muy diversa entre sí. Influidos en buena medida por el medievalismo del que hizo gala en tantas de sus manifestaciones la cultura romántica, estos pintores preconizaban una vuelta a la inocencia, sencillez y profundidad simbólica del arte medieval, y rechazaban, por el contrario, el arte realista, en el convencimiento de que la fidelidad a la realidad no conlleva necesariamente su entendimiento. Por debajo de esta declaración de principios se hallaba además el enfrentamiento latente entre estos prerrafaelitas y los órganos artísticos oficiales, a los que resistieron tenazmente: críticos para con su época —a la que despreciaron e ignoraron— y alejados de los problemas sociales que no les afectaran directamente, los prerrafaelitas adoptaban así actitudes vitalmente

románticas que habrían de hallar su continuación en las formas de vida artística finisecular, originando de este modo un primer foco de resistencia al servilismo por el que se estaba dejando guiar la cultura victoriana.

El prerrafaelismo poético, del cual nunca llegó a hablarse, pero que denominaremos así por participar de los rasgos fundamentales que animaron el movimiento pictórico, se hizo prácticamente a imagen y semejanza de éste: detallismo, cromatismo y cierto simbolismo —generalmente de alcance místico—, presidido todo ello por un afán evasivo, son sus notas más acusadas. Comenzamos a asistir así a una primera conformación, un tanto ingenua, del esteticismo poético que se dejaría sentir poco más tarde y que otros contemporáneos habrían de llevar a extremos de mayor compromiso artístico (especialmente mediante la concepción del «arte por el arte» que revolucionaría la literatura novecentista).

#### a) *Dante Gabriel Rossetti*

Uno de los nombres más significativos del prerrafaelismo en Inglaterra es el de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), a cuya inspiración pictórica y literaria se deben muchas de las características comunes al grupo. Su poesía nos parece hoy demasiado vinculada a su experiencia pictórica, y ambas decisivamente unidas a su vida personal. Su sinceridad y naturalidad libraron a la poesía victoriana de gran parte del retoricismo del que estaba tan sobrada, del mismo modo que su tendencia a la minuciosidad descriptiva —en un sentido casi gráfico— elevó el rancio y plano nivel expresivo de la poesía contemporánea; pero su obra sigue sin despegarse totalmente del vago y poco convincente espiritualismo por el que había sido impregnada la poesía posromántica inglesa.

Enlazando erotismo y religiosidad —como tan en boga había puesto el pensamiento idealista en toda Europa—, la poesía de Rossetti ensayaba enfoques originales para la temática amorosa, sin conseguir trazar poco más que un tímido calco del pensamiento neoplatónico clásico italiano. Acaso la obra más significativa en este sentido sea *La doncella bienaventurada* (*The blessed damozel*, 1850), un poema largo que, si hoy no podemos incluirlo entre lo mejor de su producción, sí puede ser citado como una de las obras más representativas de su estilo.

El verdadero alcance de su obra literaria se le sigue reservando por su labor de renovación expresiva, gracias a la plasticidad que sabe imprimir a sus composiciones, sobre todo a sus poemas cortos, posiblemente mejores que sus obras largas, según demuestran sus sonetos de *La casa de la Vida* (*The house of Life*). Su propia exigencia por experimentar con nuevas formas expresivas nace de la necesidad de describir estados de conciencia y gestación artísticas; y aunque por regla general esta descripción se quede corta, o aunque no logre imponerse el autor sobre la confusión de ideas, al menos podemos reconocer en la obra de Rossetti una conciencia personal y artística opuesta ya frontalmente al estado de cosas imperante en la Inglaterra



Victoriana, convirtiéndose su poesía en punto de referencia —si no indispensable, sí al menos reseñable— en el camino que habrá de llevarnos a la poesía del siglo xx.

### b) *William Morris*

Antes de tocar la producción poética de William Morris (1834-1896), y para entenderla en su contexto, haremos referencia a su decisiva contribución al mundo del diseño industrial (véase también el *Epígrafe 6.a.II.* del *Capítulo 4*): en un momento de incipiente industrialización en serie, Morris apostó por un modo artesanal de producción que, aunque poco competitivo, gozó de buena reputación; para ello intentó conciliar ornamentación y utilidad, haciendo de la finalidad de los objetos un motivo más de belleza.

De igual modo, en lo literario no quiso renunciar a ciertas dosis de compromiso estético: concilió así en su poesía refinamiento y verdad personal, formalismo y sinceridad, de modo que en ella la moda medievalista fuera algo más que un simple recurso temático o formal. El medievalismo, que durante el Romanticismo había sido una simple fórmula escapista, se convirtió en ese momento con Morris en un efectivo credo vital que intentaba llevarse a todas las esferas de las relaciones humanas: no se trataba, por tanto, de una idealización ingenua e inconsciente de la Edad Media, tal como había puesto de moda el Romanticismo europeo; sino que Morris consideraba en el primitivismo medievalista los elementos que hacían posible la sinceridad y la lozanía de los que tan falta estaba la sociedad victoriana.

Obras como *La defensa de Ginebra* (*The defence of Guinevere*), *El Paraíso terrestre* (*The earthly Paradise*) y *Vida y muerte de Jasón* (*Life and death of Jason*) proceden de una añoranza entre sentimental e intelectual de un mundo presidido por la nobleza, la violencia y la rudeza, pero sincero en todo momento; la revivificación del pasado nacional y del mundo anglosajón supone una denuncia, aunque indirecta, de la decadente civilización británica defendida por autores como Tennyson, el protegido de las letras victorianas cuyos *Idilios del Rey* (véase el *Epígrafe 2.a.*) se servían del tema medieval para fines justamente contrarios a los de Morris.

### c) *Swinburne*

El espiritualismo que vivía decisivamente la lírica posromántica inglesa fue trastocado por Algernon Charles Swinburne (1837-1909), desde las posiciones dulzonas de la poesía oficial victoriana, en un auténtico y sincero credo vitalista. A la impregnación doméstica por la que se dejó invadir la religiosidad victoriana le opuso Swinburne una actitud irreverente, iconoclasta y escandalosa que no supo expresarse con total eficacia, pero que aportó rasgos de mayor lucidez literaria que la del resto de los prerrafaelitas.

Por ello habremos de buscar los mejores logros de Swinburne en el terreno estético, pues, mientras que ideológicamente sus obras no pasan de lo simplemente provocativo —sin ahondar en las verdaderas consecuencias de su filosofía vitalista—, por el contrario sus innovaciones técnicas en el verso y su radical superación del plano lenguaje victoriano (al que dotó de amplia musicalidad), lo sitúan a la cabeza de la renovación expresiva contemporánea. El valor de obras como *Poemas y baladas* (*Poems and Ballads*) y *El jardín de Proserpina* (*The garden of Proserpine*) se halla por tanto, antes que nada, en el culto a la belleza del que partirá la nueva conciencia poética: al concebir el poema como un todo orgánico, poseedor de vida propia, Swinburne se sitúa ya junto a esos avanzados que, a finales del XIX, están colocando las bases sobre las que se afianzará la poesía novecentista occidental.

#### d) Otros prerrafaelitas

I. FITZGERALD. Si el idealismo posromántico revestido de sensualidad tiene un nombre propio, éste es, sin duda, el de Edward Fitzgerald (1809-1883) y, sobre todo, el de la obra que le dio la fama: el *Rubáiyat de Omar Khayyám* (1859). En esta época de profundo desconcierto religioso, de desconfianza en la razón de la ciencia y en la fe heredada, los prerrafaelitas habían vuelto sus ojos hacia la Edad Media como resumen de una conciencia primitiva e ingenua radicada en Occidente; Fitzgerald, por su parte, dirigió su mirada hacia el Oriente exótico, retomando así otra vía romántica que en Inglaterra había encontrado escaso eco. Adaptó para ello el antiguo poema persa con tanta libertad, pero también con tal grado de identificación personal, que la obra resultante es completamente original, fruto de una reflexión, desde un Occidente industrializado, sobre el paganismo y el hedonismo oriental.

II. DIXON. Poco reseñable como creador, deberemos recordar la aportación de Richard Watson Dixon (1833-1900) a la cohesión del grupo prerrafaelita. Pensador riguroso, a él se le deben algunas obras religiosas certeramente reflexivas y animadamente heterodoxas que no llegaron, sin embargo, a los extremos de calculada irreverencia que rozaron otros autores. Como la de su amigo personal Hopkins —con el que comparte las características de integridad y sinceridad espirituales—, su lírica puede en la actualidad arrojar luz, sin falsos excesos, sobre los aspectos esenciales de la crisis de conciencia de finales de siglo en Inglaterra.

### 5. El esteticismo inglés a finales del XIX

Hemos podido comprobar anteriormente cómo bajo la denominación de prerrafaelitas quedaron englobados autores muy diversos; y cómo, en sus producciones, el movimiento ofreció diferentes grados de madurez literaria. Sin ser

ya prerrafaelitas, de la órbita del movimiento saldrían algunos de los mejores nombres de la lírica posromántica inglesa; en ellos volvemos a encontrar el rechazo de la poesía oficial de la época y, sobre todo, la primacía que otorgan al sentido simbólico que debe contener toda obra artística. Sin embargo, y a diferencia de los prerrafaelitas, estos autores no entienden el simbolismo como un simple y plano juego de relaciones más o menos lógicas, sino que lo conciben como una forma de entendimiento entre el hombre y el mundo, como un medio artístico —posiblemente el único— de traducción del cosmos, como una posibilidad de relación, casi de comunión, entre artista, lector y poema.

En realidad, todas estas preocupaciones habían guiado ya la renovación poética romántica, por lo cual podríamos considerar a este grupo de autores como los últimos representantes del Romanticismo, al tiempo que como primeros adalides de la lírica del siglo xx en Inglaterra. Influenciados en gran medida por la nueva concepción que de la poesía se estaba llevando a la práctica en la Francia de finales de siglo — pensemos en Rimbaud, Baudelaire y Verlaine (*Capítulo 11*)—, este grupo de autores finiseculares lograron obras mucho más ambiciosas que las de sus contemporáneos, especialmente si las consideramos desde la perspectiva de la modernidad con la que se ofrecen a los ojos de los lectores del siglo xx: sus recursos técnicos, su afán rebelde, su fuerte subjetivismo, son característicos de la lírica decimonónica; pero su rigor intelectual, su profundidad intuitiva y su actitud vital y artística preludian ya, aunque sea a puro golpe de efecto, los ideales del siglo xx.

#### a) Hopkins

Acaso el síntoma más significativo del desconcierto por el que aún transitaba la poesía inglesa de finales del xix sea el destino reservado para la obra de Gerard Manley Hopkins (1844-1889): su lírica no fue dada a conocer hasta 1918 por Robert Bridges, e incluso entonces hubo que esperar unos años hasta que la labor de los poetas ingleses vanguardistas —especialmente T. S. Eliot— pusiera las bases para su actual valoración.

En la libertad e independencia creadora de Hopkins, así como en su sincera emotividad —enraizada en una coherente personalidad— podemos encontrar las razones tanto de su desconocimiento en el xix como de su vigencia en el xx. Estamos ante un poeta estrictamente contemporáneo, que sabe lo que quiere decir y cómo decirlo: es decir; por una parte emotividad, intuición, y también lógica; por otra, una conciencia lúcida y un incesante afán por encontrar la expresión adecuada para aquello que aún no había sido expresado poéticamente en lengua inglesa. Por coherencia personal y literaria abandonó Hopkins el camino que se había trazado, renunciando a la vez a sus creencias religiosas y a la poesía prerrafaelita en la que se había iniciado —gracias a su amistad con Dixon y a su admiración por Rossetti—:

será la suya, a partir de 1866, una vida de lucha constante por imponer en su espíritu una armonía que parcialmente intentaba descubrir por medio de la exploración y comunión entre su espíritu y la poesía. Su conversión al catolicismo (incluso ingresó en los jesuitas) se corresponde así necesariamente con un ideal artístico de conciliación entre hombre y divinidad; y su tendencia al simbolismo deja de ser un simple mecanismo expresivo para convertirse en una necesidad espiritual traducida artísticamente: la indagación sobre la naturaleza de la poesía se corresponde por tanto con una exploración en el mundo y en el ser humano, partiendo del poeta como traductor de esa comunión e intentando alcanzar «al otro» (lector) y a «lo otro» (la trascendencia) como único medio de liberación y de salvación.

No debe extrañarnos que en la obra de Hopkins predominen el tema y el tono religiosos, pues su vida estuvo preferentemente marcada por su experiencia espiritual; la crisis que sufrió —como muchos otros contemporáneos— le impelió a comprometerse con el hombre y con la trascendencia de las dos maneras que creyó más honestas: el sacerdocio y la poesía. Ninguna de ellas, pese a todo, lo liberó totalmente de la angustia que sentía ante un mundo dominado por la maldad humana, ante la cual nada puede la bondad de la naturaleza. Este tono angustiado preside la mayoría de sus composiciones, especialmente los llamados «sonetos terribles» —entre los que podríamos citar *Consuelo de la carroña* (*Carrion comfort*) y *En verdad eres justo, Señor* (*Thou Art indeed just, Lord*)—; pero también encontraremos entre su producción composiciones gozosas, donde Hopkins alaba la gloria de Dios, las maravillas del catolicismo y, sobre todo, la bondad de la Creación: entre ellas sobresale una de sus más complejas obras, *El naufragio del Deutschland* (*The wreck of the Deutschland*), que a partir del prosaico asunto de la muerte en el naufragio de cinco monjas alemanas, logra tejer un maravilloso poema para justificar su propia conversión y ensalzar el triunfo del catolicismo.

Su producción es, por tanto y ante todo, resultado de una vivencia personal, y aunque parezca que Hopkins parte de presupuestos idénticos a los propuestos por el subjetivismo romántico en el que se había formado, existe sin embargo una diferencia fundamental que lo acercará a los ideales de la nueva poesía contemporánea: el arte no es ya un medio de reproducir o afirmar la experiencia, como los románticos propusieran; el arte, el arte contemporáneo, la poesía de Hopkins —y ahí radica su novedad— parte de la base de que el arte debe ser la experiencia misma, la sensación vivida en el papel, la emoción en sí... Esto es: la lírica no «re-produce» la experiencia, sino que ella misma «produce» experiencia porque «es» experiencia. Por eso afirmábamos antes que la poesía de Hopkins resulta de una conversión artística y espiritual, pues su obra no refleja un proceso espiritual, artístico o afectivo, sino que ella misma es un proceso: la angustia, las dudas, las victorias..., todo ello se encuentra y se vive en su poesía, que necesitará por ello de nuevas formas de expresión, campo éste en el que Hopkins adelanta la mayoría de las posibilidades técnicas y de las soluciones expresivas que se le plantean a la lengua inglesa.

## b) *El decadentismo: Oscar Wilde*

El decadentismo aparece en Inglaterra a finales del XIX, a imitación de otros países, como deseo de liberación del asfixiante clima victoriano; como sintomático de la época en que surgió, el decadentismo puede parecer hoy extraño como movimiento literario, si bien, en tanto que clima cultural, sigue respondiendo en la actualidad a una percepción muy definida y concreta del arte y, sobre todo, del artista. A lo que consideraban vulgaridad de las artes modernas, los decadentistas opusieron un sentido de la selección, refinamiento y buen gusto que, llevado a todas las esferas de la vida, pasó a convertirse en un estilo de vida por el cual el artista intentaba subrayar las diferencias que lo separan del vulgo; por otra parte, se alejaron de las clases dominantes y de su sentido burgués de la vida mediante unos modos de comportamiento que se basaban en la amoralidad y el anticonvencionalismo; y todo ello lo llevaron a la práctica mediante un pasmoso exhibicionismo que puso a los «decadentes» —término con el que se enfrentaban a todos y a todo— en el punto de mira de la respetable sociedad inglesa, de donde muchos de estos jóvenes salieron.

Quizás el caso más divulgado fuese el de Oscar Wilde (1854-1900), más popular por su vida que por su obra; sobresaliente por su cultura y por su inteligencia ya desde sus años universitarios, decidió hacer de su existencia una «forma estética», moviéndose en la órbita del pensamiento más avanzado de su época. Sus primeras obras, la mayor parte de ellas carentes de interés, intentaron esa búsqueda de la Belleza que ya propugnaran otros autores contemporáneos; pero su fama se consagró cuando, a partir de la publicación de *El retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*) en 1890, Wilde optó por la defensa de un ideal decadentista basado en el paganismo, el sensualismo y la irreligiosidad (véase además el *Epígrafe 2.b.III* del *Capítulo 4*). Lo que la alta sociedad inglesa nunca le perdonó fue que tales ideales llegase a defenderlos incluso desde los teatros, en cuyos locales cosechó Wilde un gran éxito —recordemos aquí piezas como su inolvidable *La importancia de llamarse Ernesto* (*The importance of being earnest*), una de las mejores «comedias de salón» de la época—. Por eso, cuando Wilde no pudo negar por más tiempo su condición homosexual, en base a su patente relación con un hijo de la alta sociedad inglesa, ésta se cebó en él confinándolo durante tres años en la cárcel, experiencia que propició su última composición, *La balada de la cárcel de Reading* (*The ballad of the Reading goal*, 1897).

## c) *Otros autores*

Aunque muchos de los esteticistas ingleses se perdieran en la maraña de la más insustancial artificiosidad, debemos reconocer el alto grado de perfección técnica que algunos llegaron a alcanzar en ese desvelamiento y acercamiento a la belleza poética. De las esferas del esteticismo salieron los poetas Lionel Johnson (1867-1902) y

Francis Thompson (1859-1907); ambos vivieron experiencias similares, pues se formaron en el ideal de «arte puro» propugnado desde el «Rhymers' Club» de Londres, centro y cuna del mejor esteticismo inglés; de igual modo, ambos pasaron por un momento decadentista, propugnando una amoralidad y una irreligiosidad que, paradójicamente, acabó con su conversión al catolicismo. Fruto de ella es, en el caso de Thompson, *El lebré del Cielo* (*The hound of Heaven*), un libro densamente alegorizado cuyas constantes imágenes pecan, en el intento de simbolizar el ansia humana de Dios, de exceso de intelectualismo.

En cuanto al escocés James Thomson (1834-1882), posiblemente sea, a pesar de su cronología, uno de los más lúcidos y rigurosos preconizadores del materialismo y del escepticismo contemporáneos, especialmente por su conocimiento del pensamiento de Schopenhauer, su admiración por Nietzsche y su adscripción a la filosofía positivista. Como poeta, Thomson supo conjugar dialécticamente el lirismo y el realismo más estrictos, encontrando de este modo, por vez primera en Inglaterra, la verdadera expresión moderna para la presentación de la ciudad y la técnica como factores de alienación.

## 1. El «Romanticismo burgués»

Originalmente el Romanticismo alemán había sido en cierta medida clasicista, hasta el punto de que algunos de sus autores emblemáticos exigieron en su madurez una vuelta al racionalismo y la seguridad del pensamiento clásico. Estos movimientos de contradictoria oscilación estética e ideológica —resumidos perfectamente en la vida y obra de Goethe— fueron característicos de la mayoría de los autores del XIX alemán, especialmente en su primera mitad, aunque no siempre fueran vistos con buenos ojos por algunos intelectuales y artistas. La compleja configuración del Romanticismo alemán como el más temprano de los europeos —nacía a finales del XVIII con el *Sturm und Drang*— determinó la confluencia en el segundo tercio del siglo XIX de prácticamente cuatro corrientes culturales. De ellas, dos informan la lírica posromántica alemana; la primera, menos extraña desde la perspectiva del resto de Europa, nos parece más estrictamente posromántica: denominada con frecuencia *Biedermeier* (o «Romanticismo burgués»), perpetúa con escasa fuerza, pero con tesón, el idealismo decimonónico; la otra, por el contrario, proviene de un Romanticismo revolucionario que habría de poner en Alemania las bases del Realismo y cuya validez le era entonces sistemáticamente negada desde el Poder; a pesar de la censura que pesó sobre ella, este tipo de producción posiblemente sea la más representativa de lo que se conoce como *Vormärz* (esto es, «Pre-marzo» refiriéndose al período anterior a la revolución burguesa del 48).

Los poetas líricos alemanes se instalaron preferentemente en la línea de fácil reaccionarismo propio del *Biedermeier* o «Romanticismo burgués», entendido como momento en el cual se conoció el agotamiento de los modos de producción poética estrictamente románticos; estos autores, contemporáneos en ocasiones de los grandes maestros del Romanticismo alemán, no sólo no lograron emularlos, sino que en conjunto estuvieron muy lejos de ellos: su obra carecía casi absolutamente de vigor, insistía sobre una temática tópicamente romántica que rozaba así la superficialidad y, por fin, hacía suyo un cómodo y fácil formalismo clasicista que no pocas veces degeneró en cierto tradicionalismo intransigente. Se trataba, en resumen, de intentar perpetuar los valores literarios del burguesismo romántico, mientras que, por su lado, la ideología dominante se iba instalando en valores diametralmente opuestos; la

literatura posromántica germana obvia por tanto la realidad circundante, afanada en una estética clasicista o intimista —ambas aparecen con frecuencia— que muy poco o nada nos dice de los sucesos de la Alemania de su época.

## 2. Principales posrománticos alemanes

### a) Autores líricos

La estrechez de miras artísticas característica del Posromanticismo no es exclusiva de Alemania ni solamente de sus líricos; esta honda crisis ideológica, este aburguesamiento de la vida cultural lo vive toda Europa entre el primer y el segundo tercio del XIX, momento en el cual la desidia y el adocenamiento ganaron la vida social en general e intelectual en particular (como señalaron atinadamente los pensadores más radicales que, en Alemania, se agruparon bajo la denominación de «Joven Alemania» y, con Heine a la cabeza —más admirado en el resto de Europa que en su propio país—, hubieron de dar lugar a la adopción de un Realismo comprometido). Estamos, en definitiva, ante un dilatado momento de transición en el cual los líricos se debatirán entre la seguridad técnica e ideológica y el hastío de las formas románticas; entre un intento de renovación y la negación de cualquier posibilidad de novedad poética; entre la búsqueda primordial del lirismo y una incipiente y novedosa tendencia al objetivismo realista.

I. MÖRIKE. En este panorama, acaso uno de los autores más dignos de mención por la diversidad, sencillez y sinceridad de su obra sea Eduard Mörike (1804-1875), un sencillo párroco que se vio obligado a renunciar a su actividad pastoral por problemas de salud; distanciado de modas y círculos literarios, supo ganarse la fama en la madurez, aunque su producción no alcanzase —antes ni después— una excesiva altura.

Entre su poesía destacan sus breves composiciones líricas, especialmente las baladas de tema tradicional. En un momento que así lo exigía, Mörike supo limitar sus pretensiones artísticas y optar por una consciente continuación de los temas románticos a la vez que por una clara simplicidad de formas; posiblemente por ello prefiriese el tema amoroso (destaquemos el *Idilio del lago Boden*), en el cual debió de considerar las posibilidades de aunar novedad y tradición, idealismo y racionalismo.

También como prosista dejó Mörike excelentes muestras de su arte, tanto en la novela como en el cuento, géneros que cultivó desde una óptica eminentemente romántica. Entre sus novelas podemos recordar una obra de juventud, *El pintor de Nolten* (1832); y, entre sus cuentos, *Mozart camino de Praga* (*Mozart auf der Reise nach Prag*, 1855), una de las obras más significativas del período y, sin duda, el



mejor relato de su autor. En él intentó actualizar Mörike el tema romántico del enfrentamiento del artista a su sociedad, sirviéndose para ello de la figura de Mozart, un espíritu juguetón e inquieto que supo superar la empobrecida e intrascendente vida cotidiana del rococó.

II. LENAU. El noble húngaro Nikolaus Lenau —o, más propiamente, Nikolaus Niembsch von Strehlenau—, (1802-1850), que estudió en Viena y escribió en alemán debido a la extensión y centralización del Imperio austro-húngaro, fue un alma netamente romántica incluso por su fin novelesco: murió en un manicomio a los seis años de haber enloquecido. Su aliento lírico, sin embargo, se traduce en un sentido más propiamente clasicista que estrictamente romántico; aunque podamos recordar sus breves composiciones de tema tradicional y popular, ciñó su ambición a amplios poemas narrativos, simbólicos y metafísicos, entre los que citaremos *Savonarola* y *Los albigenses*; el mejor de ellos es un *Fausto* inconcluso en cuyo lenguaje aún podemos encontrar innegables valores a pesar de sus tendencias metafísicas.

III. PLATEN. El conde August von Platen-Hallermünde (1796-1835), que realizó la carrera militar contra su voluntad, tuvo una especial afición por los estudios y por los viajes, en uno de los cuales se quedó prendado de Italia (o, mejor, de su estampa romántica), donde vivió hasta su muerte. Con su meridionalismo representa Platen, por tanto, la vertiente más exótica y escapista de la lírica posromántica alemana (por cuya causa mantuvo un enconado enfrentamiento con Heine). Sus voluptuosos *Sonetos venecianos* constituyen posiblemente lo mejor de toda su producción poética por su amable refinamiento y su —a veces excesiva— delicadeza.

#### b) Dramaturgos posrománticos

No es de extrañar que en el contexto del *Biedermeier* alemán resurja el drama como instrumento artísticamente válido para la expresión del mundo; una vez desaparecidos los clásicos del Romanticismo alemán —esto es, sus precursores y negadores: Schiller y Goethe—, determinados autores posrománticos recuperaron el género como instrumento indiscutible y connaturalmente burgués, racionalista y materialista para la presentación de un mundo asentado en los valores dominantes.

I. GRILLPARZER. El vienés Franz Grillparzer (1791-1872) puede ser tenido por uno de los mejores representantes del Posromanticismo alemán; ampliamente ilustrado —fue uno de los espíritus más cultos de la capital austríaca—, realizó numerosos viajes por Europa (en Alemania conoció a notables autores románticos y pudo visitar al mismísimo Goethe) y desempeñó diversos cargos en la Biblioteca Imperial. Su pensamiento tradicionalista y la seguridad con la que supo conducir su arte literario continúan y a la vez rematan el alcance del Romanticismo germano, con el que

engarza conscientemente y al cual le devuelve su sentido clasicista original (no en vano fue Schiller su modelo fundamental).

Sus amables y aporreadas piezas gozaron contemporáneamente de amplia difusión y todavía se le considera el más grande dramaturgo austríaco del XIX y uno de los mejores en lengua alemana —dejando a un lado sus obras no dramáticas, entre las que sobresale el cuento *El pobre músico* (*Der arme Spielmann*)—. Su producción ofrece como nota más acusada el amor a las tradiciones y su afectuoso respeto a los principios morales y espirituales conservadores, fácilmente entrevistos en la temática, fuentes e intención de sus obras. Entre éstas sobresalen *La abuela* (*Die Ahnfrau*, 1817), un fatalista drama fácilmente romántico que, no obstante, sabe enfrentarse con rigor a los tópicos de la época; su drama *Safo* (1818), que abre su amplia y conocida serie de piezas de tema clásico y en el cual el estudio de la poetisa griega es sólo un pretexto para consideraciones más amplias sobre el arte y el artista; la complicada trilogía *El vellocino de oro* (*Das goldene Vlies*, 1821), centrada sobre el problema de la injusticia y del mal en general; su drama trágico *Las olas del mar y del amor* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1831), buena versión romántica de la fábula de Hero y Leandro —que para muchos constituye uno de los mejores dramas amorosos en lengua alemana—; y *Fortuna y fin del rey Ottokar* (*König Ottokars Glück und Ende*, 1825), tragedia de asunto histórico y aliento patriótico que trata el tema del orgullo de los poderosos.

II. GRABBE. Los esfuerzos de Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) por la consecución de un drama realista quedan un tanto al margen del desarrollo de la literatura alemana del XIX, pues ni participó del Posromanticismo alemán ni adoptó la actitud de compromiso característica de la «Joven Alemania». Sus mejores obras son *El duque Theodor von Gothland* (*Herzog Theodor von Gothland*, 1827); y *Don Juan y Fausto* (1829); la primera es una tragedia de juventud —la había escrito cinco años antes— que en buena medida bebe de fuentes shakespearianas y cuyo violento sentido del vigor dramático se debe a la influencia del *Sturm und Drang* (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 1* del *Capítulo 12*). *Don Juan y Fausto*, por su parte, es su obra más ambiciosa, aunque no la más lograda; efectista y truculenta, pretende ser un análisis intelectual del sensualismo —Don Juan— y del intelectualismo —Fausto— por medio del estudio y contraposición de ambos mitos de la literatura europea.

III. IMMERMANN. Entre el resto de los dramaturgos alemanes posrománticos dignos de consideración sobresale Karl L. Immermann (1796-1840), que llegó a ostentar altos cargos dentro de la administración y también fue nombrado director del teatro de Düsseldorf durante tres años. Sus obras dramáticas (citemos *Merlín* y *Tristán*) son, sin embargo, lo menos notable de su producción, entre la que sobresale en la actualidad su difundida novela *El barón de Münchhausen* (1838), cuya fantasía y lirismo siguen cautivándonos (en ella se incluye, además, *Oberhof*, una especie de

idilio rústico digno, por sí solo, de ser citado como uno de los mejores cuentos alemanes de la segunda mitad del XIX).

### 3. La «Joven Alemania»

#### a) *Literatura y compromiso político*

Entre 1830 y 1848, aproximadamente, la historia alemana conoce un momento de especial virulencia combativa por parte de un sector importante de autores (no en balde, y significativamente, nos hallamos en el interregno marcado por dos movimientos revolucionarios característicos de la burguesía europea del XIX). Aunque no debemos hablar de una escuela en sentido estricto —por existir entre sus representantes una evidente falta de cohesión—, a los participantes de este momento de la literatura alemana se los agrupa bajo la denominación de «Joven Alemania» (*Junges Deutschland*), calificativo que se le debe al crítico Ludolf Wienbarg al dedicarle en 1834 a estos combativos y enérgicos jóvenes uno de sus estudios sobre el estado de las letras alemanas.

Para el origen y desarrollo del posterior Realismo germano habría de ser determinante la aparición de esta intelectualidad consciente de la situación no ya de su país, sino de Europa en general, y comprometida con la realidad sociopolítica hasta el punto de desvincularse de cualquier poder establecido (aparece entonces el «escritor libre») para depender sólo de su propia creación literaria y periodística. Tal compromiso provenía, curiosamente, de una vertiente determinada del pensamiento y la acción románticas ignorada posteriormente por la mayoría de los autores y por la crítica literaria: muchas producciones de autores como Lord Byron en Inglaterra, Victor Hugo en Francia, Espronceda en España o el mismísimo Goethe en Alemania, así lo acreditan; las preocupaciones sociopolíticas que habían animado en su momento a dichos autores fueron hechas suyas por este sector de jóvenes artistas alemanes cuyas experiencias vitales eran muy similares a las experimentadas por los románticos, de quienes son estrictamente contemporáneos: se referían inexcusablemente a la Revolución Francesa como realización perfecta de sus aspiraciones políticas y sociales, y consideraban sus valores —libertad, igualdad, fraternidad— como punto de arranque para la construcción de un nuevo orden social; idolatraban a Napoleón, cuya figura encarnaba la conjunción de los ideales revolucionarios como estadista, soldado y héroe; y, por fin, conocían las consecuencias del nuevo pensamiento radical, realizado primeramente en la utopía saint-simoniana, después en el fourierismo y más tarde en el socialismo marxista.

Evidentemente, no había sido ésta la trayectoria ideológica del Romanticismo, en algunos de cuyos representantes veían los «Jóvenes Alemanes» a verdaderos

traidores del espíritu originalmente romántico. Entre los puntos que los separaban se hallaban los siguientes: religiosamente, los jóvenes propugnaban una radical libertad de conciencia y atacaban las iglesias establecidas, mientras que los románticos alemanes habían optado por una dulzona religiosidad de orientación catolicista; entre los autores románticos se había extendido cierto aire de distinción aristocrática del que los jóvenes hicieron pronto blanco de sus críticas, convencidos de que sólo el democratismo y los valores populares debían guiar a los intelectuales; se opusieron por sistema a las fórmulas absolutistas —algunas todavía feudales— imperantes en la mayoría de los territorios alemanes; socavaron de este modo los pilares del Antiguo Régimen (Trono y Altar) defendidos por los románticos desde el tradicionalismo; y propusieron, por el contrario, el sistema republicano y la adopción de formas de gobierno socialistas.

### b) *Los «Jóvenes Alemanes»*

Por naturaleza, la «Joven Alemania» tuvo en la novela y en el drama sus géneros fundamentales, más adecuados que la lírica para la polémica y la difusión de ideas. El mejor autor asociado a ella, Heinrich Heine (*Epígrafe 5*), prefirió curiosamente la poesía, sin que por ello carezca ésta de contenido sociopolítico (y publicó, además, un sinnúmero de artículos en diversos periódicos alemanes y franceses); los contemporáneos, no obstante, reconocieron en la obra de otros autores, considerados hoy de segunda fila frente a aquél, la representación más nítida de los ideales de esta «Joven Alemania».

I. GUTZKOW. Karl Gutzkow (1811-1878), que se inició como estudioso y crítico de la literatura alemana para después dedicarse a la creación, fue señalado en ocasiones por sus contemporáneos como cabeza del grupo. Destaca entre su producción la novela *Wally la escéptica* (*Wally die zweiflerisch*, 1835), que alcanzó un resonante éxito por escandalosa e irreligiosa; de escasa unidad narrativa —plena de digresiones y relatos intercalados—, es el diario de una mujer enamorada de un intelectual en la que prenden los ideales revolucionarios; aunque la novela viene a ser un alegato a favor del amor libre, las dudas de conciencia de la narradora se imponen y la arrastran a un suicidio sin sentido. Más ambiciosa técnicamente, *Los caballeros del espíritu* (*Der Ritter von Geist*, 1852) no tiene la fuerza y el desgarramiento de la anterior; constituye, sin embargo, uno de los primeros y más lúcidos intentos de crear una novela de fondo realista en Alemania, y aunque su tendencia folletinesca empañe el resultado final, la amplitud del tiempo narrativo y de su campo social de observación hacen de ella un verdadero adelanto de la «novela-río» de la cual la literatura alemana contará con tan excelentes muestras.

II. FREILIGRATH. Más curiosa resulta la trayectoria de Ferdinand Freiligrath

(1810-1876), uno de los grandes representantes de la poesía de la «Joven Alemania». Su obra se inició en los modos de producción tradicionalistas, concretamente en la balada, género en el cual consiguió notables éxitos; cuando el reconocimiento le valió por fin la concesión de una pensión por parte del rey de Prusia, Freiligrath, sin embargo, había ya encontrado otro camino literario: la poesía social y política. Rechazó la pensión y, a raíz de su conversión al liberalismo y, más tarde, al socialismo, compuso *Profesión de fe* (*Glaubensbekenntnis*, 1844); ahí anunciaba su ruptura con los principios románticos, constataba la imposibilidad de ser coherentemente revolucionario desde el burguesismo y reflejó, en definitiva, la crisis de conciencia social —que le afectaba a él mismo— de la cual hubo de nacer su compromiso con el socialismo proletario. Al final de su vida, y a pesar de haber participado activamente en la revolución del 48 y de haber colaborado con Marx —por ejemplo, en el *Nuevo diario renano* (*Neue Rheinische Zeitung*)—, Freiligrath renunció a sus actitudes revolucionarias, rompió en 1869 con el Partido Comunista y, a raíz de la definitiva unificación alemana, se declaró en *Nuevos poemas políticos y sociales* como un ferviente nacionalista patriota.

III. OTROS «JÓVENES ALEMANES». Entre los autores de menor valía literaria del grupo, pero significativos en el panorama de las letras alemanas de mediados de siglo, debemos recordar como dramaturgo a Heinrich Laube (1806-1884); pese a ser incluido en la nómina de la «Joven Alemania», se trata más de un liberal en el sentido estricto de la palabra —demócrata convencido, fue miembro del primer parlamento alemán de Frankfurt— que de un revolucionario al estilo de los autores anteriormente citados. Entre sus dramas sobresalen los de asunto histórico, y en concreto *Los alumnos de Carlos* (*Die Karlsschüler*, 1847), pieza de gran éxito en la que recrea acertadamente la figura del Schiller romántico basándose en el conocido incidente de su expulsión de la academia militar a raíz del estreno de *Los bandoleros* (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 3* del *Capítulo 12*). Este trasfondo le sirve a Laube para realizar un lúcido análisis de los ideales inicialmente revolucionarios del Romanticismo alemán y para deslindarlos de los característicos de los «Jóvenes Alemanes».

Mucho más radical fue el joven Georg Büchner (1813-1837), figura insólita por su osadía crítica y teórica que pasó desapercibida entre sus contemporáneos; materialista convencido, exigía la toma del poder efectivo por los revolucionarios y les reprochaba su idealismo cultural. Sus mejores obras fueron *El mensajero de Hesse* (*Der hessische Landbote*, 1834), verdadero panfleto contra la oratoria demócrata-liberal; y, con otro tono, su drama *La muerte de Danton* (*Dantons Tod*), centrado sobre el estudio de las personalidades de Danton y Robespierre.

Recordemos aquí, por fin, a una mujer cuyo nombre incluíamos también entre los románticos alemanes: Bettina Brentano (en el Volumen 6, *Epígrafe 1.a.* del *Capítulo 4*) ya había hecho patente su feminismo y radicalizó sus posiciones a partir

de los sucesos revolucionarios: combatió por la igualdad de sexos y por el amor libre —reivindicaciones frecuentes entre los revolucionarios y retomadas por los naturalistas—; conoció a Marx y, en general, su figura estuvo vinculada al radicalismo burgués hasta que, desencantada por el desarrollo de la política tras la revolución del 48, se retiró a sus posesiones.

#### 4. Heinrich Heine

El autor más representativo de la «Joven Alemania» fue, sin duda alguna, Heinrich Heine (1797-1856), a su vez el mejor de los poetas posrománticos germanos y de obra más difundida por toda Europa; paradójica pero sintomáticamente, la Alemania contemporánea lo consideró un inadaptado, un extranjero en su patria, casi un traidor, sentimientos que hasta cierto punto —y desde una óptica muy distinta— él mismo compartía: judío y alemán, renunció a su religión y a su patria para dedicarles sus más duras palabras y sus más certeras críticas (bautizado en 1825 por cautela, abandonó Alemania en 1831 para volver a ella sólo muy esporádicamente).

##### a) *Inicios literarios*

Nacido en Düsseldorf, su familia pensaba hacer de Heine un comerciante, pero sus escasas dotes lo libraron de tamaño despropósito. Cursó estudios de Derecho en diversas universidades —sus problemas políticos y económicos lo llevaron de una a otra— donde también asistía a las clases de Poética e Historia de la Literatura (tuvo como maestro a August Wilhelm Schlegel, máximo teórico y crítico del Romanticismo alemán, que lo animó a componer sus primeros poemas); se interesó, además, por las cuestiones filosóficas de su tiempo, en concreto por las derivaciones del idealismo en el pensamiento de Hegel, a quien conoció en la universidad de Berlín y que lo introdujo en la crítica de las religiones. En el complejo mundo urbano de Berlín, tan distinto de la entonces provinciana Düsseldorf, descubrió Heine su vena satírica e irónica y la aplicó en primer lugar a la crítica del convencional mundo cultural de los salones literarios. Allí nacen sus primeros *Poemas* (*Gedichte*, 1822), a los que declara nacidos del intento de superación del Romanticismo pero que responden a ciertos tópicos posrománticos —popularismo y erotismo, fundamentalmente—, aunque con acentos propios heredados de su característica vena irónica (reforzada por el ejemplo de Byron, a quien lee con admiración).

Su consagración como escritor le llegó con la publicación de su primer *Cuaderno de viaje* (*Reisebilder*, 1826), una obra en prosa que le animó a escribir otras de alcance igualmente polémico: su producción se va decantando ya decisivamente hacia el terreno de la opinión y la denuncia político-social, con las cuales habría de ganarse la admiración de unos y la enemistad de otros. Este *Cuaderno de viaje*

constituye, en definitiva, el primer intento de Heine de renunciar al lirismo subjetivista y de configurar, por el contrario, un estilo propio, diverso y a veces aparentemente caótico, pero siempre rigurosamente objetivo y tímida pero decididamente deslindado de los límites impuestos por el Romanticismo. En la obra dará cabida, además de a textos en prosa, a canciones y a poemas —citemos, por esclarecedoras, las que componen el libro *El Mar del Norte (Die Nordsee)*— y, en general, a todo molde literario válido para la expresión objetiva de su pensamiento; destaquemos igualmente la inclusión en un segundo volumen de *Ideas. El libro Le Grand (Ideen. Das Buch Le Grand)*, merecedor por sí solo de ser destacado entre las publicaciones de literatura comprometida de la época por su despiadada, certera y divertida ridiculización del burguesismo germano. La aparición del libro ponía en peligro, sin duda, los inicios literarios de Heine (que a la sazón contaba veintinueve años), y de hecho fue prohibido por el canciller Metternich, con desigual aplicación, en varios estados alemanes. Una de sus obras más difundidas, el *Libro de canciones (Buch das Lieder, 1827)*, posee, sin embargo, un tono eminentemente lírico; no por ello renunció a demostrar en él que la vena satírico-realista podía fructificar en una lírica artísticamente válida, y los epigramas que componen el volumen posiblemente sean (lo que sus enemigos nunca fueron capaces de reconocer) los mejores que había conocido la lengua alemana desde Goethe.

#### b) *La obra en el exilio*

Después de un viaje por Italia en 1828 y de concluir con sus impresiones el cuarto *Cuaderno*, Heine entraba en una nueva etapa literaria: superando concepciones que consideraba convencionales (separación entre prosa y verso, lirismo y objetivismo, fantasía y concreción realista), pretendía aspirar a un nuevo estilo acorde con unos tiempos cuya urgencia reclamaba a los intelectuales. La oportunidad se presentó en Alemania con la revolución de 1830, eco de la correspondiente francesa del mismo año; pero la llama revolucionaria no prendió como era de desear —posiblemente por falta de comunidad de objetivos entre los diversos grupos involucrados— y, aun con algunas concesiones, fue sofocada casi de inmediato. Señalado como traidor y revolucionario, desprestigiado como judío converso, trabado en el ejercicio de su profesión, con apuros económicos graves y un precario estado de salud —sus dolencias se sucedían desde los veinticuatro años—, el poeta decidió abandonar Alemania en 1831 e instalarse en París.

Desde la capital francesa escribiría Heine el resto de su obra, y desde allí la enviaría a Alemania con desigual fortuna tanto de difusión como de censura, la mayoría de las veces para ser publicada en periódicos después de haber conocido la correspondiente versión francesa. Sus impresiones sobre Francia, su arte, su cultura y su política, nacidas en un ambiente en todo contrario al asfixiante clima intelectual germano, aparecieron en *Allgemeine Zeitung*, aunque Metternich presionaba

constantemente para que no se incluyesen en el periódico; su labor era entonces la de servir de puente de unión entre Alemania y Francia, propagando en su tierra los valores progresistas que habían hecho del país galo una potencia desarrollada y destruyendo la idealizada visión romántica de su país natal en el extranjero.

Pero aclaremos que Heine no quiso negar en momento alguno la validez del pensamiento romántico del cual él mismo participaba, sino romper con la falsa necesidad de traducir en términos espirituales, y concretamente cristianos, el idealismo propio de la ideología romántica: a ella le opone la posibilidad de fundar el idealismo —como Hegel intentaba desde la filosofía— en bases materialistas, y de leer la historia alemana a la luz no del espiritualismo luterano, sino de su significado e implicaciones sociales. A tales ideas responde la publicación de la *Historia de la religión y la filosofía en Alemania (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland)* entre 1834 y 1836, en la cual, proponiendo un estudio por etapas, afirma que la historia del país se inició con la emancipación del pensamiento reformista luterano; se afirmó con la revolución filosófica romántica; y debía desembocar entonces necesariamente en la libertad individual y colectiva ligada a la madurez intelectual de los pueblos. La publicación del estudio encendió los ánimos de los representantes de la «Joven Alemania», quienes se aplicaron a una sistemática crítica de la religión abortada por la censura, que prohibió cualquier clase de publicación de estos autores.

La producción de Heine se vio obligadamente frenada, en consecuencia, durante algunos años; pero, cuando a partir de 1840 se produjo en Alemania un renacimiento del liberalismo, el poeta se volcó con fuerza en la composición de ambiciosas obras de carácter político y tono casi épico. Entre ellas sobresale *Alemania. Un cuento de invierno (Deutschland. Ein Wintermärchen, 1844)*, obra en la que puso grandes esperanzas, pues pretendía haber conjugado en ella la fuerza de lo popular con la permanencia de lo clásico: estilísticamente es una obra aparentemente descuidada, caótica en ocasiones y simplista otras, pero conceptualmente vigorosa; ideológicamente, sin embargo, es una amarga revelación del Heine intelectual, que descubre las falaces aspiraciones del pueblo alemán, arremete contra falsos prohombres y denuncia la hipocresía imperante:

(...) *Es blühte in der Vergangenheit*  
*So manche schöne Erscheinung*  
*Des Glaubens und der Gemütlichkeit;*  
*Jetzt herrscht nur Zweifel, Verneinung.*  
*Die praktische äußere Freiheit wird einst*  
*Das Ideal vertilgen,*  
*Das wir im Busen getragen —es war*  
*So rein wie der Traum der Lilien!*  
*Auch unsre schöne Poesie*



*Erlischt, sie ist schon ein wenig  
Erloschen; (...)*

[«Florecían en el pasado / muchas bellas apariencias / de la fe y el bienestar; / ahora reina sólo la duda, la negación. // La libertad exterior, práctica, / exterminará un día el ideal / que hemos llevado en el pecho. Era / tan limpio como el sueño de los lirios. // También nuestra bella poesía, / que ya está un poco apagada, / se apaga; (...)»].

A partir de ese año de 1844, las extrañas dolencias de Heine se agravan: ralentiza su ritmo de trabajo, redacta su testamento, ordena sus documentos legales y dispone que sus pensiones y derechos de autor pasen a su esposa (con la que se había casado en 1841, después de cinco años de compartir su vida). A causa de los dolores, cada vez más frecuentes, el poeta debe ser internado en 1848 en una clínica de París, de donde sale mejorado; pero sufre un agudo ataque y la parálisis lo retiene en casa, desde donde contempla los sucesos revolucionarios de ese año, lamentándose de la utilización del pueblo por la burguesía y augurando la rebelión del proletariado. Después de ocho años de padecimientos, en los que escribe al dictado algunas obras (destaquemos su *Romancero*, de tema religioso pero acento no exento de ironía), Heinrich Heine muere en 1856 en París, la ciudad en la cual había vivido casi media vida.

## **5. Estética y literatura finiseculares en Alemania**

Como veíamos en el *Epígrafe 5* del *Capítulo 9*, la literatura alemana de fin de siglo estuvo dominada por el Naturalismo, cuyas formas de pensamiento influyeron no sólo sobre las artes, sino también sobre las ciencias y la sociedad en general. Ya advertíamos, sin embargo, que el Naturalismo alemán hubo de tener algunas notas distintivas con respecto al de otros países, y que entre ellas se contaba la de cierta imbricación con la estética decadentista, especialmente en su complacencia en lo marginal y, relacionada con ella, en la amoralidad o, cuando menos, los comportamientos anticonvencionales.

Aunque llegase a sobreponerse al Naturalismo, debemos advertir que el decadentismo fue en Alemania, más que una actitud vital o un modo de percepción de la realidad, una simple pose artística que ni siquiera encontró formas adecuadas de expresión, sino que se limitaba a la presentación de temas tópicos entre los autores decadentes europeos. El decadentismo alemán se traducía así en una extraña mescolanza ideológica que, contradictoriamente, respondía por igual tanto a postulados cientifistas como al rechazo del progreso y de la moral burguesa, o a determinadas poses aristocráticas totalmente injustificables y calcadas de las de otros

autores europeos. No es por ello de extrañar que el decadentismo disgustase a autores rigurosos y que éstos realizasen una fuerte crítica de sus representantes; la pudimos hallar en algunas novelas de Hermann Conradi y, más efectiva aún, en las de otro representante del Naturalismo, Johannes Schlaf: a éste se le debe una interesante trilogía en la cual expone la absoluta carencia de ideales del decadentismo (aunque, curiosamente, Schlaf fuese un decidido antiburgués).

Entre los nombres que podemos citar, aun a título meramente representativo, del decadentismo alemán, salvemos al menos los más llamativos por su exaltación del irracionalismo y de la amoralidad —en un sentido inspirado en Nietzsche—: el de Ferdinand von Saar (1833-1906), con su colección de poemas líricos *Los degenerados (Die Entarteten)*, de significativo título; alguna obra del precoz Felix Doermann, imitador del satanismo baudelaireano —por ejemplo, *Neurótica*—; y a Otto Julius Bierbaum (1865-1910), mucho más relevante en el panorama cultural por su crítica de la intelectualidad finisecular germana; sus retratos de la vida de la época —destaquemos *La danza serpiente (Die Schlangendame)*, sobre los ambientes estudiantiles— se hallan entre los mejores de sus contemporáneos. Por fin, pese a tratarse de un autor tardío, Heinz Tivote (1864-1946) merece ser incluido aquí por su sentido formalista —vagamente aristocrático— del sentimiento decadente; imitador de Maupassant, se ciñó preferentemente al tema erótico a partir de una técnica crudamente naturalista, sobresaliente en libros como *En el éxtasis amoroso (Im Liebesrausch)*.

## 1. **Lírica posromántica española**

En España, como en la mayoría de los países europeos, la lírica conoce en la segunda mitad del XIX un clima de desorientación que origina una gran diversidad de corrientes poéticas; de todas ellas, la más importante es, sin duda, la lírica posromántica, entendiendo por tal la que continúa a grandes rasgos las posibilidades del lirismo romántico, aunque con aportaciones decisivas llevadas a cabo por alguna figura señera del período (y nos referimos, claro está, a Bécquer).

Las diferencias entre esta lírica y la romántica son notorias, aunque no siempre convenientemente aclaradas. En primer lugar, habremos de hacer notar el hecho de que a mediados de siglo, y como era de esperar por la evolución misma del género, el Romanticismo español estaba prácticamente liquidado; la poesía lírica apenas si había proporcionado frutos de interés en España, pues —salvo contadísimas excepciones— no había conseguido dar con el tono intimista ni sentimentalmente descriptivo que otros autores habían logrado en sus respectivos países. Por otro lado, el subjetivismo y el idealismo estaban en quiebra, al menos tal como los habían teorizado los pensadores y los habían practicado los creadores románticos, mientras que desde Francia se difundían nuevos modos de producción literaria con los cuales iba a confluír decisivamente la lírica posromántica: el Realismo por un lado, el Parnasianismo y el Simbolismo por otro, si bien debemos advertir de la originalidad de nuestra literatura posromántica, debido en gran parte al desconocimiento directo de esos modelos.

A grandes rasgos, la lírica romántica española iba a prolongar su vida gracias a la renovación a la que la sometieron los mejores líricos de la segunda mitad del XIX; antes tendrá que renunciar a su relativa uniformidad, renuncia gracias a la cual podrá asimilarse a la diversidad de corrientes, tonos y modelos posrománticos, ocasionalmente carentes de interés, pero otras veces decisivamente enriquecedores para el panorama no sólo de esta segunda mitad del siglo, sino de la lírica de todo el siglo XX. No deja de ser curioso el que, en medio de esta diversidad de asuntos, tonos y formas, hallen por fin algunos líricos españoles su propia voz poética; que se encuentren más seguros ahora de sus fuerzas y vigor líricos y puedan así dar cuerpo a una poesía original y netamente romántica una vez superado el Romanticismo. Y

acaso la razón por la cual puede producirse esta lírica sea justamente el abandono generalizado del lirismo romántico: el Romanticismo español había estado demasiado apegado a ciertas formas y estilos que en absoluto habían prendido en nuestras letras; cuando en la segunda mitad del siglo se olviden muchos de estos hábitos, los posrománticos españoles estarán en disposición de hacerse con un lirismo propio y personal más en consonancia, por una parte, con el tono intimista y subjetivista propio de la lírica moderna; por otro, con la libertad de expresión y con el ansia de depuración del arte contemporáneo.

## 2. Bécquer

El calificativo de cima del Romanticismo español suelen reservárselo los críticos a Gustavo Adolfo Bécquer, un poeta que pasó ignorado por su época, que vivió una existencia dolorosa y oscura y que murió de tuberculosis, respondiendo así a los tópicos románticos sin ser él —en sentido estricto, y como después veremos— un creador verdaderamente romántico.

### a) *Biografía*

Gustavo Adolfo Domínguez Bastida, pues ése era su verdadero nombre, nació en Sevilla en 1836 y, al igual que otros familiares, adoptó como primer apellido el de sus antepasados flamencos, Becker. Huérfano de padre y madre y enfermo desde pequeño —posiblemente primeros síntomas de su tuberculosis—, veló por él su madrina, en cuya casa se aficionó por la lectura y después por el dibujo.

Se instaló en Madrid con dieciocho años y allí pasó grandes apuros económicos entre su dedicación a la pintura, a la poesía y al periodismo; su vida en la capital no respondía a lo que habían sido sus aspiraciones: contrajo un desafortunado matrimonio y mantuvo relaciones, tampoco demasiado felices, con otra mujer; por otro lado, tampoco su trabajo le satisfacía y sólo encontraba placer en las reuniones que mantenía con otros poetas amigos suyos. Entre éstos se contaban concedores y traductores de la literatura alemana, por la cual se interesó grandemente, sobre todo por el «*lied*» y la balada (no en vano sus versos quisieron ser censurados con el remoquete de «*suspirillos germánicos*»); los líricos alemanes, especialmente Heine, junto a los cantares tradicionales andaluces, se convertirían de este modo en modelo y fuente fundamental de inspiración de su obra.

La llegada de su hermano Valeriano, pintor, a Madrid alivió algo su pesadumbre; pero en el ánimo de Gustavo Adolfo pesaba mucho igualmente su precario estado de salud. Desde hacía tiempo se retiraba ocasionalmente a Veruela, antiguo monasterio y entonces hospital de tuberculosos; pero el mal no tenía ya remedio y a causa de él murió en 1870 Gustavo Adolfo Bécquer, un desconocido poeta llamado a ser desde el

año siguiente, el de la publicación de sus *Rimas*, el más influyente de los líricos españoles contemporáneos.

## b) *Obra literaria*

I. LAS «RIMAS». El libro de *Rimas* de Bécquer lo publicaron algunos amigos del poeta al año siguiente de su muerte, en 1871; es difícil saber, por tanto, si la edición habría quedado definitivamente dispuesta tal como la conocemos hoy día. Es más, el libro ni siquiera se llamaba así originalmente, sino *El libro de los gorriones*, título bajo el cual había agrupado Bécquer los poemas compuestos por él entre 1860 y 1867; el libro se había perdido en casa de su editor y el poeta lo reescribió y reconstruyó poco antes de su muerte. Desconocemos, por tanto, su orden original, aunque la actual ordenación de las *Rimas* siga pareciéndonos la más adecuada por agrupar las composiciones por temas: se disponen en primer lugar once rimas que desarrollan el concepto de la poesía; y después los poemas amorosos, que son el resto de las setenta y seis rimas que se conservan; éstas, a su vez, se ordenan en tres grupos: en el primero domina el tono optimista y esperanzado, entremezclado con una serie de definiciones poéticas del sentimiento amoroso; vienen después los que expresan el desengaño y, finalmente, aquéllos que muestran la radical desolación vital del poeta a raíz de la desilusión y del desamor.

Contempladas desde esta perspectiva, las *Rimas* no constituyen sino la historia poetizada de un proceso amoroso, y básicamente no aportarían nada nuevo a la historia de la lírica decimonónica española. Su personal sentido del lirismo, que sabe superar tanto sus modelos literarios como la propia realidad, le proporcionan ya, no obstante, una nueva dimensión en el panorama de la poesía decimonónica. Añadamos a ello las aportaciones técnicas, fundamentales en lo que se refiere a la selección natural del lenguaje, sobriamente contenido, alejado de las estridencias y los excesos del lirismo romántico; y en lo referente, también, a su brevedad, sencillez e ingenuidad, y tendremos una razón más para señalar estas *Rimas* como uno de los hitos de la poesía contemporánea en lengua castellana. Además, y para finalizar, habremos de advertir que, más allá de esta primera lectura —más que suficiente para calibrar su valor—, el intimismo y el sentimentalismo alcanzan en las *Rimas* de Bécquer una dimensión inusitada: el amor y la presencia de la amada llenan sus páginas con toda una visión del mundo que tiene una más amplia interpretación (véase el *Epígrafe 2.c.*) y que, a grandes rasgos, podemos resumir en la contemplación de la realidad como un misterio —el mundo becqueriano da una impresión básicamente neblinosa, evanescente— que el poeta debe desvelar por medio de la intuición, de la inteligencia y de los sentidos a partes iguales.

II. OBRAS EN PROSA. Frente a los rasgos novedosos que incorpora la lírica becqueriana a la literatura española, su obra en prosa prácticamente no aporta nada a

las formas más característica y tópicamente posrománticas de su época. Las *Leyendas* pretenden ser una obra de corte tradicional y popular —al estilo romántico—, pero en ellas se deja ganar, antes que por los elementos folklóricos característicos de la tradición oral hispana, por influencias cultas foráneas, concretamente por la novela «gótica» inglesa (en el Volumen 5, *Epígrafe 7.b.* del *Capítulo 5*) y por el leve simbolismo metafísico de los cuentos de terror de Edgar Allan Poe (Volumen 6, *Epígrafe 2* del *Capítulo 12*).

Menos divulgadas que las *Leyendas*, las *Cartas desde mi celda* fueron escritas con motivo de su estancia en el monasterio de Veruela para curarse de la tuberculosis que acabaría con su vida. Dominadas por el estado de ánimo contemplativo al que está obligado por su retiro, llaman la atención por su leve impresionismo, por un lado, y por otro por su tono conversacional.

### c) *Valoración de la lírica becqueriana*

La aportación fundamental de la lírica becqueriana consistió en la definitiva y original aclimatación del idealismo en la poesía española; Bécquer consiguió, más de medio siglo después de la instauración del Romanticismo en nuestro país, lo que no había conseguido ningún poeta ni, en general, ningún autor del período anterior: la consagración de la corriente literaria idealista y su nacionalización —por así decirlo— como forma válida y efectiva de producción artística. Algunas circunstancias concretas posibilitaron el que Bécquer pudiera dar su forma definitiva a la lírica contemporánea en lengua castellana.

En primer lugar, y como hemos dicho repetidamente para toda la segunda mitad del XIX en Europa, España se encontraba inmersa, en el momento en que Bécquer produjo su obra, en una etapa histórica que pretendía cerrar y poner fin al convulso período revolucionario anterior; el pensamiento restaurador implicaba en este sentido una superación del radicalismo y una apuesta por los aspectos más suavizados —y consagrados en el resto de Europa— de la ideología dominante. A tal esfuerzo respondieron igualmente gran parte de los escritores españoles de finales del XIX: así lo demuestran la evolución de personajes tan relevantes como Galdós o la Pardo Bazán, cuya obra desembocó en un espiritualismo trascendentalista; la poesía del escaso número de líricos más o menos relevantes —aparte de Bécquer mismo—; y el descarado servilismo burguesista del drama contemporáneo. Desde esta perspectiva, la lírica becqueriana supuso la definitiva consagración de la moral pequeñoburguesa, como demostraría —y demuestra— el inmediato éxito cosechado tras su publicación. No debemos olvidar que en realidad, de la escasa producción poética del autor, apenas si pueden ser salvadas unas cuantas composiciones; el resto, quiérase o no, nos ofrecen un tono en todo idéntico al de los poetas del período: ahora bien, con sólo ese manojo de poemas, Bécquer se ha convertido en el iniciador y en el máximo representante de la lírica intimista española.

Por otro lado, y en segundo lugar, no debemos olvidar ni desdeñar lo que su producción significó para la renovación de la lírica contemporánea. Su originalidad se la debió en gran parte a su propio recelo ante la técnica poética y su confianza en la intuición, la naturalidad, la sencillez y la sinceridad como herramientas de trabajo lírico. Aunque su poesía recibió la influencia de mismos modelos idénticos de otros poetas finiseculares, su grandeza radicó en el hecho de que, al margen de escuelas y cenáculos, en un ambiente poético bastante empobrecido como lo era el español de finales del XIX, lograse hacerse con un estilo poético que nada tiene que envidiar al de los grandes maestros de la lírica europea. Su arte es un «arte puro» al estilo del ensayado en Francia por el Parnasianismo y el Simbolismo, aunque con una dimensión estrictamente personal: por una parte, nunca pretendió alcanzar un sentido prístinamente formalista —como el de un Gautier, por ejemplo—, aunque le exigió a la poesía herir con una sola palabra, con una lengua libre de todo artificio; es decir, se exigía a sí mismo revestir adecuadamente la idea con su forma idónea, en una síntesis del pensamiento idealista y materialista que tiene su fuente en la filosofía de Hegel: como afirma en su «Rima v» la poesía es

*(...) el invisible  
anillo que sujeta  
el mundo de la forma  
al mundo de la idea.*

La temática amorosa encuentra así en su poesía una formulación plenamente original y a la vez conciliadora; el amor dejará de ser, como lo era para los románticos, una simple pasión o un recurso para la introspección individual y, junto con la poesía, se convertirá para Bécquer —y, con él, para toda la lírica contemporánea española— en un medio de conocimiento y expresión del mundo. Si la poesía ha de ser una forma de revestimiento de la idea del mundo, la mujer amada, realización del amor, se instalará en su lírica como la mejor expresión real, material, formal de tal idea; bajo esta luz, la conocidísima y recitadísima «Rima XXI» pasa a tener un significado más ambicioso:

*¿Qué es poesía? dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul.  
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... ¡eres tú!*

Pero sin duda fueron sus intuiciones simbolistas las más importantes y las de mayor trascendencia para la historia literaria española: los mejores poetas de principios de siglo siempre reclamaron como suya la concepción simbolista del mundo iniciada por Bécquer, y todavía hoy muchas voces poéticas se alzan afirmando su siempre renovado magisterio. La obra poética de Bécquer puede ser

tenida, en consecuencia, por menos inocente de lo que a primera vista pudiera parecer; más allá de una lectura adolescente, superficialmente sentimental, las *Rimas* constituyen un pequeño pero denso cuerpo de las posibilidades de la lírica contemporánea: una lírica encargada de traducir el mundo en clave poética o, mejor aún, destinada a decodificar un universo cuyas claves se hallan ocultas por el misterio. El arranque de su libro de poemas con el conocido verso «*Yo sé un himno gigante y extraño...*» instala al lector desde la primera página —y dejando de lado el problema de la ordenación de las *Rimas*— en una concepción de la poesía según la cual ésta preexistiría en el mundo, consistiendo la misión del poeta en recuperarla por medio del arte; como Bécquer afirmaba en la «Introducción» a *El Libro de los gorriones*, «entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra». El arte, por tanto, no es sino un medio de desvelamiento de un mundo cuyo velo de misterio puede ser descorrido por un esfuerzo creativo que implica al sujeto y al objeto (y al mismo arte como medio de comunicación entre ambos).

Por todo ello, la lírica becqueriana supone la plena aclimatación y superación del Romanticismo español. Considerar a Bécquer como un simple romántico rezagado o, peor aún, como un simple epígono, es no entender las verdaderas raíces del pensamiento y del arte de este autor. Su idealismo adopta una forma sólo aparentemente romántica, pues desde el punto de vista literario tanto como desde el filosófico, su obra, como la de otros posrománticos europeos, toma el Romanticismo como simple punto de partida para renovarlo con la puesta en marcha de unos ideales y aspiraciones artísticas con un acusado sabor de modernidad; tanto, que en Bécquer está el punto de arranque de la lírica contemporánea española.

### 3. Otros poetas posrománticos

#### a) «Realismo» y poesía

La poesía posromántica española participa de esa confluencia de corrientes, estilos y tonos que ya apuntábamos como característica de la poesía de la segunda mitad del XIX y que podemos localizar incluso en la obra de Bécquer. En líneas generales, la poesía de este período se deja contaminar —por así decirlo— por el alcance del Realismo en nuestro país; si bien no existe en sentido estricto una poesía característica y exclusivamente realista, sí nos atrevemos a afirmar que la obra de prácticamente todos los poetas denota cierta aproximación a los postulados y realizaciones del Realismo imperante en la prosa de finales de siglo.

Ramón de Campoamor (1817-1901) fue el más conscientemente «realista» de este grupo de poetas, con las virtudes y los defectos que ello conlleva. A él se le debe



una de las pocas formulaciones más o menos rigurosas de la que podríamos considerar teoría poética realista, en la que confluyen elementos característicos del positivismo (como la aspiración a la autonomía del arte) y del idealismo (en su afirmación de una lírica intimista y subjetivista). Su mejor aportación a la poesía española fue la depuración del lenguaje poético, en el convencimiento de que éste debía aproximarse al lenguaje hablado aun con su peculiar disposición rítmica y estrófica. Sus libros más característicos son los que persiguen tales aspiraciones: *Doloras* (1846 y 1886), *Pequeños poemas* (1872) y *Humoradas* (1885); ninguno de ellos encierra grandes excelencias poéticas, pero con su prosaísmo —demasiado acusado en algunas composiciones— superó la truculenta grandilocuencia heredada del Romanticismo y facilitó la renovación poética posterior. Por otro lado, existe en su obra poética una tendencia muy acusada a actualizar la problemática espiritual ya manifestada por los autores románticos; Campoamor sabe proporcionarles sabor de modernidad a algunos temas tópicamente románticos —la muerte, la duda, el destino...— y se le puede por ello señalar como un antecedente de las preocupaciones existenciales y religiosas en la poesía de transición entre los siglos XIX y XX.

A caballo igualmente entre Realismo y Posromanticismo se encuentra la obra —algo facilona— de José María Gabriel y Galán (1870-1905), que con su explotación de los motivos regionales constituye para algunos una muestra de la poesía naturalista española y para otros un simple residuo del costumbrismo romántico.

Más cercana al sentido del Realismo español nos parece hoy la obra de algunos poetas que explotaron una vena sociopolítica y patriótica de mayor fortuna en otros países europeos. Entre sus representantes, de muy escaso interés para la historia de la literatura en nuestro país, se cuentan Gabriel García Tassara (1817-1875), muy interesado por los temas sociales; Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), que en un principio cultivó la poesía social y terminó imitando el espiritualismo campoamoriano; y Manuel del Palacio (1831-1906), cuya obra se circunscribe desde una perspectiva irónica a las circunstancias políticas del momento. El mejor exponente de este tipo de poesía en España lo tenemos en Gaspar Núñez de Arce (1832-1903). Su libro *Gritos del Combate* (1875), el más famoso de su producción y el único digno de mención por su forma sólidamente clasicista, nos parece en realidad más estrictamente posromántico que verdaderamente realista, tanto por su enfoque como por su tendencia a un lenguaje en exceso grandilocuente.

#### b) *La lírica intimista*

Aun siendo su mejor representante, no fue Bécquer el único poeta que cultivó una lírica intimista que actualizaba en España las posibilidades del subjetivismo romántico; aparte de él y de Rosalía de Castro —que compuso sus mejores libros en gallego: véase el *Epígrafe 5.a.*—, otros poetas gustaron de cultivar este tipo de breves

composiciones poéticas con las cuales se abría el camino a una renovación y depuración de la lírica española.

Estos autores carecen hoy prácticamente de interés, especialmente si comparamos su obra con la de Bécquer; pero en su momento contribuyeron a la difusión de una lírica intimista mucho más sincera que la de sus precedentes y posiblemente pudieran llegar a influir sobre Bécquer. La mayoría de ellos le debe mucho a las traducciones y versiones de los líricos alemanes: las baladas y los «lieder» germánicos constituyen su fuente de inspiración, sobre todo los de Heine, el poeta extranjero de moda en España. Ambos géneros contribuyeron a la concisión e intensidad líricas propias de la poesía posromántica, a la vez que proponían el popularismo como fórmula poética válida para la renovación de la lírica contemporánea.

Por su papel de traductor de Heine y de introductor y adaptador de los géneros germánicos citemos en primer lugar a Augusto Ferrán y Fornés (1835-1880), amigo de Bécquer, que supo captar como ninguno el sabor popular de la lírica heineana. Junto a él suele citarse a Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), poeta menos original pero más fiel en sus traducciones del alemán. Mayor originalidad ofrece la obra poética de Antonio Trueba (1821-1889), que conjugó inteligentemente popularismo e idealismo en su *Libro de los cantares* (1852); y de Vicente Barrantes y Moreno (1829-1898), el mejor adaptador de la balada germana en nuestro país con su libro de *Baladas españolas*.

#### 4. Teatro español de la segunda mitad del XIX

A mediados del siglo XIX, el teatro se hallaba en España en una vía muerta de la que realmente no supo salir. El drama romántico estaba prácticamente liquidado —ya dijimos que el *Tenorio* (1844) fue la última pieza dramática estrictamente romántica— y sus representantes o bien dejaron de ser significativos, o bien compusieron obras cuyo efectismo y grandilocuencia no eran ya sino una degeneración de aquél.

El teatro de la época posromántica perpetuó, por un lado, los vicios y defectos de este degenerado teatro romántico y, por otro, intentó superarlo —sin éxito— por medio de un realismo que no llegó a ser tal. Se impuso, por tanto, un tipo de drama grandilocuente y sonoro, escrito en verso en no pocas ocasiones, con pretensiones de teatro de tesis y de denuncia social y constreñido, muy al contrario, por su dependencia de una clase burguesa conservadora, cuando no reaccionaria, que imponía una visión determinadamente moralizada del mundo.

Este tipo de teatro, que se viene denominando «Alta Comedia», se dio en realidad en prácticamente toda Europa en este momento de crisis ideológica y dominio de la burguesía conservadora. En España contó con varios representantes, ni mejores ni peores que los de otros países. El más representativo de todos ellos fue, sin duda, José de Echegaray (1832-1916), cuya obra prácticamente ningún crítico respeta hoy pero

que debe ser inexcusablemente reseñada como el más extremo ejemplo de lo que este tipo de teatro podía dar de sí. Su obra (la más característica podría ser *El gran galeoto*) suele centrarse en el tema de la honorabilidad burguesa, en realidad una puesta al día del tema del honor calderoniano gracias a su exaltación del sistema burgués —resumido en el capitalismo—, a su ambientación en hogares burgueses y a su defensa de la institución matrimonial. Junto al de Echegaray podemos recordar otros nombres: de Ventura de la Vega (1807-1865), autor hispanoamericano afincado en España, podemos recordar su obra *El hombre de mundo* por su logrado enredo y por ser la primera en esbozar las posibilidades del tema del adulterio (la obra se estrenó en 1845, casi en pleno Romanticismo). De Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) podemos decir que le gustó plantear los temas de la Alta Comedia desde el distanciamiento histórico: por ejemplo, *Un drama nuevo*, cuya trama está notablemente conseguida, desarrolla el tema del adulterio sirviéndose de un ejemplo de «teatro dentro del teatro», pues la acción se desarrolla con motivo de una representación por Shakespeare de una de sus obras.

Aparte de a los cultivadores de esta Alta Comedia, debemos recordar a un par de dramaturgos realistas dignos de mención. El nombre de Joaquín Dicenta (1863-1917) suele asociarse a su obra *Juan José*, tenida por un drama social, pero de la que debemos decir que presenta adherencias evidentemente propias de la Alta Comedia. Aunque el conflicto de *Juan José* pretende ser social —de motivaciones laborales—, en realidad se limita a lo estrictamente pasional y, en concreto, al tema de la fidelidad conyugal (aunque, eso sí, plantee al menos el derecho de los obreros a ser tratados con la misma dignidad que cualquier persona de otra clase social). Citemos, por fin, a Benito Pérez Galdós, cuyo teatro desmerece totalmente frente a su novela, de la cual nace (véase el *Epígrafe 4 del Capítulo 6*); sus dramas tienen cierto valor por dos razones: la primera, porque saben explotar sus condiciones realistas aunque pequen de cierto narrativismo—; la segunda, por plantear en ellos problemas de alcance filosófico existencial que tendrán gran repercusión en autores posteriores.

## 5. Literatura española no castellana

### a) Literatura gallega: Rosalía de Castro

I. NACIONALISMO Y «REXURDIMENTO». Los orígenes del nacionalismo gallego podemos encontrarlos en los albores del siglo XIX, como los de otros tantos pueblos de Europa. Los ideales románticos habían tenido su traducción política en la Revolución Francesa, y desde el país vecino se habían instalado en la Galicia decimonónica; de Francia llegó también, paradójicamente, el ejército invasor: la necesaria defensa del territorio por el pueblo en su conjunto fue un motivo perfecto

para demostrarle al resto del país, y sobre todo a Madrid, que Galicia poseía una evidente capacidad de autogobierno, especialmente si consideramos el abandono por parte del poder central que muchos contemporáneos denunciaron.

Con el inicio del período restaurador en 1814 las tornas cambiaron, pero no la conciencia nacional, que luchaba por abrirse paso entre el férreo aparato censor. Así se desarrollaron las cosas durante largos años, hasta que, rondando los mediados de siglo y aprovechando un breve período de inusitada libertad, apareció un grupo de intelectuales cuyo pensamiento respondía en realidad a cierto provincialismo localista más que a una clara doctrina nacionalista; agrupados en academias y en revistas y periódicos a los que prestaban su voz para analizar y establecer los rasgos diferenciales de la Galicia contemporánea, actuaron como verdaderos precursores del *Rexurdimento* gallego. Sus aspiraciones políticas fueron frustradas en 1846 con el sofocamiento de un levantamiento revolucionario; pero el ambiente estaba ya lo suficientemente caldeado como para que soplasen nuevos vientos en el panorama cultural gallego.

Como algunos de los hitos en la conformación de este *Rexurdimento* literario podemos señalar los siguientes: la aparición de importantes órganos de difusión y expresión del pensamiento galleguista, como *El Faro de Vigo*, fundado en 1853, primero bisemanal y después diario, de larga y fructífera vida (que llega hasta nuestros días); la aparición, también, de personalidades literarias relevantes para Galicia, como la de Francisco Añón (1812-1878), estudioso, poeta y bohemio subversivo en Madrid, cuyas obras —muchas de ellas perdidas hoy y compuestas en gallego— gozaron de relativo favor popular en su tierra; y la convocatoria de los primeros Juegos Florales gallegos en 1861: aunque ese año primaron los poemas en castellano —pues admitieron composiciones en ambas lenguas—, poco a poco se impuso el gallego, hasta que en su edición de 1891, en los Xogos Florais Galegos sólo pudo concursarse con originales en lengua vernácula.

El problema de la lengua fue uno de los más sintomáticos que hubo de enfrentar el nacionalismo gallego. El concepto de *Rexurdimento* está en realidad ligado al uso del idioma propio, seña de identidad fundamental de un pueblo que siente su historia, sus costumbres, su cultura en suma, como algo diferenciado, pero que seguía temiéndole a finales del XIX al uso literario de su lengua hasta el punto de considerarla un «dialecto». Es éste el término con el que también la define Rosalía de Castro, cuyos *Cantares gallegos* van a marcar precisamente los verdaderos inicios del *Rexurdimento* como movimiento autóctono de la cultura, las letras y las artes gallegas.

II. ROSALÍA DE CASTRO. La obra poética de Rosalía de Castro (1837-1885) es, junto a la de Bécquer, el mejor exponente de la lírica posromántica española; a aquél precisamente lo conoció en Madrid, donde también trabó contacto con Eulogio Florentino Sanz, y posiblemente entre ambos la iniciaran en la influencia de Heine.

Rosalía había empezado ya a componer algunos poemas, pero sería después de este viaje cuando su obra adoptaría la forma que la consagró como la mejor poetisa española del XIX.

*Cantares gallegos* (1863) fue el primer libro que Rosalía escribió en gallego; con él inició el *Rexurdimento*, demostró que la lengua gallega —ella la sigue llamando dialecto— «é tan apropiado como o primeiro para toda clase de versificación» y dio forma a su mejor expresión. En sentido estricto, las composiciones de los *Cantares gallegos* no son galleguistas, sino más bien costumbristas al estilo romántico; su valor, no obstante, radica en el hecho de posibilitar una visión de Galicia desde un sentimiento diferenciado incluso lingüísticamente. *Cantares gallegos* sobresale por su sentimiento del paisaje, invadido, si no de galleguismo —aunque hay una evidente reivindicación del paisaje natural y humano—, sí al menos de una sentimentalidad característica de lo que se considera «alma gallega»; por otro lado, los poemas que integran el libro —y ahí radica su originalidad para toda la literatura española— se sirven de un lenguaje popular que, como el de otros autores del momento, contribuirá decisivamente a la depuración y renovación de nuestra poesía.

*Follas novas* (*Hojas nuevas*, 1880) es un conjunto de poemas mucho más intencionado y rico que los anteriores *Cantares gallegos*. Por una parte, su concepción de la poesía está mucho más elaborada para esta época; por otra, intenta abarcar temas más profundos, tanto por necesidad expresiva como por prestar más dignidad a su lengua vernácula, que muchos consideraban no podía —o no debía— tratar más que temas folklóricos. *Follas novas* es, en consecuencia, un libro eminentemente intimista y subjetivista; en él priman los sentimientos, especialmente el dolor y el desengaño, tratados ahora desde una óptica superadora del Romanticismo y de su tono truculento y dramático. Sobre estos sentimientos sobrevuela, y es quizás su nota distintiva más acusada, una extraña y particular melancolía —Rosalía vive en estos años fuera de Galicia— que lo traspasa absolutamente todo; este sentimiento, que muy bien podemos considerar «saudade», esa especial tristeza, esa morriña tan tópicamente gallega, alcanza en este libro la categoría de arte, pues a ella se debe el especial ambiente que el lector respira en todas las páginas de *Follas novas*.

A pesar de ser considerada hoy como su obra maestra, *Follas novas* no tuvo la aceptación de *Cantares gallegos*. Muchos habían esperado ansiosamente en España su aparición, pero cuando comprobaron que era mucho más profunda que su anterior obra, levemente costumbrista, consideraron que el uso del gallego no se correspondía con la temática e intención del libro, y éste fracasó rotundamente. Desde ese momento, Rosalía de Castro se negó a publicar nada más en gallego. Su siguiente libro de poemas, *En las orillas del Sar* (1884) prolonga en cierta medida esta presentación de su mundo íntimo iniciada en *Follas novas*; la diferencia fundamental entre ambos consiste en que *En las orillas del Sar* pretende, al mismo tiempo, proporcionarle a su poesía unas formas y unas estructuras más conscientemente

innovadoras, razón por la cual el libro quizás pudiera influir en algún modernista posterior. El resultado es muy digno de mención, pero la mejor Rosalía seguimos encontrándola en sus poemas más sencillos, más ajustados a las formas y los sentimientos populares, por lo que nos quedamos con *Follas novas* como su mejor libro.

## b) *Literatura catalana*

I. LA «RENAIXENÇA». Los orígenes y desarrollo del nacionalismo catalán son hasta cierto punto similares a los del gallego, con la diferencia fundamental —para lo que a nosotros nos interesa— de que Cataluña tenía prácticamente resuelto el problema de la lengua, su normalización y uso literario. Lingüísticamente, el estudio y cultivo de la lengua vernácula había sido una preocupación constante para los filólogos e historiadores de la centuria precedente: la Academia de Buenas Letras de Barcelona había sido fundada en 1752 y desde ese año se había aplicado, entre otras cosas, a la confección de un diccionario catalán de autoridades; diversos organismos habían fomentado el estudio de la historia, las instituciones y la economía catalanas (en el siglo XVIII se habían puesto ya las bases de su posterior industrialización); y el uso de la lengua estaba, en general, tan extendido, que el catalán fue declarado lengua oficial por las tropas francesas que ocuparon Cataluña, en un intento de atraerse el favor popular.

Con ello estamos ya a principios del XIX; durante estos años se fue fraguando fuertemente y sin problemas la conciencia nacional catalana de una forma similar a como hoy la conocemos. El pensamiento y las aspiraciones culturales románticos contribuyeron decisivamente a su realización: la valoración del pasado, de la literatura tradicional y popular y de las lenguas vernáculas hicieron posible que, aun después de triunfar la Restauración en 1814, los ánimos de los catalanes estuvieran en la mejor disposición para asimilar el movimiento cultural conocido como *Renaixença*, dirigido a recuperar y revitalizar —como ya se estaba haciendo desde el XVIII— la lengua, la literatura y, en general, la cultura autóctona en Cataluña.

II. VERDAGUER. La figura más representativa de la *Renaixença*, no por sus referencias catalanistas, sino precisamente por su valía universal, es la de Jacint Verdaguer (1845-1902), sacerdote cuyo ministerio fue suspendido a causa de realizar exorcismos sin permiso y por abusar de la confianza de un marqués al donar a los pobres más dinero del que éste le confiaba.

Su mejor obra, *L'Atlàntida* (1876), es también la más conocida y la más ambiciosa; este esforzado poema épico extraño a toda tradición catalana lo redactó durante varios años de empeño y tesón. La imagen del continente perdido le sirve a Verdaguer para aunar los motivos descriptivos, de tono amplia y potentemente naturalista, con su vigoroso y ágil sentido de la narración poética; no debemos

olvidar, por otro lado, el leve sentido religioso que Verdaguer le imprime a *L'Atlàntida* y para el que se sirve de elementos mitológicos tanto cristianos como clásicos.

Hoy nos parecen mejores, aun considerando la perfección formal de *L'Atlàntida*, sus breves poemas líricos; en ellos predominan, como característicamente posrománticos, los sentimientos del paisaje y, en su caso, del amor místico. Se trata de una poesía eminentemente intimista que nada tiene que envidiar a la de los poetas en lengua castellana de la época, y de la que dejó excelentes muestras en libros como *Idil·lis i cants místics*.

III. OTROS AUTORES. Entre los primeros representantes de la debemos citar a Josep-Pau Ballot (1747-1821), cuya *Gramàtica i apologia de la llengua catalana* (1815) actuó durante muchos años como verdadero manifiesto en defensa del catalán y puso las bases de estudios gramaticales posteriores. Al poeta Carles Aribau (1798-1868) se le señala como iniciador de la poesía de la *Renaixença* por su oda *La pàtria*, vibrante canto a la lengua y la cultura catalanas. En la extensión del uso del catalán como lengua de cultura intervino también decisivamente la reinstauración en 1859, después de siglos, de los Jocs Florals, a la cual contribuyó decisivamente Joaquim Rubió i Ors, poeta más conocido por el seudónimo de Lo Gayter del Llobregat con el que firmó en 1841 un libro de poemas trascendental para la definitiva generalización de la *Renaixença*.

Tampoco debemos desdeñar el papel de otros géneros en la difusión del nacionalismo catalán. El teatro fue un excelente medio de difusión de los principios de la *Renaixença* entre un público acaso poco numeroso pero fiel. Al drama y a la comedia se aplicaron autores relevantes, entre los que sobresale Ángel Guimerá (1845-1924), que cosechó un gran éxito con obras como *Terra baixa*; hoy interesa por haber logrado superar el teatro romántico por medio de un realismo burgués en la línea de producción dramática del resto de Europa.

La prosa narrativa catalana acaso fuese el género que sufriera en esta época más problemas de producción y recepción y de normalización lingüística. Podemos citar, no obstante, a Narcís Oller (1846-1930), cuyas mejores obras, publicadas a finales de siglo, participan plenamente del movimiento realista y naturalista (podemos citar *La Febre d'Or*), aproximándose en determinado momento a la estética decadente y más tarde al Modernismo catalán.

## 1. El Posromanticismo portugués

Al estudiar el Romanticismo portugués, ya advertíamos que su matiz revolucionario estaba directamente ligado a las condiciones materiales del país, hasta el punto de confundirse el progresismo político con la defensa del progreso material que la nación requería para su definitiva modernización. En el terreno cultural, el Posromanticismo portugués se caracteriza por una mayor conciencia de modernidad frente a los presupuestos del anterior Romanticismo; es decir, que si en la literatura romántica portuguesa aún localizábamos rastros del anterior arcadismo dieciochesco, ahora el pensamiento se inserta más decididamente en el idealismo europeo, sin que por ello Portugal renunciase al momento positivista que toda Europa vivía durante este período.

La actualización a la que se sometió la cultura portuguesa se debió al papel que determinados doctrinarios lograron desempeñar como concedores de otras literaturas, especialmente la francesa, de gran peso durante este período en Portugal: aparte de la labor precursora de personajes como António Lopes de Mendonça (1826-1865), fundador de órganos de opinión socialista, periodista y crítico literario —labor con la que dio a conocer a los novelistas realistas franceses, especialmente a Balzac—, deberemos considerar también el papel desempeñado por la Universidad portuguesa, de donde saldrán los nuevos intelectuales de la «Generación del 70» (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 7*), provenientes todos ellos de una pequeñoburguesía socialmente más avanzada que habrá de encargarse de actualizar en Portugal el movimiento revolucionario del mediosiglo.

En este decisivo paso desde unas formas culturales e ideológicas a otras, podemos encontrar en Portugal, durante este momento de transición, dos tipos de producción artística: mientras que en Oporto y Coímbra los autores insistieron sobre formas idealistas, con actitudes inconformistas poco reflexivas —en una caracterización típicamente posromántica—, en la capital, Lisboa, los intelectuales comenzaron a añadir a estos residuos románticos, por un lado, notas de humanitarismo veteadas de compromiso político que desvelan ya la orientación del Realismo portugués; y, por otro, novedades técnicas aprendidas del mediosiglo francés que determinados autores portugueses incorporarán a sus medios expresivos.



## 2. Antero de Quental, poeta del XIX

El siglo XIX portugués tiene su mejor voz lírica en Antero de Quental (1842-1891), considerado con justicia jefe de filas de los jóvenes intelectuales; junto a Eça de Queirós podemos señalarlo como el más influyente integrante de la llamada «Generación del 70» (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 7*) y, como él, personifica excelentemente el espíritu que presidió la segunda mitad del siglo en Portugal, aunque finalmente sucumbiera a las contradicciones de la vida nacional. Su pertenencia a una familia influyente en las Azores le permitió una educación esmerada y estudios superiores en la Universidad de Coímbra, en cuyas aulas se relacionó con artistas e intelectuales y donde sustituyó sus ideas tradicionalistas por otras progresistas filtradas por el idealismo kantiano y hegeliano, así como su espiritualismo religioso derivó en el credo libertario característico de la época.

Cuando en 1863 aparecieron sus *Odas modernas*, a Antero de Quental se le señalaba como el mejor exponente de los cambios que se estaban produciendo en la cultura portuguesa de finales de siglo: el tono utópico y humanitarista que se había manifestado en la literatura romántica portuguesa dejaba paso, con este poemario, a una toma de postura comprometida del intelectual frente a la sociedad contemporánea; es decir, aparece entonces una conciencia revolucionaria que no se pierde en el pesimismo ni en el idealismo románticos, sino que toma cuerpo en una praxis y un programa inspirados, para Antero de Quental, en las experiencias revolucionarias de la burguesía europea del 48; para ello viajó a Francia, donde conoció a Proudhon y su experiencia de modos de producción socializados; contribuyó a la organización y difusión de organizaciones obreras; y él mismo concurre a las elecciones como candidato socialista.

Recordemos, sin embargo, que Antero procedía de una familia distinguida en la cual él mismo se había formado en un pensamiento tradicionalista; añadamos ahora que entre sus antepasados existían personajes influyentes ideológicamente, y que su interés por la poesía se había labrado precisamente en su gusto por la obra y el pensamiento de místicos y ascéticos; ya en 1872 reconoce: «*Penso como Proudhon, Michelet, como os activos: sinto, imagino e sou como o autor da Imitatio Christi*». [«Pienso como Proudhon y Michelet, como los activos: siento, imagino y soy como el autor de la *Imitatio Christi*»]. Efectivamente, en su pensamiento siempre hubo sitio para el idealismo de tono espiritualista, como demuestra su admiración por la filosofía hegeliana; cuando en 1874 una enfermedad de imposible diagnóstico se apodera de Antero, lo que se ha dado en llamar la veta «nocturna» de su poesía aflora con facilidad: ante la experiencia del dolor y, sobre todo, ante la premonición de la muerte, surgen los temas y las obsesiones típicamente románticas en las que se había formado el gusto del poeta.

Esta veta de pesimismo podemos comprobarla y localizarla —en sus diversas fases— en la sin duda mejor obra del poeta: los *Sonetos*. La simple elección de esta

estrofa puede ayudarnos a comprender las necesidades expresivas anteriores: requería entonces el poeta un molde que, como el soneto, había sido tradicionalmente una de las formas por excelencia de la «racionalidad» poética; es decir, una estrofa cuya naturaleza le permitía la exposición de las más complejas y variadas ideas a la vez que, por necesidad, invitaba a la contención y la medida. No debe extrañarnos que Antero se sirviera del soneto para la expresión de temas claramente personales, pues su maestría lo capacitaba para volcar en tal estrofa la subjetividad requerida por los temas: estamos ante uno de los grandes clásicos de la poesía contemporánea portuguesa, ante un autor que, pese a la sinceridad, emotividad y sensibilidad que puso en sus versos, pese a la modernidad que los preside formal y conceptualmente, supo conjugar la novedad con la racionalidad, dando lugar a una obra siempre jugosa aun tras el paso de los años:

*Ergue-te, então, na majestade estóica  
de uma vontade solitária e altiva,  
num esforço supremo de alma heróica;  
faze um templo do muros da cadeia,  
prendendo a imensidade eterna e viva  
no círculo da luz da tua Ideia!*

[«¡Yérguete, entonces, en la majestad estoica / de una voluntad solitaria y altiva, / en un esfuerzo supremo de alma heroica; / haz un templo de los muros de cadena, / prendiendo la inmensidad eterna y viva / en el círculo de luz de tu Idea!»].

La diferencia entre Antero y sus contemporáneos, lo que impide toda comparación entre su obra y la del resto de los líricos del XIX, se halla precisamente en el rigor poético con que somete a su experiencia. Buen conocedor de las literaturas europeas del momento, Antero renunció a la fácil expresión de la tópica sensibilidad romántica y apostó, por el contrario, por una seriedad expresiva que lo pone ya en contacto con la renovación y la depuración poéticas propias del siglo XX; en cuanto a su pensamiento, es sin duda uno de los más avanzados con respecto al de sus compatriotas, concretamente en lo tocante al saber filosófico: su idea de la destrucción (o, mejor, de la autodestrucción) se debe casi por entero a Schopenhauer, de cuyo concepto de «ataraxia» debió de servirse para la exposición de su firme «deseo de nirvana» (recordemos que Antero se dio muerte en sus Azores natales). Surge entonces en la obra de Antero un mundo turbio, regido por las fuerzas del Dolor, la Muerte y el Desengaño, no ya sentimientos, sino absolutos con los que el poeta forma una verdadera mitología y construye un universo donde el ser humano no es sino una pieza irrelevante. Frente a lo que afirmarían los románticos, Antero pensaba que ni siquiera la muerte de los hombres, seres individuales, puede salvar al

Cosmos de su propio ser, como si sólo gracias a la intervención de la conciencia humana pudiera la Naturaleza comprender su propia necesidad de autodestrucción.

### 3. Continuaciones de la lírica romántica

Ya advertíamos al principio de este Capítulo sobre la diversificación que conoció la literatura posromántica portuguesa, dependiendo del centro cultural desde el cual se produjera. Debemos ahora reseñar a buena parte de los autores y sus obras aparecidas en Oporto, donde la producción lírica se caracterizó por dos actitudes distintas derivadas ambas del anterior Romanticismo: por una parte, se cultivó una poesía crítica y satírica, cuyos blancos principales fueron bien la política, bien el Romanticismo superficial; por otra parte, encontraremos también continuaciones del intimismo y del sentimentalismo más característicamente románticos.

#### a) *Poesía y crítica social*

La sátira de cierta superficialidad romántica se debe en Portugal a las resonancias conservadoras que conlleva un movimiento cultural importado con retraso y asociado al tradicionalismo burgués; por ello justamente la crítica del Romanticismo —o de cierto Romanticismo— y la denuncia social y política suelen ir de la mano. Algo de esto había ya en algunos románticos portugueses y, sobre todo, en órganos de difusión como *El Trovador*, que, curiosamente, acabó aglutinando a intelectuales conservadores; este tipo de producciones líricas serán ahora más combativas y progresistas, en una paulatina toma de conciencia radical del artista frente a la sociedad contemporánea: la creación de *El Bardo*, en una línea similar a la de la publicación anteriormente citada, es una muestra de la confluencia ideológica entre diversos creadores posrománticos interesados por la difusión del Realismo como forma de producción no sólo artística, sino social.

Debemos reseñar la figura de Guilherme Braga (1845-1874), afamado poeta panfletario de fulgurante —aunque breve— carrera literaria; como lírico hondamente popular, participa de cierto regusto romántico, pero su formación y, sobre todo, su conciencia artística, lo ponen en contacto con el «Grupo de Coímbra» que en ese momento estaba dando lugar a la generación del Realismo portugués. Su poesía, por su propia naturaleza, presenta diversos temas y recursos: sobresalen sus parodias de la lírica intimista posromántica, sus composiciones anticlericales y, sobre todo, sus repetidas denuncias de la explotación humana y su apuesta por un progreso económico igualitario; formalmente, supo aprovechar las posibilidades de diversos moldes líricos, e incluso destacó en la adaptación al portugués de las nuevas formas de expresión poética aprendidas de Francia.

Menos valor encierra la obra de José Mendes Leal (1818-1896), cuya poesía de

denuncia estaba realmente al servicio de sus propios intereses. Hombre público y político, durante la Regeneración pasó a la oposición, desde la cual lanzó al Gobierno furibundos ataques oportunistas, especialmente desde los periódicos, medio en el que se movía con facilidad. Además de por estas composiciones circunstanciales, se le debe recordar por su aportación al más insustancial Posromanticismo intimista en su volumen de *Cánticos*.

#### b) *Lírica intimista*

Acaso los nombres y obras del intimismo posromántico sean más reseñables que los de ese combativo Posromanticismo «panfletario» al que nos hemos referido antes; sin embargo, hemos de advertir que es tal la conciencia sociopolítica de los autores de finales del XIX en Portugal, que incluso entre los temas pretendidamente sentimentales habremos de encontrar reflexiones sobre el alcance social de una «nueva humanidad».

Prueba de ello la tenemos en la obra de Tomás A. Ribeiro (1831-1901), quien, a pesar de su dilatada carrera artística, puede ser considerado como uno de los máximos exponentes de la pervivencia romántica en Portugal. En su obra se entrecruzan las más variadas tendencias, en una extraña conjunción que hace de la suya una producción todavía sugestiva: en primer lugar, sus poemas presentan una forma claramente narrativa, en una evidente deuda con el «romance» que dio nombre al Romanticismo y que, en Portugal, tuvo en Walter Scott a su máximo inspirador; en segundo lugar, prefiere la trama sentimental con resonancias folletinescas que revelan las nuevas formas de producción literaria de finales del XIX; y, por fin, no es extraño encontrar en sus poemas una ardiente defensa tanto del nacionalismo liberal como del progresismo económico y político, con lo que Ribeiro se alinea junto a sus compatriotas de pensamiento más avanzado. Sus obras más recordadas hoy son *D. Jaime* (1862) y *Delfina do mal* (1868); su inconsistente lirismo sentimental no logra aligerar el peso de un prosaísmo que llega a hacernos olvidar su forma estrófica (lo cual denota el fuerte realismo técnico por el que se dejó impregnar la poesía portuguesa de finales del XIX).

Algo similar sucede con la obra de António Soares de Passos (1826-1860), quien supo dotar de resonancias humanitaristas y sociales a su poesía contemplativa, de ánimo y alcance filosóficos. Su obra más importante, *El Firmamento*, se dispone como una amplia y ambiciosa sinfonía poética en la cual el tema de la contraposición entre la infinitud cósmica y la mezquindad humana pone las bases de la intención final del poeta: la de dignificar la labor racionalizadora y materialista del hombre moderno.

Más claramente descriptiva es la producción lírica de Francisco Gomes de Amorim (1827-1891): su largo exilio en el Brasil lo puso en contacto con unos

modos de vida exóticos que retrató pintorescamente en sus poemas, por lo que el trasfondo de su obra tiene todavía algo de rousseauiano. Sus *Cantos matutinos* y *Efímeros* suelen contraponer la dulzura del paisaje portugués a la bravura y la fuerza del Brasil amazónico, inhóspito e indomable; el paisaje se hace entonces recuerdo, y éste se convierte en motivo de reflexión y consideración por parte del poeta.

#### 4. Poesía portuguesa de finales del XIX

##### a) Poesía realista

Aunque el Realismo encuentra su modo de expresión idóneo en el género narrativo, el empuje lírico que a la nueva conciencia artística le proporcionara Antero de Quental (*Epígrafe 2*) hizo posible que los poetas pudieran optar por una expresión realista no necesariamente reñida con el lirismo; hay que advertir, sin embargo, que la mayor parte de estos autores no fueron capaces de proporcionarle plasticidad alguna a sus producciones, caracterizadas por la rigidez y el prosaísmo.

João de Deus (1830-1896) acaso sea el más popular en Portugal de estos poetas realistas, más por su acercamiento al estilo y temática populistas que por logros estrictamente literarios; estamos en realidad ante una suerte de compositor callejero cuyo estilo deja traslucir todos los defectos y virtudes inherentes a la lengua popular. Sus ingenuas composiciones, transidas de tradicionalismo católico, tratan preferentemente los temas amoroso y satírico y su principal mérito se halla en la frescura que el autor le proporciona al panorama de frío retoricismo posromántico.

Consciente de lo que el Realismo suponía, Guilherme de Azevedo (1839-1882) adoptó una estética consecuente con sus principios ideológicos y políticos y cultivó por ello una poesía de ambientación urbana centrada en la problemática del proletariado. Algo muy similar podemos decir de Abilio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), el más célebre de los denominados «poetas panfletarios» de finales del XIX en Portugal: burócrata y político, hizo de su poesía un arma comprometida en la denuncia social y política de hechos bien conocidos por él; muy famoso contemporáneamente, a su producción podemos achacarle —como a la de otros poetas realistas— graves deficiencias formales y estructurales, así como cierta superficialidad simbólica.

##### b) Intentos de renovación poética

Ya hemos dicho que, a mediados del siglo XIX, determinado sector de la burguesía portuguesa se hizo con el poder, sin que este hecho fuera suficiente para la efectiva verdadera modernización del país. Curiosamente, los jóvenes intelectuales formados

en este período que habrían podido llevar a cabo reales reformas —necesitadas por el país y demandadas por ellos mismos—, comprendieron finalmente la inviabilidad de sus propuestas en un país cuyas estructuras estaban muy lejos de poder participar del progresismo reinante en la mayor parte de Europa.

Esta constatación se deja sentir ya en la obra de madurez de personalidades como el poeta Antero o el novelista Eça, y a ellos, como a otros autores, les obligó a abrazar otros tipos de ideales literarios caracterizados, frente al compromiso social por el que habían optado anteriormente, por su naturaleza estrictamente estética: en definitiva, en un momento de crisis para el artista —hecho común a toda Europa—, los escritores, poetas fundamentalmente, se dejaron inspirar por el credo del «arte por el arte» en un movimiento casi instintivo de cerrazón originado tanto por la incompreensión social como por el encastillamiento del intelectual en su creencia de elegido frente a la masa.

Algo de esto podemos ver ya en la obra de António Gonçalves Crespo (1846-1883), a quien podemos señalar como primer y más original parnasiano portugués. Nacido en Río de Janeiro, la obra de este mulato se caracteriza por su continua añoranza de su tierra de origen y por el sentimiento de inadaptación que lo invade en su confrontación con la realidad europea: desvelando un enfrentamiento entre el mundo y el poeta del cual sale éste como digno derrotado por su especial sensibilidad, sus *Miniaturas* (1870) y sus *Nocturnos* (1882) —estos últimos más elaborados— nos acercan ya al goce sensual del cual gustará la poesía posterior.

Muy distinto es el espíritu que anima la producción poética de Cesário Verde (1855-1886); vitalista por naturaleza, este autor se situó al margen de toda escuela o norma poética, sin que podamos encontrar precedentes o continuadores de su obra. Su *Libro de Cesário Verde* se publicó póstumamente (en 1887 y la versión definitiva en 1901), y supuso una renovación total de los estilos poéticos tradicionales, por su labor de aclimatación tanto del más puro esteticismo como del más sabroso coloquialismo.

Pero el mejor resumen, a la vez que superación, de la poesía del siglo XIX en Portugal se la debemos a António Duarte Gomes Leal (1848-1921), verdadero punto de arranque para la labor de renovación poética del siglo XX. Su obra es el resultado del más puro descreimiento con respecto a cualquier verdad heredada, en lo referente tanto a su trasfondo ideológico (convencido de que el mundo está condenado a un continuo deterioro, a un imparable progreso destructivo) como a su disposición formal (experimentando por ello toda suerte de recursos poéticos que hoy nos parecen trasnochados, pero que en su época abrieron el camino del posterior experimentalismo). Eminente introductor de las ciencias ocultas y del satanismo en Portugal, Leal se declaró en su madurez un católico ferviente, al tiempo que profesó un ideal estético decadentista; en esta línea, sus mejores composiciones —incluidas en libros como *El fin del mundo* y *La mujer de luto*— están presididas por la imagen de una muerte negadora de toda posibilidad de redención, tanto material como

espiritual.

## 1. El Posromanticismo en Italia

Muy poco tiene que añadir la lírica posromántica italiana al panorama de su historia literaria, debido no tanto a la falta de talentos poéticos como, sobre todo, al hecho de que Italia se hallase inmersa, en esos años de la segunda mitad del XIX, en su difícil proceso de toma de conciencia y posterior unificación nacionales (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 8*). En esas circunstancias, los líricos dejaron inflamar su vena poética por temas patrióticos, humanitarios y sociales que en buena medida continuaban los postulados del anterior Romanticismo: recordemos, por ejemplo, la influencia del novelista Manzoni, a pesar de cuyo regionalismo milanés se le aplaudió como forjador de un modo de novelar estrictamente nacional; el éxito de autores menores como Pellico y D'Azeglio, cuya obra denunciaba los abusos austríacos y conformaba un incipiente nacionalismo popular; e incluso la labor de críticos influyentes, como De Sanctis, gracias a cuya investigación filológica se dispuso de un corpus rigurosamente justificado y teorizado de las letras italianas.

Los poetas posrománticos italianos se dejaron guiar por el espíritu positivista y su estilo se nutrió de un extraño prosaísmo originado tanto en el Realismo como en el Romanticismo combativo y panfletario; muy pocos autores ensayaron, por el contrario, los modos de producción poética iniciados por los líricos finiseculares franceses, a pesar de que algunos años más tarde, a principios del siglo XX, Italia se uniera con fuerza al arte vanguardista y abanderase muchas de sus osadías. No insistiremos, por tanto, en las ideas heredadas sobre el hecho de que los artistas y pensadores italianos se hallasen inmersos en la tarea nacionalista y revolucionaria; más bien recordaremos que la situación vivida en la península, y concretamente la lucha entre facciones burguesas por el poder, impedía alcanzar el nivel de desarrollo necesario para la renovación de una cultura ante la cual no habían adoptado los intelectuales —salvo algunas excepciones— una postura inequívoca ni, mucho menos, decididamente moderna: la literatura contemporánea italiana, y sobre todo la lírica, seguía esperando todavía su hora a finales del XIX.

## 2. Carducci



A Giosuè Carducci (1835-1907) se le tiene, en este ralo panorama, por el más característico de los autores italianos de la segunda mitad del XIX; aunque no es el mejor de ellos —como afirmaron sus contemporáneos y él mismo parecía creer—, su decidido rechazo de la expresión romántica y su correspondiente reivindicación del lenguaje realista, no por ello exento de retoricismo, contribuyó al comedimiento expresivo del que tan necesitada estaba la poesía italiana.

Este extraño equilibrio entre renovación y tipificación, entre realismo y retoricismo, es característico de toda su poesía, dominada por una concepciónseudorreligiosa anclada tanto en cierto neoclasicismo materialista como en el idealismo romántico. Sus primeros poemas gustan de conjugar cierta seguridad clásica con el riesgo de los ideales románticos: se trata de sátiras políticas, composiciones combativas y polémicas en las que Carducci comulgaba de la crispación ideológica que parecía respirar el ambiente italiano; prueba de ello son sus *Yambos y épodos (Giambi ed epòdi)*, donde encara temas diversos entre los que destaca la defensa de la romanidad italiana; anécdotas aparte —Carducci exigía la restauración a Roma de su capitalidad, detentada entonces por Florencia—, estos poemas destacan ya por su esfuerzo de «desintoxicación», por su intento de romper con el vano retoricismo romántico. Más interesante en el desarrollo de su mentalidad es el *Himno a Satanás (Inno a Satana)*, donde el poeta opta abiertamente por el positivismo filosófico al tratar la figura de Satanás como personificación de las fuerzas de la razón y del progreso, contra las cuales nada pueden la reacción y el tradicionalismo.

De forma muy distinta se nos ofrecen las *Odas bárbaras*, resultado de la confrontación entre la dorada civilización clásica y la miseria moral imperante en la Italia contemporánea; expresivamente, suponen una inflexión con respecto al resto de su obra, pues en ellas Carducci dejó de lado el realismo y el retoricismo para optar por un estilo más depurado, más artísticamente elaborado: influido por la lectura de obras extranjeras —fundamentalmente francesas, y en concreto del parnasiano Leconte de Lisle—, intentó nuevas formas líricas que no agradaron a la mayoría de sus lectores incondicionales, cuyo interés se limitaba a su poesía cívico-patriota. En resumen, las *Odas bárbaras* proponen en Italia una nueva lectura, estrictamente moderna, del Clasicismo grecorromano; no sobresalen por su profundidad ni por su originalidad expresiva, pero al menos suponen un primer intento de superación del neoclasicismo característico de la lírica italiana desde hacía siglos. En estas *Odas bárbaras* Carducci dejó sitio, además, para temas que no había tocado con anterioridad y que podríamos decir más cercanos al Romanticismo intimista: eternidad y muerte, religión, arte e inspiración encuentran ahora un tratamiento y unas formas más estricta y propiamente posrománticas. Similares ideales habrían de guiar sus últimas composiciones: alboreando casi el siglo XX, Carducci dio a la luz *Rimas y ritmos*, obra que no posee ni el vigor ni la expresividad poéticas e intelectuales de otros libros, pero que nos presenta al poeta más humano, al hombre

que, superados ya los afanes cívicos y la especulación histórica y filosófica, se deja ganar por la melancolía y la nostalgia.

### 3. Pascoli

Mucho menos considerado por sus contemporáneos que su maestro Carducci, Giovanni Pascoli (1855-1912) casi podría pasar por poeta romántico: su poesía, directa y sencilla, está traspasada por la sinceridad, la emotividad y la ingenuidad, y su escepticismo nace de su falta de confianza en el positivismo, incapaz de ofrecer respuestas a los misterios del mundo y de la existencia humana. En su obra destacan las composiciones breves, de tono menor, idílico y familiar, que dejan traslucir — como las de Leopardi, el maestro romántico— un agotador sentimiento de angustia ante la dual condición humana, ante el dolor y el placer, la vida y la muerte, ante el arte y el silencio como únicos medios de redención, en una suerte de éxtasis místico que finalmente desemboca en el dolor. El actual reconocimiento de su labor poética se debe al hecho de que Pascoli vitalizara en Italia la lírica anterior — superficialmente romántica— gracias a un inusual sentido de la musicalidad equiparable al de los simbolistas franceses (casi desconocidos en la Italia coetánea); de este modo, sin sospecharlo, desplegaba ante sus contemporáneos las posibilidades de la futura renovación lírica y llegó a ser el primero que en Italia intuyera las posibilidades de los nuevos ritmos e incluso del «silencio» poético tal como lo habían teorizado los líricos finiseculares franceses (por ejemplo, llegó a afirmar que «el silencio desciende al corazón como una música»: «*il silenzi scende nel cuore come una musica*»).

Aparte de ciertos poemas latinos —que le valieron algún premio y que lo iniciaron en el gusto por temas y tonos patrióticos—, en la obra pascoliana señalaremos fundamentalmente sus composiciones breves, lógicamente mejor avenidas con el espíritu y los gustos del autor. *Myricae* (1892) es la primera colección de poemas publicada en italiano por Pascoli; se trata de composiciones sentimentales de motivos casi autobiográficos donde el joven se declara ya desconsolada alma solitaria y maltratada por el mundo. Menos lacrimosos, más maduros literariamente y más originalmente expresivos son *Los primeros poemitas* (*I primi poemetti*, 1897); animados por un convincente sentimiento de la naturaleza, estos poemas sobresalen, a pesar de los tópicos en los que puedan caer, por su tono idílico y por su sensible comprensión del paisaje. Mayores vuelos parece alcanzar en los *Cantos de Castelvecchio* (1903), donde la naturaleza queda traspasada por el característico pesimismo existencial del autor, cuya visión del mundo se impone a un paisaje originalmente bucólico.

Hemos de decir algo, por fin, de su poesía latinista, en la cual algunos críticos y lectores vieron una excelente justificación para la exaltación en clave de «latinidad»

de la Italia contemporánea (y que hubo de tener su mejor exponente en Gabriele D'Annunzio, de quien hablaremos en el Volumen 8). Advirtamos, sin embargo, que Pascoli insistió con ellos en los temas románticos desarrollados con anterioridad: por ejemplo, sus *Poemi Conviviali* (1904), entre los que encontramos algunos momentos magníficos, se sirven de los héroes de la Antigüedad para descubrir la radical presencia del dolor en la búsqueda de la verdad; no tendría sentido negar, por otra parte, que Pascoli no supo proporcionar coherencia intelectual a la idea que pretendía desarrollar, y que en este libro vuelve a sobresalir como poeta lírico, como poeta de la emoción fugaz y de la sencillez emotiva, lugar que ocupa como eminente representante de la lírica intimista posromántica.

#### 4. Otros líricos finiseculares

Como ya dijimos, muy pocos autores existen dignos de mención en el panorama de la lírica italiana posromántica aparte de Carducci y Pascoli. Citemos entre ellos al piamontés Guido Gozzani (1883-1916), cuya temprana muerte frustró una poesía sincera y delicada, emotiva y personal; a diferencia de los autores anteriormente citados, Gozzani supo respetar temas y tonos ya tradicionales en el lirismo romántico y, a la vez, aportar nuevos aires al lenguaje poético italiano. Su sensibilidad no se complacía en la exacerbación ni en el coloquialismo, y le exigió al arte unos medios expresivos capaces de traducir su idea del mundo sin renunciar al rigor intelectual, a la sensualidad y a la sencillez.

Podemos también recordar a otros líricos unidos, aunque de forma convencional, por su inserción en las corrientes más avanzadas de la poesía finisecular: son los llamados *scapigliati* (traducido libremente, «los desmelenados»), que en Milán se integraron en un grupo más o menos homogéneo de corta vida. Citemos entre ellos a Emilio Praga (1839-1875), cuyas breves composiciones se sitúan todavía, pese a su decadentismo, en la línea de delicado y angustiado sentimentalismo posromántico; en su obra existe la sinceridad que se echa en falta en la de Giovanni Cammerana (1846-1905), cuya morbosidad —que no se para en los sentimientos religiosos— participa de la de los más estrictos decadentes europeos. Más formalista fue la producción del también pintor *scapigliato* Carlo Dossi (1849-1910), fiel en todo momento al ideal parnasiano del «arte por el arte». Por fin, Arrigo Boito (1842-1918) llevó hasta tal punto el afán simbolista de radical musicalidad del verso que hoy se le recuerda fundamentalmente como autor de libretos de ópera (para su amigo Verdi compuso *Falstaff* y *Otelo*); mientras que su concepción unitaria del poema y su visión radicalmente pesimista del mundo lo ponen en relación con el Romanticismo, su intento de traducir la realidad en clave sinfónico-lírica nos permite seguir conceptuando la suya como la más musical, variada y colorista de las producciones de los líricos italianos finiseculares.

## 1. Estados Unidos, entre novedad y tradición

La progresiva secularización del pensamiento norteamericano iniciada con la reflexión de los trascendentalistas a principios del XIX, adoptó su forma definitiva en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo, cuando se produjo la ruptura prácticamente definitiva con el teocentrismo; sin embargo, no por ello dejaron de estar presentes en el espíritu norteamericano los valores morales de implicación religiosa, vigentes todavía hoy en una sociedad que se debate entre el más estricto respeto a la libertad individual y una no siempre reconocida deuda puritana. El país vivía entonces un acelerado proceso que habría de llevarlo, después de una larga guerra civil, a la cabeza de las naciones desarrolladas; tal proceso acarrea una serie de contradicciones de entre las cuales nos interesa señalar la proveniente del choque entre la creciente industrialización de los Estados Unidos —sobre todo en el Noreste— y el predominio de una cultura eminentemente conservadora de la cual aún quedaban gloriosos e influyentes restos en los intelectuales del Trascendentalismo (del que ya hablamos en el Volumen 6, *Epígrafe 3 del Capítulo 12*).

En buena medida, el Trascendentalismo había aclimatado en los Estados Unidos el pensamiento europeo, logrando que su cultura apostase finalmente por la modernización sin renunciar en absoluto a su propia esencia nacional; y de este modo, si en la primera mitad del XIX asistíamos a la configuración de las primeras producciones literarias netamente norteamericanas, podremos comprobar cómo la literatura de la segunda mitad se convierte rápidamente en un arte decididamente contemporáneo que se plantea las contradicciones de un mundo más complejo: ante él claman, a veces con tonos de denuncia profética, a veces con himnos de acción de gracias —siempre desde la implicación religiosa—, los continuadores de la tradición romántica, autores con el corazón dividido entre los valores de la nueva sociedad y el respeto a las tradiciones norteamericanas. Junto a ellos, curiosamente, producen su obra los realistas y naturalistas norteamericanos (*Capítulo 10*), cuyas formas y preocupaciones literarias siguen otros derroteros; unos y otros, sin embargo, saben conjugar tradición y modernidad para prestarle a la literatura norteamericana algunas de sus mejores voces tanto narrativas (Mark Twain) como poéticas (Walt Whitman y Emily Dickinson).

## 2. Walt Whitman

Para los no norteamericanos existe el peligro de pasar por alto o, al menos, arrinconar la obra de Walt Whitman (1819-1892), de igual modo que la historia literaria norteamericana suele magnificar su valía poética; ya contemporáneamente la aparición de *Hojas de hierba*, llamada a ser su obra fundamental y totalizadora, fue saludada por el mismísimo Emerson —máximo teorizador del Trascendentalismo— como el arranque de una literatura genuinamente americana: Whitman lograba así poner las bases de esa religión secular que el Trascendentalismo había esbozado al confiarle al individuo todo el peso moral que el puritanismo había hecho gravitar sobre la sociedad.

En la obra de Whitman no pueden deslindarse los valores estrictamente literarios de los ideológicos, y de hecho su poesía desarrolla las posibilidades futuras del arte literario por suponer la definitiva abolición de los valores tradicionales y su puesta al día merced a una mentalidad acorde con los nuevos tiempos. Gracias a *Hojas de hierba* (*Leaves of grass*), a Whitman se le tiene en la historia literaria norteamericana por algo así como una voz profética que hubiese iluminado y alimentado la vida democrática y cantado la extensión de la humanidad por el Nuevo Mundo: su obra es un himno totalizador a una vida sensual basada en el amor al prójimo y a la tierra, a la sociedad y a la patria: nacía así en la literatura el «americanismo», esa especie de orgullo de casta que afecta por igual al individuo y a la sociedad, al pueblo y a la nación, términos todos ellos que quedan unidos en una extraña conjunción de deudas evidente e innegablemente idealistas: como si de un romántico tardío y conservador se tratase, Whitman se autoproclama iluminado, salvador, profeta..., hallando para la literatura estadounidense esa dimensión épica que parecía venir reclamando desde sus mismos orígenes. Para esta visión seudorreligiosa de la humanidad de una nueva sociedad, el poeta se tomó a sí mismo como medida: *Hojas de hierba* no es, en definitiva, sino una autobiografía donde el artista pone voz a su sociedad, a sus preocupaciones y aspiraciones; resume toda la realidad norteamericana de finales del XIX e instala en su centro al individuo, al poeta, al genio visionario que lo canta todo porque todo le atrae y que, al cantarse a sí mismo, cree cantar a la creación entera:

*I celebrate myself, and sing myself,  
and what I assume you shall assume,  
for every atom belonging to me as good belongs to you.*

[«Me celebro y me canto a mí mismo / y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti, / porque cada átomo de mi cuerpo es tuyo también...»].

Pese al apadrinamiento que Emerson le dispensó, la crítica receló de la obra de Whitman desde su aparición; aparte de que algunos le reprocharon el que reclamase para sí una «genialidad» más que discutible, muchos críticos norteamericanos se

declararon abiertamente hostiles al tono de su obra, rupturista con las convenciones poéticas, vulgar en muchas ocasiones y, sobre todo —lo que siempre ha sido más grave en los Estados Unidos—, irrespetuosa con la moral imperante y sus convenciones.

Conforme *Hojas de hierba* crecía con los años y las sucesivas ediciones (la primera, de 1855, con sólo doce poemas; la última en vida del poeta, en 1889, toda una existencia traspuesta en clave poética), Whitman no sólo no cejaba en su empeño de buscar nuevos temas para su poesía, sino que se esforzaba progresivamente en tocar registros nuevos, a veces carentes de lirismo pero siempre pletóricos de expresividad. Actualmente su obra ha perdido mucho de su vigor formal, que ya no choca por su novedad; interesa, sin embargo, el hombre que hay tras el gesto, tras la voz, tras la impostura del «genio» que Whitman no fue: el poeta contradictorio que se declaró interesado por lo magnífico y por lo insignificante, por lo vulgar y por lo exquisito, por la naturaleza y por el ser humano, por el pobre y por el rico. Como a Whitman le gustaba repetir, *Hojas de hierba* no es un libro, sino un hombre: el hombre-poeta que el Romanticismo propugnara; el hombre-individuo que fuera la medida del Trascendentalismo norteamericano; el hombre-dios arrogante en su conciencia de que nada hay sobre la tierra más importante que el ser humano. Su obra tiene por ello resonancias jubilares más que jubilosas, ecuménicas pese a su patriotismo nacionalista: *Hojas de hierba* es una celebración, una vez rotos los prejuicios puritanos, de una existencia gozosa, libre y sincera; es una ventana abierta a un mundo esencialmente interesante, del cual emociona todo y cuya apariencia intenta trasponer el poeta por medio de la verdad de una existencia plena.

La poesía de Whitman es una liturgia panteísta y participativa, una obra de solemnidad amorosa ilimitada que lo celebra todo; formalmente hablando, estamos ante un arte que supo recuperar algunos de los valores románticos de la poesía como forma de comunicación, como diálogo entre dos corazones; un arte de la imprecisión y de la intuición, pero también de la voz cálidamente humana, a veces escasamente lírica y en más de una ocasión excesivamente retórica y amanerada. Nunca le podremos negar a Whitman su capacidad para hacer vibrar al lector con una poesía directa, inmediata y realista; en cierto sentido, su estilo (prosaico en ocasiones) podría ser calificado incluso de naturalista: acordes y ritmos de la naturaleza que no necesitaban de la estrofa tradicional; musical sentido del ritmo y superación de la rima; repeticiones frecuentes y disposición simétrica de los versos; faltas de concordancia gramatical y, en general, recursos coloquiales tanto como innovadores son los más frecuentes en su obra. En una línea parecida a la ensayada por los más exigentes poetas europeos contemporáneos, el arte de Whitman aspiraba —desde coordenadas a veces similares— a un intento de traducción total del mundo; su poesía, sin embargo, se dejó invadir por un tono celebrativo en todo distinto al metafísico predominante en el panorama de la poesía finisecular europea: la poesía norteamericana se instalaba así con seguridad en la vía por la que habría de transitar

buena parte de sus mejores representantes.

### 3. Emily Dickinson

La «blanca monja de Amherst», como se conocía en los contornos a la poetisa Emily Dickinson (1830-1886) a causa de su sempiterno vestido blanco, de su peculiar estilo de vida enclaustrado y de su empedernida soltería —quizás a causa de un antiguo desengaño amoroso—, es una de las figuras más extrañas de la literatura estadounidense. Su personalidad ha sido muy estudiada, sin que se sepa aún a ciencia cierta si estamos ante una paranoica, ante una naturaleza depresiva, ante una mujer frustrada o, simplemente, frente a un personaje extravagante.

Aparte de sus extrañas actitudes y comportamiento en vida, la actividad literaria de Dickinson posiblemente naciese de un intento de ordenación, conceptualización y, en definitiva, entendimiento del mundo; evidentemente, el universo sensible de esta poetisa tenía muy poco que ver con el universo material al que estamos acostumbrados: se trata de un universo abstraído —aunque no abstracto—, resultado de un intento de objetivación extrañamente personal del mundo que la rodeaba. Curiosamente, sus versos no estaban destinados a la imprenta, no conoció personalmente a otros poetas ni se adscribió o intentó siquiera responder a teoría o a escuela alguna. Por no haber, en su obra no existe un plan preconcebido; los casi dos mil poemas que conservamos de ella surgen de una necesidad íntima de expresión que rompe decididamente con los tonos y las formas románticas, intentando reproducir por medio del lenguaje los sentimientos, obsesiones y angustias de una persona de especial sensibilidad a quien se le quedaban cortos los medios expresivos lógicos y se vio por ello obligada a servirse de una total liberación expresiva: gracias a este intento de purificación poética alejado de modas, tendencias y pruritos de escuela, Emily Dickinson pudo iniciar en Estados Unidos, sin ella saberlo, una nueva forma de enfrentarse a la poesía y al mundo —diametralmente opuesta a la practicada, casi enarbolada, por Walt Whitman—, convirtiéndose no sólo en la primera voz poética estrictamente contemporánea de los Estados Unidos, sino —aún más— en una de las precursoras de las posibilidades del lenguaje poético de nuestro siglo:

*A slash of Blue—  
A sweep of Grey—  
Some scarlet patches on the way,  
compose an Evening Sky—  
A little purple— slipped between—  
Some Ruby Trousers hurried on—  
A Wave of Gold—*

*A Bank of Day—  
This just makes out the Morning Sky.*

[«Un trallazo de azul, / un barrido de gris, / unas manchas escarlatas de paso, / componen un cielo vespertino. / Un poco de púrpura, entremetida, / unos pantalones rubí puestos deprisa, / una onda de oro, / una orilla de día, / con esto basta para el cielo matutino»].

Emily Dickinson no se sirvió de un lenguaje poético convencional para la expresión de su particular percepción de la realidad; su personal sintaxis dispone las palabras —siempre coloquiales, familiares incluso— según una asociación de naturaleza plenamente subjetiva que puede llegar a transgredir cualquier norma gramatical: es frecuente el asíndeton, por el cual las oraciones se siguen libremente las unas a las otras sin existir nexos alguno; hay evidentes faltas de concordancia; y es frecuente la suspensión de oraciones cuyo remate parece quedar en el aire. Este último efecto es uno de los más característicos de Dickinson, cuyo uso del guión —muy frecuente en inglés, aunque de forma distinta a la del español— sorprende por la variedad de matices que le proporciona a la interpretación de los poemas.

La principal razón de la originalidad de la poesía de Dickinson es el personalísimo sentimiento que la anima; repetimos que su producción se destinaba no a la publicación, sino a cubrir las propias necesidades comunicativas de su autora: ésta supeditó la técnica a la efectividad en el planteamiento de su contradictorio y tenso pensamiento. Las continuas antítesis y paradojas de sus composiciones son, así pues, el resultado de una condensación de su conocimiento por medio de la experiencia; es mayor su valor, sin embargo, como intento de comprensión antes que como pensamiento efectivamente válido: es decir, poéticamente la intuición de ese conocimiento es mucho más fructífera que el conocimiento en sí, pues posiblemente hubiera estorbado el misterio con el cual parece querer resguardar Dickinson su poesía:

*I'm Nobody; Who are you?  
Are you —Nobody— Too?  
Then there's a pair of us?  
Don't tell! They'd advertise —you know!  
How dreary —to be— Somebody!  
How public —like a frog—  
To tell one's name —the livelong June—  
To an admiring Bog!*

[«Yo soy nadie; ¿quién eres tú? / ¿Eres tú nadie, también? / ¿Somos ya, pues, un par? / ¡No lo digas! Lo anunciarían, ¡sabes! // ¡Qué lúgubre, el ser alguien! / Qué notorio, como la rana. / Decir su nombre, todo el



santo Junio, / a un charco embelesado»].

En su obra no existen en momento alguno las preocupaciones de la época, ni siquiera rastro de ese trauma de la Guerra Civil que, de una u otra forma, impresionó todo el arte norteamericano de esta época; toda referencia a la realidad desaparece en la poesía de Dickinson, que a veces sólo tangencial y secretamente remite a ella. Por el contrario, su obra actualiza magistralmente esos «temas eternos» que el Romanticismo ya se había encargado de explotar y que persistían en las diversas literaturas posrománticas; en el caso de la poesía de Dickinson, el paso del tiempo y sus implicaciones, vida y muerte, son los temas recurrentes, a los que podríamos añadir, como preocupación religiosa, los del sentido de la existencia y la eternidad.

#### 4. Otros autores posrománticos

Muy pocos nombres quedan dignos de mención en el panorama de la literatura norteamericana de la segunda mitad del XIX que no podamos ya considerar estrictamente realistas (*Capítulo 10*): La sentimentalidad posromántica dejó en Estados Unidos, sin embargo, una larga estela de nombres, entre los que podemos recordar los de un par de poetas y novelistas que, significativamente, o bien fueron partidarios de la causa sureña, o bien recuerdan de forma más o menos nostálgica los ya decadentes valores del mundo de los vencidos.

Citemos en primer lugar a dos poetas claramente deudores del Romanticismo: Sidney Lanier (1842-1881) sobresale por el excelente uso que supo hacer del ritmo poético en lengua inglesa, a cuyo análisis se dedicó con ahínco; temáticamente, su poesía presenta deudas evidentemente románticas, sobre todo por la pasión con que trata el tema de la naturaleza. Junto a él podemos recordar a Henry Timrod (1828-1867), un buen poeta cuyos resabios románticos son más patentes en su obra anterior a la guerra civil; poco recordado hoy, tampoco tuvo mejor suerte en su época, tanto por la escasa difusión de su obra (sólo publicó un volumen de poemas) como por su temprana muerte por tuberculosis.

Entre los novelistas de finales de siglo que, a pesar de servirse de la fórmula realista, no podemos tratar como tales, tenemos a dos autoras cuya obra —más que ellas mismas— son sobradamente conocidas por el gran público, aunque sus valores literarios sean escasos: Harriett Beecher Stowe (1811-1896) publicó por entregas entre 1851 y 1852 *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's cabin*), una novela melodramática, lacrimosa incluso, que gozó de inmenso éxito al saber explotar los aspectos propagandísticos contra la causa esclavista; los personajes conmueven, pero no convencen, y protagonistas y antagonistas pecan de excesivo maniqueísmo. También sigue teniendo sus incondicionales la novelista Louisa May Alcott (1832-1888), hija de un conocido trascendentalista que, curiosamente, se había

iniciado con una suave sátira contra el movimiento. El éxito cosechado con *Mujercitas* (*Little women*, 1868), una «novela rosa» con protagonistas adolescentes, le animó a escribir *Hombrecitos* (*Little men*, 1871), mucho menos efectiva pese a incidir en idéntico esquema.

## *La literatura posromántica en Hispanoamérica*

### **1. Lírica hispanoamericana posromántica**

La literatura hispanoamericana no asistirá a la verdadera y definitiva conformación de sus rasgos peculiares hasta finales del siglo XIX, cuando el Modernismo adopte su forma definitiva en la obra de Darío (y concretamente en *Azul*, de 1888); aún después seguirán sin comprender muchos artistas el valor de las nuevas formas literarias, insistiendo en el cultivo de una literatura ya agotada. Tan es así, que las continuaciones de la literatura romántica en Hispanoamérica pueden llegar a parecernos más característicamente románticas que la del mismísimo Romanticismo. Recordemos que este movimiento se cultivó allí algo tardíamente y que, en general, hubo de informar la vida cultural hasta bien entrado el siglo XX, cuando por fin el Modernismo sea definitivamente reconocido y admirado por sectores artísticos y sociales muy distintos (algo similar sucedería con el Realismo, el peculiar Realismo hispanoamericano ignorado a finales del XIX en tanto que imitación del europeo y que encontrará su forma definitiva a principios de nuestro siglo).

Fueron no pocos los autores posrománticos cuya obra y fama habría de perdurar hasta el primer tercio de nuestro siglo, originándose así una extraña confluencia en los años finales del XIX en Hispanoamérica: por un lado producen su obra líricos estrictamente románticos junto a los continuadores de la literatura gauchesca o frente a los maestros del Modernismo hispánico; y, por otro, los prosistas seguirán cultivando tanto el melodramatismo como el tono polémico del panfleto social, desconocedores, ante la ignorancia generalizada, de las nuevas formas de narración ensayadas por realistas y naturalistas, cuya influencia se reserva para años más tarde.

Algunos notables poetas lograron hacer pervivir la lírica romántica antes de su definitiva superación en Hispanoamérica por el Modernismo. Entre ellos sobresale, como el más claramente romántico, el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931). Su máxima creación es el poema narrativo *Tabaré*, cuya composición le ocupó largos años hasta encontrar su forma definitiva ya bien entrado nuestro siglo. Temáticamente, *Tabaré* plantea de forma dramática el íntimo descubrimiento de su condición mestiza por parte un joven en la época de los conquistadores; argumentalmente ingenuo —la victoria de los valores morales cristianos no convence en absoluto—, el poema destaca por la presentación del conflicto espiritual y por la

honestidad y sinceridad intelectuales y sentimentales del autor; formal y estilísticamente, por fin, este poema de Zorrilla de San Martín supera ampliamente los moldes románticos y, desde una perspectiva distinta a la del Modernismo hispano, asume y recrea las posibilidades musicales de la lírica al confiarle a la palabra poética un valor religioso en tanto que reproducción de la armonía de un mundo perfecto.

Muy distinta es la orientación de la lírica de Manuel José Othón (1858-1906), romántica en sus temas pero de factura decididamente clasicista. Sus composiciones más tempranas pueden ser consideradas tópicamente posrománticas —es el caso del *Himno de los bosques* (1891)—, mientras que sus mejores logros los hallaremos en sus últimos libros; en ellos se dejó guiar el poeta por un ideal de mesurada y equilibrada perfección técnica —caso de sus *Poemas rústicos* (1902)— que lo separó definitivamente de la poesía posromántica y lo acercaba a la más exigente lírica novecentista.

## 2. Prosa y novela a finales del XIX

Varias formas de prosa narrativa y no narrativa confluyen en Hispanoamérica en la segunda mitad del XIX; por lo general, todas ellas continúan los moldes románticos, mientras que pocos autores se dedican al cultivo de una literatura realista cuya forma definitiva habría de ser adoptada por los autores hispanoamericanos en pleno siglo XX.

### a) *Pervivencias románticas*

La prosa y la narración costumbristas, la novela sentimental y melodramática, así como ciertas formas de prosa política, son las más usuales en este momento de la literatura hispanoamericana. Citemos entre los cultivadores de esta última forma al ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), adaptador en su país de las formas combativas y de oposición política frecuentes entre los llamados románticos «proscritos» argentinos (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 3.b.I.* del *Capítulo 13*). Opositor del dictador ecuatoriano García Moreno (por ejemplo, en *La dictadura perpetua*), Montalvo supo responder con su obra en el exilio a la situación de su país y trascenderla como ejemplo del estado de cosas en prácticamente toda Hispanoamérica; periodista de reconocido prestigio y de gran talento, fundó en París *El espectador*, periódico desde el cual luchó contra la tiranía en los países americanos y en el que publicó algunos de sus artículos más memorables.

La obra más significativa y representativa del espíritu posromántico hispanoamericano es, sin lugar a dudas, la novela *María* del colombiano Jorge Isaacs (1837-1895). Aunque apareció relativamente tarde en el panorama romántico, en

1867, esta novela nace de la influencia de modelos fundamentalmente prerrománticos (sobre todo franceses: en concreto Rousseau y Saint-Pierre) y, en consecuencia, responde más a los presupuestos del Romanticismo que del Posromanticismo; de *María* siguen llamando la atención, en efecto, dos aspectos claramente prerrománticos: por un lado, su dulzona y lacrimosa sensibilidad —por no decir sensiblería—, tan del gusto de la burguesía ilustrada criolla como antes, en el XVIII, lo había sido de la burguesía europea; por otro, y quizá más sobresalientemente, su original reelaboración, tan americana, del mito del «buen salvaje» como fusión de los elementos culturales europeos con los indígenas. Nacía así literariamente el criollismo como forma diferenciada de entendimiento de la realidad hispanoamericana, con lo cual en realidad se estaban poniendo las bases para la conformación de los rasgos diferenciadores de su literatura y su consiguiente y definitivo despegue. Lejos de ser simplemente una novela sentimental de tono melodramático, *María* marca los inicios mismos de un género narrativo estrictamente hispanoamericano, sobre todo por su especial y diferenciado sentimiento del paisaje, por su asombrosa captación y fiel reproducción de una matizada naturaleza autóctona cuya imponente grandeza se deja sentir por vez primera en la literatura hispanoamericana con aires de modernidad.

Desde una óptica menos enriquecedora literariamente, no debemos olvidar que algunos autores se dedicaron de forma directa a la exaltación de los valores indígenas y crearon así una serie de formas narrativas entre costumbristas, realistas e historicistas de relativo éxito en su momento. Por sus valores literarios destacan las obras de un par de ellos: de entre las publicaciones del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910) sobresale *Enriquillo* (1879), una novela histórica de tono realista en la cual recrea la figura del padre De Las Casas como defensor de los derechos de los indios y denuncia, de forma maniquea, la de los conquistadores y encomenderos. Por su parte, la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909) se inició en relatos plenamente costumbristas —como las *Tradiciones cuzqueñas* inspiradas en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma—; más tarde se aplicó a un Realismo no sólo técnico, sino comprometido inequívocamente en la defensa de su pueblo, según podemos comprobar en su novela *Aves sin nido* (1889). Independientemente de ambos, recordemos la labor de Eugenio María de Hostos (1839-1903), pedagogo portorriqueño asentado en Santo Domingo cuyo pensamiento eminentemente positivista se tradujo, curiosamente, en una obra en prosa poética que gozó de relativo éxito entre sus contemporáneos.

#### b) *Realismo y Naturalismo hispanoamericanos*

Muy poco tienen que añadir el Realismo y el Naturalismo al panorama de las letras hispanoamericanas de la última mitad del XIX; sólo la obra del chileno Alberto Blest Gana (1830-1920) aporta tímidos atisbos de originalidad al género narrativo

antes de la aparición de los primeros maestros de la novela hispanoamericana de nuestro siglo.

La obra de Blest Gana intenta trasplantar los principios del Realismo a Hispanoamérica, sin conseguir, no obstante, una obra de excesiva altura; imitador de Balzac, persiguió retratar una compleja galería de tipos humanos representativos de la sociedad de su país: sólo en su novela *Martín Rivas* (1862) lo consiguió plenamente gracias a su excelente estudio de la sociedad aristocrática chilena y a la denuncia de su superficialidad, intrascendencia y, ante todo, de la corrupción por ella trasplantada a todas las esferas de la vida social con su turbio ejercicio del poder económico. Junto a ella no desmerece *Durante la Reconquista* (1897), una novela de asunto histórico y patriótico que traza un vigoroso cuadro de la construcción nacional del Chile a principios del XIX; renunciando al historicismo romántico, Blest Gana supo dotar a su historia de un verdadero sentido artístico y, sobre todo, de inolvidables proporciones heroicas.

En cuanto al Naturalismo, los autores hispanoamericanos aprendieron su sentido más superficial, sin que en realidad exista sino cierta complacencia decadente en temas tópicamente naturalistas: los de la tara y la miseria de los desfavorecidos, la degradación moral en correspondencia con el ambiente y cierto erotismo de tono grueso y anticonvencional. Recordemos únicamente los nombres del mejicano Federico Gamboa (1864-1939), especialmente por su novela *Santa* (1903), difuso correlato hispanoamericano de Zola; y los del argentino Eugenio Cambaceres (1843-1888) y del chileno Baldomero Lillo (1867-1923).

### **3. La búsqueda de nuevas formas literarias**

Hasta la aparición en el panorama hispanoamericano de la figura y la obra de Rubén Darío, la literatura de aquellos extensos países apenas si entró tímidamente en la órbita de las artes contemporáneas. A finales del siglo XIX existían síntomas, sin embargo, de que algo estaba cambiando en la cultura hispanoamericana —como en la de todo Occidente—; el Romanticismo, que había informado las letras durante todo el siglo XIX, daba inequívocas muestras de cansancio expresivo y determinados autores intentaban su superación mediante el contacto con otras culturas después de que el sentimiento nacionalista quizá hubiese empobrecido —o, al menos, limitado— el horizonte cultural hispanoamericano. A la búsqueda de nuevas formas de expresión, la obra de estos autores preludia en cierta medida la de los modernistas por su nueva sensibilidad poética y por la utilización de atrevidos recursos técnicos, aunque sus preocupaciones sigan revistiéndose aún con temas románticos; por encima de diferencias y semejanzas con movimientos precedentes y posteriores, lograron la superación de lo que ellos consideraban un árido indigenismo y su sustitución por formas culturales que conciliasen lo europeo con lo indígena, lo hispano con lo

autóctono, en una especie de «mestizaje cultural» que hubo de tener gran repercusión posterior.

a) *José Martí*

La figura más destacada de este grupo de autores de transición es, sin lugar a dudas, el cubano José Martí (1853-1895), uno de los mayores símbolos de las letras hispanoamericanas contemporáneas por su actitud y por su obra, puesta al servicio de la causa independentista. Fue Martí un hombre sencillo y humano que antepuso a todo la dignidad del hombre y de los pueblos y que se ganó por ello la admiración de sus compatriotas y una muerte honrosa a manos de las tropas españolas, frente a las que luchó por la independencia cubana; por encima de la fama y la gloria, por encima de su activismo político o de su sacrificio por su ideal, sobresale Martí, en su vida y en su obra, por su sinceridad y sus virtudes morales, más en consonancia con el espíritu burgués dieciochesco que con la inflamación romántica del XIX.

Su obra nace directamente de sus propias vivencias personales y en ella podemos ir señalando la trayectoria vital y espiritual de ese hombre, José Martí, que luchó por la libertad y la dignidad humanas, se exilió en diversos países americanos y murió en su Cuba natal; una obra, por tanto, que responde aún a los postulados del Romanticismo hispanoamericano aunque encuentre ya formas renovadas que anticipan las posibilidades del Modernismo. Por encima de su adscripción a escuela alguna, por encima de su circunstancia histórica o personal, Martí supo trascender con un personalísimo sentido del lirismo toda su producción literaria.

Acaso sea esta lírica percepción de la realidad la nota más acusada de toda su producción. Comencemos hablando de su obra poética, infravalorada durante años frente a su prosa pero cuyo valor se antepone hoy al de ésta; con su breve obra lírica —entre la cual destacan dos títulos: *Ismaelillo* (1882) y *Versos sencillos* (1891)— supo Martí ensanchar las miras del género poético gracias a una obra marcada por un nuevo y exigente lirismo —en su sentido más etimológico— que potenciaba la sonoridad y la perfección formal sin olvidar su filiación clásica (más que clasicista). A pesar de que la expresividad y refinamiento guiasen la obra poética de Martí, éste no olvidó, como tampoco en su prosa, que el arte se debe fundamentalmente al hombre, al ser humano esencial; que su modernidad descansaba en todo momento en su respeto a las verdades eternas. Su lírica surge de su honda humanidad y deslumbra por su sincera espontaneidad y por su absoluta carencia de conceptuosidad:

*Yo soy un hombre sincero  
de donde crece la palma,  
y antes de morirme quiero  
echar mi verso del alma.*

Pero fue la prosa el género a que mayor atención prestó, especialmente desde su exilio, cuando escribía para distintos periódicos —sobre todo venezolanos— artículos de enorme trascendencia para su país y para toda Hispanoamérica: sobresale Martí como orador fogoso y apasionado, resumen y culmen de la combativa oratoria romántica (sus discursos patrióticos quizá sean hoy, con todo, lo menos interesante de su producción); destaca, además, por el personal lirismo con el cual superó la visión ya tópica de la realidad hispanoamericana y que lo convierte en el maestro de los prosistas del siglo xx.

#### b) Otros «premodernistas»

Junto a Martí sobresale como conciencia crítica de la Hispanoamérica de finales de siglo Manuel González Prada (1848-1918), que arremetió ferozmente contra el inmovilismo de los gobiernos y las clases dominantes de su país, Perú. Frente a la postura de mesura y equilibrio que caracterizara al cubano, González Prada era un «modernista» en el sentido más amplio del término: despreciaba lo antiguo, proponía una radical renovación de los valores e incitaba a una revolución de los jóvenes frente a los viejos, de lo nuevo frente a lo caduco, de la libertad frente a la represión. Llegó incluso a fundar un partido político y, en general, intentó por todos los medios, entre los que sobresalía su inflamada oratoria, despertar las conciencias de los sectores más dinámicos y aglutinar así las fuerzas reformistas de su país. Entre sus obras en prosa citaremos sus *Páginas libres* (1894) y, entre las poéticas, su libro de composiciones políticas titulado *Libertarias* (1904-1909); ideológicamente romántica, su obra lírica sólo adoptó formas inequívocamente modernistas al final de su vida (por ejemplo, en *Exóticas*, de 1911), aunque ya antes se había revestido de formas novedosas aprendidas de modelos extranjeros.

Más extraña resulta la figura y la obra del mejicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928), de obra tardía y de diversas influencias. Su primer libro de *Poesías* (1896) adopta tonos y temas eminentemente románticos, desde una óptica humanitarista y revolucionaria característica de Hispanoamérica que tiene sus modelos más cercanos en Víctor Hugo y Byron; su obra posterior, agrupada en su volumen *Lascas* (1901), opta sin embargo por un culto formalista inspirado tanto en los clásicos españoles como en los parnasianos franceses.