

■ SESIÓN PLENARIA ■

EL DEBATE EN TORNO
A LA FUNDACIÓN DEL REALISMO.
GALDÓS Y LA POÉTICA DE LA
NOVELA EN LOS AÑOS 70

Joan Oleza Simó

PRIMER ACTO: EL REALISMO EN EL INFIERNO

Los años 70 del siglo pasado fueron años de euforia intelectual entre los sectores liberales, y ello a pesar del tortuoso proceso histórico que condujo desde la Revolución de 1868 hasta la Restauración de 1875¹. En esta atmósfera de exaltación intelectual se elaboró la tesis de un «Renacimiento» de la novela española, que enlazaba con el brillante momento inaugural del género, en el siglo XVI, y dejaba tras de sí una larga edad oscura, esos «oscuros días» de los que el joven Galdós de 1871 dejó dicho: «No puede negarse que hay en nosotros una repulsión infundada hacia todo lo acontecido en España desde 1680 hasta la edad presente: en aquellos años ni nos admira la historia, ni nos seduce la literatura, ni nos enorgullecen las costumbres»².

Para que se pudiera elaborar esta tesis eran precisas dos condiciones: que se contemplase el estado inmediatamente anterior de la novela española como un panorama en ruinas, y que se profetizase que una serie de obras y de autores recientes estaban en camino de conducir a la novela española a una nueva plenitud. Ambas condiciones se dieron sobradamente, harto es sabido, y no me extenderé a evocarlo, no obstante ser los testimonios tan abundantes como —a menudo— pintorescos. Quien trazó de mejor mano diagnóstico y terapéutica fue, sin duda, Manuel de la Revilla, en el «Boceto literario» que dedicó a Galdós en la

¹ De esta atmósfera exultante es testimonio bien representativo aquella declaración de los redactores de la *Revista de España*, en su número fundacional del 13 de marzo de 1868: «El principio en que concuerdan todos los colaboradores y redactores de la *Revista de España*, lo que ha de dar cierta unidad a esta obra, es la creencia de cuantos escriben en ella en la marcha progresiva de la humanidad, por donde, sin desconocer las faltas de nuestro siglo, sin hacer pomposos ditirambos de todo lo que forma en conjunto la civilización presente, combatiremos por la ventaja relativa de nuestra edad sobre las anteriores, y por la mayor excelencia y benéfico influjo de las ideas que hoy gobiernan o están llamadas a gobernar las sociedades humanas» (año I, t. 3; 5-6)

² «Don Ramón de la Cruz y su época», enero de 1871, *O.C.*, VI, M. Aguilar, 1968, 5.^a ed, 1465 b.

*Revista Contemporánea*³, pero para entonces —era el año de 1878— habían pasado ya algunos años desde que en los círculos intelectuales españoles se encendiera la hoguera del realismo, una virulenta controversia que precedió primero y acompañó después a las primeras novelas proplamente realistas de la década de los setenta.

Es poco lo que sabemos hoy en torno a la batalla poética del realismo, a veces por el excesivo esquematismo de las primeras visiones de conjunto, a veces por la apresurada y confusa reseña del debate en algún pionero intento erudito. Estamos acostumbrados a dar por natural el triunfo de la nueva novela de la mano de Galdós, y bajo su particular concepción de la novela realista, de la misma manera que hasta hace unos años estábamos acostumbrados a dar por natural el triunfo de la «comedia nueva» de la mano de Lope de Vega y bajo su particular concepción dramática. La genialidad de ambos autores eximía a la crítica de toda explicación complementaria, se constituía por sí misma en explicación suficiente. Y sin embargo, de lo que se trataba en ambos casos —tan semejantes en muchos aspectos— era de una auténtica revolución literaria, de un proceso que rompió la *norma literaria* dominante (Mukarovski), o si se quiere el *horizonte de expectativas* de toda una época (Iser, Jauss). Para quien escuchara únicamente las voces procedentes de los ambientes académicos entre 1868 y 1875 no hubiera sido nada fácil barruntar que, a la vuelta de la esquina, iba a imponerse en España una novela primero realista y, poco más adelante, naturalista.

La poética realista encontró en España tantos enemigos vocacionales como los había encontrado en Francia, donde el movimiento propiamente realista —dejando ahora aparte los grandes precedentes realistas de la época romántica, de Balzac a Víctor Hugo pasando por Stendhal— se inició programáticamente a partir de la revolución de 1848 y antes en la pintura que en la literatura. Fue la obra de Gustave Courbet la que empujó a Champfleury a la teorización de una poética realista y no al contrario. Desde el primer gran cuadro de Courbet en que se reconoce la ruptura realista, el *Entierro de Ornans* (1850), se suceden los hitos del realismo francés, todos ellos acompañados de escándalo y agria polémica: la carta de Champfleury a George Sand acerca del realismo (*L'artiste*, 2 de sept. de 1855), la fundación de la revista *Le Réalisme*, dirigida por Edmond Duranty (1856), la publicación de la recopilación-manifiesto *Le Réalisme*, de Champfleury (1857), la aparición en la *Révue de Paris* de *Madame Bovary* (1856), la de *Fanny*, de Ernest Feydeau (1858), etc. Hacia 1866 se puede dar por iniciado el declive del movimiento, pero no por su desplazamiento a manos de una poética alternativa, sino por su radicalización en una poética de presupuestos ideológicos materialistas,

³ Y que recientemente ha sido estudiado por C. GARCÍA BARRÓN, *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Madrid, Eds. José Porrúa Turanzas, 1987, y por S. MILLER, *Del realismo-naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*. Las Palmas, (1992).

el Naturalismo. Como recordaba Luis López Jiménez⁴ (1977), de 1868 es el prólogo de E. Zola a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, punto inicial tal vez de la trayectoria teórica del concepto Naturalismo.

Estamos muy cerca del nacimiento del movimiento realista en España, que se inicia justo cuando en el país vecino la poética del naturalismo viene a sustituir, radicalizándola, a la del realismo.

Y el ambiente que rodeó al realismo francés no fue muy diferente del que rodeó al realismo español, a pesar de que a menudo los historiadores del hispanismo parecen convencidos de que el escándalo y las durísimas condenas a que se vio sometido el realismo fueron fenómenos exclusivos del modo de ser hispánico. Las mismas acusaciones que escuchamos en España a partir de 1868 las podemos coleccionar en Francia a partir de 1848. La primera de ellas, una acusación indiscriminada, totalizadora, que generó el temor —y por tanto el peligro— de ser tildado de «realista», y gracias a la cual el adjetivo fue manejado como «una máquina de guerra para excitar el odio contra una nueva generación», en palabras de Champfleury⁵. Más acá de ésta pueden distinguirse hasta otras cuatro acusaciones particularizadas. La que denuncia la supuesta sordidez de una concepción de la vida que lo único que pretende «es una imitación servil de aquello que ofrece la naturaleza de menos poético y elevado»⁶. La que se refiere a una cuestión no ya estética sino ética y protesta contra la complacencia realista en situaciones y personajes de inaceptable inmoralidad, muy especialmente situaciones de adulterio y costumbres licenciosas, acusación que golpeará a la *Fanny de Feydeau* no menos que a *Madame Bovary*. La que se lamenta de la escasa autoexigencia artística del realismo, de su sacrificio del arte en aras de la verdad o de la vida. Y por último la que se escucha en voz más baja y más oblicuamente, la que vincula directamente el realismo con la representación de cuadros de miseria y el alentamiento de la insurrección social.

Estas acusaciones —en las que la premura de espacio me impide detenerme, aun cuando delimitan con toda precisión el negativo de la poética y de la ideología antirrealistas— son la otra cara de la moneda de la poética realista, una poética de la que quisiera evocar algunos —pocos— aspectos, posiblemente los menos obvios para muchos críticos e historiadores, a quienes el simbolismo acostumbró a pensar en el realismo como tradición y no como vanguardia, como *lo tradicional* frente a *lo moderno*.

El realismo francés de los años 50-60 puso un especial énfasis en la categoría de lo nuevo, lo moderno, lo no codificado o no tradicional. «Se

⁴ *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*. Madrid, Alhambra, 1977.

⁵ G. y J. LACAMBRE (eds), *Champfleury. Su mirada y la de Baudelaire*. Madrid, Visor. 1992, 22.

⁶ L. GOUDALL en *Le Figaro* de 11 de mayo de 1856 recoge estas palabras de boca de M. Fould, ministro de Estado. Cfr. LACAMBRE, *op. cit.* 24.

llama *realistas* —escribe Champfleury— a todos aquellos que plantean nuevas aspiraciones. Llegaremos a ver médicos realistas, químicos realistas, manufactureros realistas e historiadores realistas. El Sr. Courbet es un realista, yo soy un realista: lo dicen los críticos, pues que lo digan. Pero, para vergüenza mía, he de confesar que nunca he estudiado los códigos en los que están contenidas las leyes que permiten al primer recién llegado producir obras realistas⁷. Y en el prólogo de 1857 a *Le Réalisme* insiste en algo que nunca se cansó de repetir: «No me gustan las escuelas, no me gustan las banderas, no me gustan los sistemas, no me gustan los dogmas... Me es imposible anclarme en la pequeña iglesia del realismo, ni aun siendo el dios».

Tan abierto y falto de límites se presentaba el concepto, y tan ligado a lo nuevo, a lo moderno, que el mismo Baudelaire, amigo de Champfleury, fue incluido a menudo entre los realistas, e incluso acusado de realista por el juez en el proceso seguido contra *Les Fleurs du mal*⁸. Por su parte el redactor de la voz *Realismo* en la *Enciclopedia Espasa Calpe* escribía: «realismo y modernismo eran, bajo aspectos diferentes, la misma cosa, la misma reivindicación de los derechos de la realidad contemporánea que cada generación intenta imponer».

Un segundo aspecto que quisiera evocar es el que reivindica la libertad del arte frente a cánones, autoridades y convenciones. «He de reconocer, señora —escribe Champfleury a George Sand en la carta ya citada— que pienso como (...) todos aquellos que reclaman la *libertad* más completa en todos los aspectos. Los jurados, las academias, los concursos de todo tipo, han demostrado en más de una ocasión su impotencia para crear hombres y obras». Por eso el gesto de Courbet, contestando a la Exposición Universal de 1855, a su jurado y a sus normas y prejuicios estético-morales, que habían excluido de la muestra sus obras más audaces, con la organización de una exposición individual (una de las primeras en la historia) alternativa, en un edificio alternativo —y próximo— al oficial, «es una audacia increíble, es el derrocamiento de todas las instituciones por intermedio de jurado, es la llamada directa al público, es la libertad, dicen unos. // Es un escándalo, es la anarquía, es el arte arrastrado por los suelos, es un tenderete de feria, dicen otros».

De este segundo aspecto deriva un tercero, más práctico que teórico, pero que no puede desligarse del contenido poético del Realismo, y es su gesto iconoclasta, desafiante, insurreccional, provocador, dirigido tanto contra la burguesía (*los demolidores de la burguesía* , así califica Champfleury a los caricaturistas contemporáneos en su *Histoire de la caricature moderne*⁹), como contra el academicismo (Ingres será uno de

⁷ «Du réalisme. Lettre à Mme. Sand», *L'artiste*, 2-sept-1855. Cifr. Ibid. 182.

⁸ Cuenta la anécdota CHAMPFLEURY en sus *Souvenirs et Portraits de jeunesse*. Paris. E. Dentu. 1872.

⁹ París. E. Dentu. 1865. Y a propósito de DAUMIER dejó escrito: «La obra a lápiz de Daumier permanecerá como la pintura más auténtica de la burguesía, junto a la *Comédie humaine* de Balzac; los burgueses han tenido en ellos a dos historiadores rigurosos

los mayores enemigos de los pintores realistas), o contra los cánones morales y estéticos.

SEGUNDO ACTO: EL REALISMO EN EL PURGATORIO

La batalla en torno a la nueva novela y a la poética realista tuvo sus primeras escaramuzas en fechas casi francesas. Puede darse por iniciada con la diatriba de P.A. de Alarcón contra la *Fanny* de Feydeau, en el mismo año de su publicación, 1858, y sólo un año después de la aparición del manifiesto del realismo francés, el libro *Le Réalisme* de Jules Husson-Fleury, alias «Champfleury». Del año 60 es el ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela*, de Juan Valera, y hacia 1865 comienza el joven Galdós a elaborar sus propias reflexiones a partir de la obra de Dickens, la novela de folletín, Ventura Ruiz Aguilera, Ramón de Mesonero Romanos, Ramón de la Cruz o sus propios cuentos programáticos, muy especialmente «Un tribunal literario», de septiembre-octubre del 72.

Pero de estas tempranas escaramuzas se pasa a una controversia generalizada entre los años de 1874 y 1877, a partir, según ya señalara G. Davis¹⁰, de un estimulante artículo de F. Pi y Margall en la *Revista de España*, al que siguieron, entre otros episodios, los debates del Ateneo de 1875 y 1876, la polémica Vidart-Navarrete (1874-1876) en torno a *Pepita Jiménez*, numerosos artículos de diversos autores y la andanada de Alarcón, en 1877, con su discurso de ingreso en la Academia. Para entonces, y en enero-febrero de este mismo año, Charles Bigot, en su habitual correspondencia de París para la *Revista Contemporánea*, ya se ha hecho eco del tremendo impacto de *L'assommoir* sobre la sociedad literaria francesa, y en marzo de este mismo año de 1877, Pico de Mirándola mezclaría, en su crónica de París, el comentario sobre las reacciones francesas a los discursos de Alarcón y Nocedal con las noticias del éxito de *L'assommoir*. El debate se desplazaba, por tanto, hacia la cuestión del naturalismo, y a veces, como indicó G. Davis, hasta parecería el mismo debate.

Salvo en las escaramuzas iniciales la cuestión se centró, en un principio, más sobre el teatro que sobre la novela, tal y como muestran las sesiones del Ateneo de 1875 y de 1876, aunque tuvo una clara tendencia a escapar del terreno literario y de la controversia sobre obras y autores concretos para plantearse en términos estético-filosóficos y morales.

Dejando aparte contadísimas excepciones, el debate se vio notablemente perturbado por sentimientos de galofobia (G. Davis), bien diáfa-

(...) él pinta a la burguesía en su estúpida crueldad, con el movimiento y el dibujo del movimiento» (*La Silhouette*, 22-julio-1849, citado por LACAMBRE, *op. cit.* 38).

¹⁰ «The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism», *PMLA*, N.º 84, 1969, 1649-1656.

nos en estas palabras del culto y moderado Manuel de la Revilla: las exageraciones del realismo se deben «principalmente a los franceses, que tienen dos cualidades: universalizar y popularizar todas las ideas de que se apoderan, pero corromperlas también.» Los franceses retratan su sociedad «y como ésta es corrompida, su teatro lo ha sido también»¹¹. Esta a menudo visceral galofobia tuvo su contrapartida en el prestigio filosófico de «esa Alemania llamada cien mil veces cerebro de la Europa», como decía el joven Clarín, de esa «Tierra santa del pensamiento»¹². El prestigio de Alemania está ligado al prestigio de la filosofía idealista, a los nombres de Hegel, Fichte, Schelling, y también al de Krause, cuyos discípulos españoles, y muy especialmente Francisco Giner de los Ríos, contribuyeron no poco a la desautorización de la cultura francesa. En la medida en que el positivismo se abra paso en España, de la mano de los neokantianos difundidos por José del Perojo, pero también de Comte, de Taine, de Renan, o de Zola, la situación se irá invirtiendo y la literatura francesa, y muy particularmente su novela, adquirirá una influencia indiscutible y hegemónica.

En la mayor parte de las intervenciones los oradores y articulistas comienzan por reconocer el poderoso impacto del realismo en la escritura contemporánea, hasta el punto de imponer un dominio sobre ella que parecería fatal, lógico, incluso necesario. En una prolífica serie de artículos muy representativos del clima del debate que Emilio Nieto publicó en la *Revista europea* a finales de 1874 y principios de 1875 (t. III), comenzaba por declarar: «El Realismo está de moda», es como si las corrientes de la vida moderna condujeran inevitablemente a su triunfo, público y artistas «buscan con exclusivismo, cada día más acentuado (...) la representación minuciosa de los hechos (...) el lógico desarrollo de una tesis trascendental» (425a). España es hasta ahora el país que más se ha resistido, refugiada como está en su tradicional idealismo, pero al fin le ha dado entrada y «hoy es el realismo moneda corriente entre nosotros» (425a).

Buena parte de los interlocutores del debate parten de una convicción enteramente moderna, que Schiller y los románticos habían teorizado, la de que «en cada época la literatura es el portentoso reflejo de la vida humana en aquel momento histórico» (Luis Vidart en la *Revista europea*, t. IV, 1875, 273 b), la de que «el arte debe seguir el movimiento de la historia y ser de su tiempo y de su siglo» (Moreno Nieto en *Revista europea*, t. IV, 1875, 320a), incluso la de que la condición del gran arte está inevitablemente ligada a su capacidad de expresión del mundo histórico

¹¹ *Revista europea*, t. IV, 1875, 198b-199a.

¹² «Un libro. *Ensayos sobre el movimiento intelectual de Alemania*, por D. José del Perojo. Primera serie». *El Solfeo*, N.º 40, 10-X-1875. Testimonio bien característico del entusiasmo suscitado por Alemania en los ambientes culturales españoles es la serie de artículos que, bajo el epígrafe «Correspondencia de Alemania», escribe Javier GALVETE para la *Revista contemporánea*, y muy especialmente el del 28-II-1877 (t. VII) dedicado a las universidades alemanas.

que le es propio, como escribe con toda radicalidad F. Pi y Margall: «Byron se ha hecho eco de su siglo y es el primer poeta de Inglaterra; Balzac ha removido el fondo de la sociedad y es el primer novelista de Francia; Espronceda ha reflejado en sus cantos el espíritu de los pueblos modernos y es hoy el primer poeta de España» (*Revista de España*, t. XXXVI, 1874, 442). En cuanto a Goethe, él hizo en *Werther* y en *Fausto* «la epopeya de su siglo», de la misma manera que Schiller «respondió como un eco a las ideas y a los sentimientos de su siglo» (446). Este ha sido el gran déficit estético de España, argumenta Pi y Margall, en un análisis que viene a coincidir con el de Galdós en sus «Observaciones» de 1870: los artistas españoles poseen una concepción estética equivocada que les hace alejarse de las muchedumbres, no escuchar el hondo sufrimiento de las sociedades modernas, no ser capaces de asumir a la ciencia y a la industria en su sentido de lo estético. «Si el arte se empeña en prescindir de estas transformaciones y en dejar lo accidental por lo absoluto, ¿qué podrá ser más que una eterna y monótona reproducción de sí mismo?» (443). En España, al igual que en Francia o en Italia, prevalecieron las ideas de los Schlegel, partidarios de la autonomía del arte respecto de la vida, sobre las de Goethe, Schiller, defensores del arte como expresión de la época: «ésta es a nuestro modo de ver la más importante causa de la gran disociación sufrida por el arte en nuestro siglo» (447). Si las ideas estéticas de Goethe y de Schiller hubiesen llegado al mediodía de Europa antes que las de los Schlegel, no se hubiera abandonado en España la senda abierta por Goya, Espronceda y Larra (447).

Si la literatura es la expresión no de un tiempo eterno sino de un tiempo histórico, casi todos los polemistas parecen reconocer, tácita y fatalmente, que el realismo —al que se oponen mayoritariamente— es la expresión misma de la modernidad. Así Montoro, que es radicalmente hostil a una estética realista, declara sin embargo: «El realismo, que tan vigorosamente se apodera del teatro en algunos países (es) una manifestación del tiempo histórico en que vivimos» (*Revista europea*, t. IV, 1875, 115a), y por su parte Moreno Nieto, reticente respecto a toda poética no cristiana, llega a cernir así el tema central de su discurso: «el juicio sobre el realismo, o sobre el arte contemporáneo» (misma revista, 349a), discurso que acaba reconociendo por otra parte que los nuevos rumbos realistas eran los propios del arte contemporáneo, por ley de su naturaleza, y por las condiciones de la vida toda. Es como si quienes se enfrentaron a la oleada realista lo hubieran hecho con una doble convicción, la de que moralmente estaban obligados a oponerse y la de que de todos modos tenían la batalla perdida.

En la idea de que el realismo como estética se adecua a los tiempos que corren debió influir no poco el análisis que de estos tiempos hacían nuestros polemistas. Tanto en los liberales como en los conservadores es obsesiva la constatación de una profunda crisis espiritual en la que «no aparece ideal alguno (...) como impulso colectivo que mueve y arras-

tra los ánimos de todos con fuerza incontrastable», como escribe E. Nieto en la *Revista europea* (t. III, N.º 49, 1875, 466a). Desde el punto de vista conservador el señor Calavia llega a construir el siguiente razonamiento: el arte necesita de ideal, luego «si en los tiempos que corren carecemos de ideal (...) ¿cómo hemos de tener arte propio y propiamente definido?» (mismo lugar, 118a), mientras el señor Rayón se lamenta de que hoy no existe un ideal concreto y, lo que es peor, no es posible crearlo, porque los ideales no se crean. Sólo Moreno Nieto proporciona verdadera altura teórica a esta perspectiva conservadora. Para él los tiempos actuales prosiguen un ciclo histórico preludiado por el Renacimiento pero realmente inaugurado con el Romanticismo, y en el que el ideal cristiano, que fue el que separó la edad moderna de la edad clásica, ha sido sometido a cuestión, desafiado e incluso sustituido por el panteísmo filosófico. La única redención posible del arte moderno consistiría, por consiguiente, en recuperar la referencia de un ideal universal y aceptado por todos, en las altas regiones del espiritualismo cristiano (mismo lugar, 310a).

Desde el punto de vista liberal Manuel de la Revilla concuerda con Calavia en constatar la crisis de los grandes ideales universalmente aceptados, los ideales del Antiguo Régimen, la religión, el trono, la nobleza (199b), y Emilio Nieto, en su artículo citado, precisa que al entrar en crisis el ideal religioso se ha desvanecido el único valor universal, dejando a la humanidad dividida entre ideales individuales: «el espíritu del libre examen¹³ que hoy todo lo invade no ha respetado la esfera donde actúan (las religiones) y (...) tiende a convertir en individual la fe colectiva. Parece que Dios ha descendido del Empíreo, a cuya altura ostentaba para todos los mismos caracteres, viniendo a encerrarse en la conciencia de cada hombre» (t. III, 534a).

F. de P. Canalejas protesta vivamente, en cambio, contra la idea de la disolución moderna de los ideales universales. Poseemos, dice, todos los ideales del pasado y además los propios de la poderosa y rica civilización en que vivimos (194). Es la misma idea que expone gravemente Revilla¹⁴ y juguetonamente Valera, para quien: «No hay un ideal, es verdad; no hay una aspiración única y unánime (...) pero en cambio hay muchos ideales, y esto, lejos de ser perjudicial, es convenientísimo, porque hay para todas las inclinaciones, cada cual puede escoger el que guste» (275a).

Más a la izquierda que ellos, en su pensamiento filosófico, Pi y Margall formula la alternativa de una nueva moral: «Nos separan de ayer revoluciones sangrientas (...) vacilan al soplo de la filosofía nuestras cien-

¹³ REVILLA diría «el preponderante espíritu de crítica, negación y duda», que no reconoce más guía que la ciencia (*Ibid.* 198b)

¹⁴ Aunque confusos e indefinidos poseemos los nuevos ideales del siglo, «grande cual ninguno», y estos ideales son superiores a los de cualquier otro siglo: la ciencia, la industria, «la grandiosa epopeya revolucionaria que se va desarrollando desde 89 acá, la idea del progreso, única fe y esperanza del siglo XIX, la libertad (...) ¿Qué mayor grandeza que cantar la ciencia, la civilización, el progreso y la libertad?» (199b)

cias (...) Nuestro siglo tiene, sin embargo, fisonomía propia. Ha desconocido a su Dios y lo busca a la luz de la razón y de la conciencia (...) sienten que se estremecen bajo las plantas de los pueblos las bases en que durante siglos estuvieron constituidos (...) coronan su frente las sombras de la duda (...) reproducir en el lenguaje del sentimiento las dudas, las amarguras, los vaivenes y el temerario arrojío de este siglo, no sería, a buen seguro, empresa indigna del arte. La ciencia tiene como la fe su poesía (...) las luchas del hombre contra la naturaleza es algo más grande que las guerras de Troya; los héroes de la revolución y del trabajo, no lo son menos que los que fueron a rescatar piedras de un sepulcro o vertieron su sangre por su patria» (*R. de España*, 1874, t. XXXVI, 442).

A un lado y a otro de un debate que despierta vibraciones muy actuales, en torno a la crisis de los ideales que vertebraron la cultura occidental, se dibuja la controversia tal vez central de la modernidad, la de la secularización de la cultura, y en la conciencia de unos y de otros parece como si el realismo fuera una respuesta lógica, casi necesaria, a esta fase decisiva de la historia humana.

Por ello no tiene nada de particular que unos y otros asocien el realismo a otros componentes de la cultura de la modernidad, y muy especialmente al positivismo, al utilitarismo, al evolucionismo científico y filosófico. Para no aducir sino una cita de calidad, bien podemos valernos de ésta de don Manuel de la Revilla: «El movimiento revolucionario que en el terreno de las ciencias experimentales y filosóficas se realiza, bajo los diferentes nombres de positivismo, realismo, naturalismo, evolucionismo y otros semejantes, no se limita al espacio en que se produjo primeramente, sino que se extiende a la vida entera y a todas partes lleva su influencia» (*R. de España*, mayo de 1879). Como ha observado en su reciente libro S. Miller¹⁵ «la visión de Revilla, como la de Federico de Onís en torno al Modernismo, abarca el gran panorama cultural (...) y dada esa perspectiva, Revilla ve que diferentes nombres (...) apuntan a una misma realidad cultural». No era sólo Revilla, es preciso añadir, tanto el idealismo como el monismo positivista habían acostumbrado a pensar en términos de realidades globales y orgánicas, préstese sino la atenta oreja a aquel brillante prólogo de Balzac a la *Comedia humana* en 1842.

Pero volviendo a nuestro debate, no es fácil entrar a distinguir las posiciones de unos y otros en función de categorías suficientemente explicativas, pues a menudo las posiciones son cambiantes y los interlocutores se suelen entregar con delectación a distingos y matices sutilísimos, facilitados por el escaso contraste con un material literario concreto y por su propia incertidumbre.

A mi modo de ver dos son las posiciones que polarizan, en última instancia, el debate. La primera es la de la tradición idealista y romántica, en la línea de la estética hegeliana, la segunda es la de contestación al discurso idealista. En la primera la tendencia absolutamente mayorita-

¹⁵ *Op. cit.* 52.

ria es hacia el arte por el arte; en la segunda el adversario a batir es el arte por el arte, y en ello coinciden intelectuales ideológicamente enfrentados en otros terrenos, intelectuales conservadores como Cándido Nocedal o como Moreno Nieto, con intelectuales progresistas e incluso republicanos, en la onda de Vidart, Navarrete o Alcalá Galiano.

La posición netamente idealista, partidaria de la autonomía del arte y heredera de la estética hegeliana, a través o no de Krause, parece haber sido ampliamente mayoritaria entre los intelectuales liberales, tal vez por influjo directo —o indirecto— de Francisco Giner de los Ríos, cuyas ideas estéticas constituyen una muy representativa muestra de esta posición ¹⁶. En *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), un muy temprano ensayo de Juan Valera, réplica polémica a otro de Cándido Nocedal, el autor ataca en general la poética realista y en particular las novelas de Feydeau, de Flaubert y de Champfleury, satiriza la pretensión docente del arte, y contrapone un concepto de novela como poesía, de poesía novelesca como «horror a lo común», y de la verosimilitud como «coherencia en un mundo posible», que diríamos hoy con terminología arrancada a la semiótica pragmática, un mundo incontrastable con el mundo de la realidad y con plenos derechos a «los legítimos engendros de la fantasía», a lo extraordinario, a lo sobrenatural, a lo fantástico. El ensayo de Valera acaba con una brillante frase-manifiesto: «Feliz el autor de *Dafnis y Cloe*, que no consagró su obrilla a Minerva, ni a Temis, sino a las ninfas y al Amor, y que logró hacerse agradable a todos los hombres, o descubriendo a los rudos los misterios de aquella dulce divinidad, o recordándolos deleitosamente a los ya iniciados. ¡Ojalá viviésemos en época menos seria y sesuda que ésta que alcanzamos, y se pudiesen escribir muchas cosas por el estilo» ¹⁷.

En el debate del Ateneo de 1875 la postura está plenamente representada por el señor Montoro, y fuera del debate por una extensa y prolija monografía de Emilio Nieto publicada en la *Revista europea* a partir del 31 de enero de 1875. Ambos trabajos coinciden en impartir una lección de estética hegeliana, en rechazar frontalmente el realismo, por un lado, y el fin útil o docente del arte por el otro, y en proponer a cambio la fórmula hegeliana de la belleza (lo bello es la manifestación sensible de la idea) y una poética en que si aparece lo real debe ser «como lo real idealizado, glorificado, expresando fielmente la idea», una poética consciente de que los tiempos modernos han producido la «emancipación del arte» de cuanto no sea el propio objetivo de la belleza, en palabras de Montoro, o en palabras de Nieto, una poética capaz de «hacer que lo real sea ideal sin perder su realidad (...) respetando lo esencial de esa realidad, y reflejando en ella la idea de la belleza» (532a)

Desde esta posición netamente idealista hubo quien dio un paso en di-

¹⁶ J. LÓPEZ MORILLAS, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona, Ariel, 1972.

¹⁷ *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t. II, 201.

rección hacia el realismo, buscando la posibilidad de una síntesis, aunque siempre desde presupuestos y fundamentos idealistas. Es el caso de algunos de los más coherentes discursos del debate, y muy especialmente del de Manuel de la Revilla, que luego comentaré. Pero quien más lejos avanzó en esta dirección fue F. Pi y Margall en el artículo ya citado, en el que propugnaba un arte fiel a los tiempos, reflejo del espíritu de su época, atento a la realidad y a la vida, desobediente por tanto de la consigna que los Schlegel impartieran sobre la autonomía del arte y partidario de volver a enlazar con las ideas estéticas de Goethe y de Schiller, tal vez a través del panteísmo estético-religioso de Schelling. Pi y Margall acababa así su apasionado alegato: «No rechazamos el idealismo, pero queremos el idealismo hoy posible (...) Todo lo real es ideal: queremos, no que el arte prescindiera de lo real para llegar al idealismo, sino que vaya y llegue al idealismo por medio de la realidad (...) La ciencia dirige los pasos de la humanidad por la senda de sus destinos; la misión del arte consiste para nosotros en mantener vivo el sentimiento de estos destinos mismos» (449).

Las posiciones que atacan el idealismo hegeliano parten de los dos extremos del abanico ideológico. En el lado más conservador se alineó un temprano artículo de Cándido Nocedal al que Valera, en su monografía de 1860, reprochó sus principales tesis: «El señor Nocedal condena (...) la novela, valiéndose de la autoridad del Diccionario (de la RAE), a que se limite a lo pedestre y vulgar, ya que ha de estar *siempre tejida de los casos que comunmente suceden*». Valera acusó a Nocedal de haber caído en «el error teórico de los *realistas*», de defender un concepto *realista* de la verosimilitud, de negarle a la novela el recurso a lo extraordinario, fantástico o sobrenatural, y de exigirle una utilidad moral. Otro temprano artículo, esta vez de P. A. de Alarcón, y dirigido contra la novela de E. Feydeau, *Fanny*, no posee la misma coherencia que el de Nocedal, que no he podido manejar más que a través de las opiniones de Valera, sino que entre muchas exclamaciones e interrogaciones retóricas y muy poco rigor, se limita a negar la condición de novela y de literatura a *Fanny*: «Semejantes novelas no son novelas: son historias particulares que antiguamente se contaban al confesor; que después fue moda referir *sotto voce* a los amigos, y que hoy se pregonan desvergonzadamente en los sitios públicos: lo cual da completa idea del estado actual de las costumbres parisienses.» Alarcón, que acababa su artículo imaginando que Feydeau pagaría su culpa al tener que ocultar a sus hijas, si es que las tenía, sus propias novelas, añadió al editar sus *Obras Completas* una *addenda* a este artículo muy citada por la crítica: «por manera - dice refiriéndose a lo escrito veinticinco años antes - que mi opinión acerca del *naturalismo* es antigua»(1774b). Alarcón tenía la virtud de confundirlo casi todo, quede sin embargo consignada aquí su posición inicial en el debate, diferente de la de Nocedal y de la que posteriormente hará suya en 1877, una posición que denuncia el realismo por su falta de ideal moral (no por su falta de ideal estético, reproche que podría haber sido hegeliano) y por la consiguiente inmoralidad.

Mucho más consistente, fundamentado y riguroso es el discurso de Moreno Nieto en el Ateneo. Lo que expone en él es una brillante crítica de las insuficiencias del idealismo hegeliano y una poderosa visión filosófica de la historia. Su punto de vista final coincide, sin embargo, con las ideas -mucho más rústicas- de Nocedal. Frente al materialismo y al sensualismo del realismo francés propone un arte que fiel a su tiempo, y por tanto, se sobreentiende, de acuerdo con su propio discurso, realista en cierta medida, se vea vivificado por el espiritualismo y esté al servicio del ideal cristiano. De hecho Moreno Nieto parece anunciar más el espiritualismo de finales de siglo que la novela católica de tesis a lo Pereda, Valbuena, Alarcón o Coloma, y en sus ideas puede rastrearse la huella que van a dejar en algunas convicciones muy profundas de Clarín.

Los defensores estrictos del realismo en los debates del Ateneo respondieron con tanta vehemencia como escaso eco. A uno le queda la posibilidad de elegir entre dos sospechas: o no intervinieron con la preparación teórica de otros oradores (Montoro, Moreno Nieto, Revilla), o su transcriptor (posiblemente el propio Revilla) quiso que pareciera así. El discurso de D. José Navarrete podría haberlo firmado igualmente D. Pompeyo Guimarán, por su grandilocuencia, su credulidad, su mesianismo, pero también por su valor. Según el ínclito orador el arte «es la primera manifestación material del ideal científico» (*R. europea*, t. IV, 1875, 475b), la ciencia es la que ha de «redimir» a los seres humanos, la misión del teatro es mostrarnos el camino del porvenir. Su tono se hace apocalíptico cuando denuncia a «los oscurantistas» que temen que el teatro difunda «la luz de la democracia» y que denuncie «los talleres donde forjan sus planes liberticidas los explotadores del humano linaje» (476a). «El autor dramático debe (...) escribir para la sociedad en que vive, poniendo ante los ojos del público todas las miserias sociales, con implacable realismo, por desconsolador que sea; pero mostrando siempre al lado de los vicios (...) las virtudes que para sustituirlos hayan de edificarse». Esto es precisamente lo que falta tanto en el dramaturgo más aventajado de España, el señor Gaspar, como en la *Pepita Jiménez* del señor Valera: «sobre el fondo negro del presente, proyectar el rayo de luz del porvenir».

Muy parecidas son las ideas de fondo expuestas por José Alcalá Galiano y por Luís Vidart, que reclaman un arte realista y docente. De Luís Vidart, sin embargo, vale la pena recordar que es el único que en el debate de 1875 acepta y defiende abiertamente el realismo francés. Según las reticentes palabras de su transcriptor, el señor Vidart «declarase partidario del realismo, tal como lo proclama y practica la escuela francesa representada por Dumas hijo, y Victoriano Sardou, y dice que a nuestros escritores les falta el valor suficiente para cultivar resueltamente esta escuela, que es la única que puede salvar nuestro teatro, por lo mismo que es la única verdadera»¹⁸.

¹⁸ Ambos discursos en el segundo debate, el de 1876, reseñados en la *Revista europea*, t. VII, 1876, 257-259.

ACTO TERCERO: EL REALISMO EN EL PARAÍSO

Si todavía en 1875-76 la reivindicación de una poética realista y «docente» era muy minoritaria en España y sostenida únicamente por críticos de un peso -digamos- menor, ¿cómo explicar que en esos mismos años, entre 1875, en que se publica *El escándalo*, y 1880, fecha de *De tal palo tal astilla*, se imponga de manera avasalladora una novela que tiene por fundamento esa misma poética?

A mi modo de ver la respuesta a esta pregunta no puede ser ni única ni simple y debería contemplar la interacción de diversos factores. El primero de ellos en el tiempo es, según creo discernir, el impacto producido entre críticos y lectores por las primeras novelas de Galdós, capaces por sí solas de alterar la norma literaria de la época. El segundo es la influencia creciente del positivismo en la mentalidad liberal, en la que contamina primero, y desplaza después, al hasta entonces hegemónico idealismo hegeliano o krausista. El tercero es la definitiva y radical decantación del pensamiento estético conservador por el arte docente.

Comencemos precisamente por el tercero, que tuvo su momento álgido en el ingreso en la Academia de Pedro A. de Alarcón, con su «Discurso sobre la moral en el arte», leído el 25 de febrero de 1877, y contestado con un discurso de apoyo a sus tesis por Cándido Nocedal. Independientemente de la ingenua petulancia y de la escasísima calidad intelectual del discurso, el revuelo que levantó, de Revilla a Valera y de Clarín a Valbuena, fue enorme, y ha sido bien descrito por la bibliografía crítica de nuestros días. Desde mi punto de vista sólo añadiré que su principal tesis, que Alarcón está seguro de haber probado irrefutablemente con ayuda de la Filosofía y de la Historia universal de la literatura, y que probablemente nadie le hubiese discutido, por su obviedad, la tesis de que «nunca, en ninguna edad ni en ningún pueblo, bajo los auspicios de ninguna religión ni en las tinieblas del más feroz ateísmo, han caminado separadas la Bondad y la belleza, o sea la Moral y el Arte»¹⁹, se convirtió en la práctica en un alegato contra el esteticismo y en una descalificación, desde el punto de vista conservador, de la teoría del arte por el arte. Esta teoría «supone la peregrina especie, nacida en la delirante Alemania, adulterada por el materialismo francés y acogida con fruición por el insepulto paganismo italiano, de que el *Arte* (...) es independiente de la *Moral* «(1750a), y es peligrosísima en la medida en que no viene sola «pues demasiado sabréis que la teoría de *el Arte por el Arte* está hoy relacionada con otras a cual más temible, y que juntas socavan y remueven los cimientos de la sociedad humana» (1761b). En último extremo todas estas teorías, actuando de modo conjunto, conducen a la demagogia de los Internacionalistas, a «la anarquía universal, el amor libre y la irresponsabilidad de las acciones humanas» (1761b). Alarcón culminaba su alegato con una vibrante llamada a la movilización de los acadé-

¹⁹ *Obras Completas*. Madrid, Eds. Fax, 1943, 1753a.

micos y, en general, de la humanidad creyente: «Vosotros rechazaréis altivamente esa teoría sacrilega, fruto ponzoñoso de un nuevo satanismo, enemistado con el Bien, que desea proscribir la Moral de todas partes, que ya ha reducido mucho el imperio de la Virtud, y que hoy nos declara sin rebozo (en nombre de no sé qué Belleza sin alma) que quiere ser dueño de practicar el mal (...) hay que dar hoy la batalla a los impíos. Ya no se trata de comparaciones y diferencias entre ésta y aquella Moral o entre tal y cual religión positiva. ¡Ni tan siquiera se trata de si hay o no hay Dios!... El mal está más profundo: la gangrena roe más abajo. Se litiga si hay o no hay espíritu, si hay o no hay alma, y con probar nosotros que la hay, lo habremos probado todo. ¡De haber alma, tiene que haber mejor vida; tiene que haber Dios; tiene el hombre que responderle de sus actos; hay necesidad de Moral; podemos subsistir sobre la tierra! // ¡Defended, pues, ¡oh soldados del sentimiento!, los timbres de vuestra naturaleza empírea, de vuestra divina alcurnia! ¡Defended que sois hombres! ¡Defended que sois inmortales!» (1762a).

El segundo de los factores ha sido bien estudiado por la bibliografía crítica que se ocupa de la penetración del positivismo en España²⁰ y no insistiré en los términos en que se produce. Las publicaciones periódicas más ricas en material literario de esta época, la *Revista de España*, la *Revista europea*, la *Revista contemporánea*, nutren sus ambiciosos y cosmopolitas índices de la década de los 70 de ensayos sobre el evolucionismo, el materialismo, el positivismo, sobre las leyes genéticas y el origen de la vida, sobre el avance de las ciencias médicas y naturales, sobre arqueología e historia antigua, sobre la psicología empírica, la sociología o la historia comparada de las religiones, sobre la ciencia española²¹, y cuentan con colaboraciones de Spencer, Renan, Taine, J. del Perojo, Littré, Huxley, Haeckel, C. Bernard, etc.

Sí me detendré —por lo poco estudiado hasta ahora— en el impacto que este cambio de mentalidad produjo en las posiciones del crítico literario más relevante de los años 70, Manuel de la Revilla, verdadero paradigma de las apuestas, inflexiones, sutilezas y dudas que el cambio introdujo en nuestra literatura.

El Manuel de la Revilla que interviene en el debate del Ateneo de 1875 mantiene posiciones de raigambre Idealista y de moderación teórica: el realismo, declara, «procede de la escuela positivista que hoy lo invade todo, para él la única realidad es la fenomenal, sensible, exterior al artista, reputando idealismo y condenando como tal todo lo que se aparte de esta reducida esfera» (*R. europea*, IV, 197b). Insiste Revilla en la depen-

²⁰ Muy especialmente por C. GARCÍA BARRÓN, *op. cit.*; J. LÓPEZ MORILLAS: *El krausismo español*, Méjico, F.C.E. 1956; D. NÚÑEZ: *La mentalidad positiva en España. Desarrollo y crisis*. Madrid. 1975. y *El darwinismo en España*. Madrid. 1977; E. TERRÓN: *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, Eds. Peninsulares, s.f.; E. TIerno GALVÁN: *Idealismo y pragmatismo en el s. XIX español*. Madrid. 1977.

²¹ Véase a título de ejemplo los índices de los tomos III y IV, reiteradamente citados en este trabajo, de la *Revista europea* (1874 -75).

dencia de la estética realista respecto de la filosofía positivista, en la hegemonía de ésta sobre el pensamiento del siglo, se sitúa a sí mismo en «las últimas trincheras» del espiritualismo, y reconoce que «el arte, reflejo fiel del estado social, no ha podido sustraerse a esta influencia, y se ha hecho necesariamente positivista; esto es, realista». A ello han contribuido no poco los excesos idealistas del romanticismo, que han alimentado una reacción realista igualmente exagerada. Para Revilla «la teoría estética del realismo es insostenible», pues si tiene razón al vincular arte y verdad, al inspirarse en lo real, al combatir lo sobrenatural, lo arbitrario, lo fantástico, al exigir al arte idea, pensamiento, sentido social, al sublevarse contra la tiranía de la forma artística, «yerra (en cambio) al reducir el arte a la imitación y reproducción fiel de la realidad, y al entender por ésta lo meramente exterior al artista» (198a), o al carecer de selección, al imponer un fin docente o al complacerse en las más torpes aspectos de la naturaleza humana (199a). Revilla propone una poética del justo medio, ecléctica de realismo e idealismo: «El artista debe inspirarse en la realidad y no entregarse a los ensueños y delirios subjetivos de su fantasía; pero lejos de reproducirla y copiarla servilmente ha de representarla en su obra idealizada, sublimada, embellecida por la belleza ideal que él concibe y contempla, y que ha de desentrañar de la belleza real. Al reproducir la realidad, ha de descubrir el artista la idea que en ella existe oculta; ha de corregir sus imperfecciones y límites, ha de depurarla...» (198a). Revilla se adhiere a la fórmula de Rayón en el debate: el arte debe ser «la unión de lo ideal con lo real bajo lo racional».

Pasando del terreno abstracto al concreto Revilla reconoce que «la teoría del arte por el arte, tan racional y exacta, goza en la práctica éxito escaso» (198b) y que la sociedad entera exige del artista un arte útil, docente, realista: «Verdad, ciencia, enseñanza, lección práctica, problema dilucidado; esto es lo que pide al teatro el público moderno, y por esto reina el realismo (...) Esto es lógico, fatal y necesario, y en el fondo legítimo; lo deplorable es la exageración con que se hace» (198b), una exageración con un culpable que Revilla no duda en identificar: la literatura francesa. En definitiva: «el realismo, tal como comúnmente se entiende, y sobre todo el realismo francés, es funesto para el arte; pero que despojado de sus exageraciones y prescindiendo de su teoría estética, que es falsa, hay en él verdad y enseñanzas que no podemos desaprovechar» (199a).

El Revilla que colabora con reseñas críticas y artículos teóricos en las más importantes publicaciones del momento puede inclinar aún más su posición del lado idealista en trabajos como «La tendencia docente en la literatura contemporánea»²², donde oponiéndose a esta tendencia docente llega a afirmar: «La belleza reside en la forma pura y el arte, representación y realización de la belleza, es forma también. La forma, y no el fondo, es el producto verdadero de la creación artística y su elemento

²² *La Ilustración Española y Americana*, mayo de 1877.

estético más importante. El fondo puede, sin duda, ser bello, pero también puede no serlo, y esto no obsta sin embargo, para que la obra lo sea si hay belleza en su forma». Y en otro momento de este mismo trabajo decanta con toda nitidez su posición: «nuestra fórmula es la del arte por el arte, o mejor por la belleza», pues, «el fin docente (...) siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico».

Pero en estos mismos años, y más concretamente a partir de 1875, Manuel de la Revilla entra a formar parte de la estructura de colaboradores asiduos de la *Revista contemporánea*, que dirige José del Perojo, que este mismo año ha publicado sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*, libro decisivo para el giro neo-kantiano y positivista en España, y que como revista expresa el proyecto intelectual de su director. «En tales circunstancias trabó Perojo amistad con Manuel de la Revilla —escribe J. López Morillas²³—, a quien sin mucho trabajo hizo romper con la escuela krausista y sentar plaza en las huestes del neo-kantismo»²⁴. D. Núñez ha mostrado la convergencia de neo-kantianos y positivistas en el movimiento intelectual español y C. García Barrón, en su estudio ya citado sobre el pensamiento de Revilla confirma plenamente el giro filosófico de éste: «Nuestro biografiado —escribe— dedica numerosos artículos a defender tanto el neo-kantismo como el positivismo» (66). Sin embargo, en los textos que aduce no deja de reflejarse una irremediable tendencia del autor a la componenda ecléctica, que si acepta los principios de la mentalidad positiva es en la medida en que puede encontrar un espacio independiente de ella donde no negar la eficacia del ideal o de la fe: «El conflicto que hoy existe entre la ciencia y la fe religiosa, sólo puede resolverse por una demarcación de jurisdicciones, perfectamente indicado por Spencer. Sea soberana absoluta la ciencia en el dominio de lo cognoscible y resérvese la fe el de lo incognoscible; renuncie la primera a ser teología y la segunda a ser cosmología y antropología y la dificultad quedará resuelta» (*R. contemporánea*, t. XVIII, 1878, 122). El propio García Barrón, a la vista de este tipo de textos, concluye que «Revilla no acepta la totalidad de los postulados neokantianos y positivistas, pero sí el método científico que aportan y la viabilidad de su aplicación al entorno de su sociedad» (69).

¿Influyó esta aproximación ético-filosófica al positivismo en las ideas estéticas de Revilla sobre el realismo y la nueva novela? A. Sotelo²⁵ ha comprobado la inicial coincidencia de las posiciones poéticas de Revilla y Juan Valera en torno a la «novela psicológica» como «tipo ideal de no-

²³ *El Krausismo... op.cit.* 101.

²⁴ Es bien ilustrativo a este respecto el artículo, tan radical, que REVILLA publica en el t. XIII, de enero-febrero de 1878, de esta revista, celebrando de manera entusiasta el mismo giro ideológico —abandono del krausismo y nueva militancia positivista— de otro intelectual español, Nicolás Salmerón.

²⁵ «Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla», en Y. LISSORGUES (ed), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.

vela contemporánea», a la convicción de la primacía de lo bello sobre lo útil en arte, y a la mutua dependencia de la estética de Hegel. Sin embargo a partir de 1877-78 se produciría una inflexión en la actitud de Revilla que lo aproximaría a las posiciones de un realismo docente de signo liberal y lo separaría de un Valera que, por el contrario, se mantendría cada vez —si cabe— más firme en su defensa del arte por el arte. La inflexión de Revilla —que no sería tan poderosa como la de Clarín y que no le permitiría apostar por el naturalismo— se debería en parte a su filiación krausista (el mismo Giner prefería «en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar a las que sólo hacen gozar y sentir», mientras que los krausistas más cercanos estéticamente a Krause y menos a Hegel, como tal vez G. de Azcárate, compartían la herencia ilustrada de un arte vocacionalmente didáctico), pero sobre todo al influjo neo-kantiano y positivista, que compartió con Perojo y Montoro en la experiencia de la *Revista contemporánea*. «Fue aquí donde Montoro, Revilla y Perojo publicaron los artículos de tan fuerte incidencia periodística, y donde éste daba a conocer los famosos ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania, indicadores de la distancia que mediaba ya respecto al «racionalismo armónico» y de cómo, en adelante, el pensamiento más progresista iba a estar vinculado a los introductores del positivismo, el neokantismo, a spencerianos y darwinistas», escribe por su parte R. Asún²⁶.

A medida que Revilla se apartaba de la obra de Valera se acercaba a la de Galdós. Esta es a mi modo de ver la experiencia decisiva en la transformación —relativa— de las ideas estéticas de Revilla, como lo será en las del joven Clarín, que sigue la misma evolución que Revilla (pese a las reticencias y críticas que le dedica) pero radicalizándola y llevándola hasta la aceptación del naturalismo. Revilla, como testimonió el propio Clarín, «fue el primero que reconoció en Galdós al mejor novelista contemporáneo»²⁷, y su conocimiento de la obra de Galdós fue exhaustivo, por lo menos hasta 1879, ya que desde *La Fontana de Oro* y *El audaz rescón* cada una de las nuevas novelas galdosianas hasta *La familia de León Roch* (1878), incluidos buena parte de los *Episodios nacionales* de la primera y segunda series. La temprana muerte de Revilla (1881), antes de llegar a la cuarentena, interrumpió este excepcional seguimiento.

El mismo año de 1877 en que publicó el artículo anteriormente citado sobre «La tendencia docente en la literatura contemporánea», con su declaración de fe formalista²⁸, publicó también su reseña de la primera

²⁶ «Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España.», en *ibid.* 80.

²⁷ *Sermón perdido*, Madrid, Fernández y Lasanta, 1885, 137.

²⁸ Aunque con sutiles distingos, ya ensayados por Giner de los Ríos, su maestro, y según los cuales «El poeta habrá cumplido su misión si se realiza la belleza, y poseerá, sin duda, una perfección más si a esto agrega la expresión de un pensamiento trascendental. En igualdad de circunstancias, entre dos obras de idéntica belleza y de distinto valor filosófico, valdrá más la que idea más alta y verdadera entraña».

parte de *Gloria* (*R. contemporánea*, t. VII, 30 de enero de 1877), en la que subrayaba que Galdós había emprendido, desde *Doña Perfecta*, un nuevo rumbo que le situaba «en aquellas alturas en que el artista confina con el filósofo, y la obra de arte es a la vez acabada manifestación de la belleza y fuente de trascendentales enseñanzas» (280). Tal vez por ello, cuando Revilla examinó el segundo volumen de *Gloria*, el 15 de junio de 1877, despachó rápidamente el juicio estético de la obra para centrarse en el moral, y desde este terreno precisamente proclamó a la novela «la más trascendental que en nuestros días se ha escrito en castellano, y que basta para declarar a su autor el primero de los novelistas españoles» (t. IX, 381). En este mismo tomo de la revista, y en artículo del 30 de junio, esto es mes y pico después de publicar en *La Ilustración Española y Americana* su citada declaración de fe en la estética idealista, escribe Revilla sobre la democracia en Inglaterra y su habitual sorna respecto a la figura de Canalejas se afila todavía más en una frase que llama poderosamente la atención en pensador tan cauteloso como Revilla: «se obstina hoy (Canalejas) en defender, como cosa peregrina y actualidad triunfante, idealismos que descansan tiempo ha en la tumba que guarda los restos de Hegel» (507).

Pero el testimonio más elaborado y más sistemático del influjo determinante de Galdós en la novelística y en la crítica de su tiempo es, sin duda, el «Boceto literario» que le dedicó Revilla en marzo-abril de 1878, en el t. XIV de la *Revista contemporánea*. En este artículo, en el que Revilla celebró a Galdós como al regenerador de la novela española, pasó revista a su entera producción hasta entonces. Pensaba Revilla que con las primeras novelas, con *La Fontana de Oro* y con *El audaz*, «el realismo embellecido por una idealidad racional y prudente triunfó entonces en la novela (...) y España comprendió que era la hora de recorrer el glorioso camino trazado por los cultivadores del género novelesco en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra» (120). Estas primeras novelas vendrían así a encarnar la poética propuesta por Revilla en el debate de 1875. Sin embargo, con los *Episodios nacionales*, un nuevo elemento se incorporaba a la fórmula galdosiana: «lecciones valiosísimas -escribía-, consoladoras unas, amargas otras, brotaban de aquellas novelas que no puede leer sin emoción y vivo interés quien de buen español y de liberal se precie». Con *Doña Perfecta* y *Gloria* Galdós ha dado un tercer paso adelante, el de «cultivar la novela más adecuada a los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea y plantear los arduos problemas (...) que perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad.» Revilla llegó a perdonarle, incluso, la influencia francesa: «Inspirado, a no dudarlo, en la novela inglesa» ha sabido integrar la novela francesa (se refería a Balzac y G. Sand) y dar al conjunto «un marcado sabor español». Forzado a cohesionar las posiciones teóricas mantenidas hasta entonces con la adhesión al realismo galdosiano, Revilla extrema las matizaciones de su argumentación: «Modelos de perfecto realismo son las novelas de Pérez

Galdós; pero no de ese realismo que está reñido con toda belleza y todo ideal, sino de aquel otro que sin traspasar los límites de la verdad, sabe idealizar discreta y delicadamente lo que la realidad nos ofrece» (123). A estas novelas galdosianas «no menos que sus méritos literarios, las avaloran el pensamiento y la intención que en ellas se advierten. Sin sacrificar jamás la forma a la idea, ni caer en los extravíos del arte docente, en todas ellas ha sabido encerrar su autor un pensamiento filosófico, moral o político, de tanta profundidad como trascendencia. Sus *Episodios nacionales* no son meros relatos históricos (...) sino discretas e intencionadas lecciones políticas, de utilidad suma (...) En sus últimas obras, ha planteado Pérez Galdós el más terrible de los problemas de nuestro siglo: el problema religioso. Amante sincero de la libertad de pensamiento, con el criterio de la verdad ha resuelto el problema; pero lo ha hecho con tanta discreción y tanta delicadeza y con tal respeto a los sentimientos religiosos, que nada hay en tales obras que pueda ofender en lo más mínimo a los verdaderos creyentes, por más que haya mucho que disguste y amargue a los fanáticos» (124).

Ese mismo año de 1878, el 30 de abril, reseñó Revilla la novela *Marianela*, y la interpretó en clave antiidealista, en unos términos que evocaban con toda precisión los del debate de 1875, pero ahora desde el otro lado: «él, que no tiene idea de la forma -escribe del protagonista- cree que la hermosura del cuerpo debe corresponder a la del alma, e ignora en qué consiste la belleza. Quiere concebirla *a priori*, por medio de la idea pura, y no sabe que la belleza es forma sensible, y que sólo la experiencia puede concebirla. ¡Profundo problema estético, gallardamente expuesto por el señor Galdós, de acuerdo con la estética realista de nuestros días!» (507).

En enero-febrero de 1879 Revilla reseñó *La familia de León Roch* en la *Revista contemporánea* y en *El Globo*. Son sus últimos escritos sobre Galdós (hasta donde ha podido documentar García Barrón), y Revilla añadió una nota más a su adhesión a las novelas de tesis galdosianas, la aceptación de su militancia: «son brillantes jornadas (*Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*) de esta terrible batalla contra la intolerancia religiosa» por lo que «obligación es de cuantos abrigan sentimientos liberales, coadyuvar al triunfo del señor Pérez Galdós y ver en el distinguido novelista, no sólo una gloria de nuestra patria, sino uno de los más ilustres representantes de la causa nobilísima que defendemos». Su conclusión no podría ser más definitiva: «Presentar a los ojos de la humanidad el espectáculo de la belleza, es sin duda empresa meritoria; pero ¡cuánto más grande es llevar una piedra al magnífico edificio del progreso y contribuir al glorioso triunfo de la verdad y del bien!».

No obstante, cuando ese mismo año de 1879, y unos meses más tarde, en mayo, Revilla se ocupó de «El naturalismo en el arte», en la *Revista de España* (t. LXVIII, n.º 270), lo hizo para enfrentarse al naturalismo, que «tal como lo propone Zola en la novela no es más que la demagogia del realismo». En lo que es probablemente su testamento estético Revi-

Illa se mostró partidario de un realismo que consistiera en «reproducir fielmente la realidad, bella o no bella» y cuya fórmula implicaría «la realidad como materia, fundamento y fuente de inspiración (...) la forma como instrumento de idealización; la belleza como fin; la verdad como ley; el gusto y el decoro como límites y frenos», y que se apartaría tanto del idealismo como del naturalismo en aras del «racional consorcio entre lo que hay de fecundo y verdadero en la tradición realista, cuyo principio fundamental —la reproducción exacta de la naturaleza— será de hoy más la base de la estética, siempre que se complete con el principio de idealización, debida a la actividad libre, creadora y original del artista y manifestada principalmente en la belleza de la forma».

Es decir, cuando Galdós no está presente con sus novelas, Revilla parece volver a su punto de partida, o casi, pues si su poética sigue postulando la misma simbiosis de idealismo y realismo, lo hace ahora a partir de la aceptación del principio de representación exacta de la realidad, que antes no asumía, aunque a la vez exija selección y buen gusto en los materiales novelescos y primor estético en la forma. Cuando habla en abstracto su eclecticismo le hace tan escurridizo y cauteloso que al cabo de mil revueltas parece que siga diciendo lo mismo que al principio, y sin embargo en el entreaco ha asumido y se ha adherido al realismo docente de *Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch* y ha hecho retroceder sus trincheras desde la oposición al realismo a la oposición al naturalismo, al que ahora, en 1879, contraponen los mismos argumentos que en 1875 contraponía al realismo.

Galdós poseía la fortuna de esos escritores elegidos, de esos escritores de pura raza, que como Lope de Vega en un momento muy similar de la historia literaria, son capaces de concitar por la vía práctica un consenso que se les hubiera negado en la discusión teórica. Ni siquiera el propio Galdós asumía, en sus primeros ensayos teóricos, la condición docente del realismo. Sus artículos sobre Don Ramón de la Cruz y sobre Ventura Ruiz Aguilera insisten una y otra vez en que el arte, si se quiere realista, debe postular moralmente únicamente aquello que sea capaz de mostrar estéticamente. Sus novelas, sin embargo, orquestaron toda una batería ideológica destinada a la persuasión, incluso extra-argumental, autorial, del lector, consiguieron neutralizar -si no desarmar- los recelos de la inteligencia liberal española hacia el realismo y la novela de tesis, y arrastraron al debate de los problemas suscitados a novelistas y críticos. ¿Cómo hubiera reaccionado Revilla, tan sólo dos años después, ante *La desheredada*, si hubiera podido leerla? ¿Haciendo retroceder una vez más sus trincheras, seducido por el Galdós naturalista, o permaneciendo firme en ese límite que no se sentía capaz de traspasar, dada su formación idealista? El naturalismo de Galdós de los años 80, como su realismo de los años 70, era un naturalismo susceptible de asentimiento en el clima intelectual español, no era el *naturalismo* sino un *naturalismo posible* en nuestro país, y la mayor parte de los críticos y novelistas liberales que lo aceptaron lo hicieron desde su pasado hege-

liano o krausista y desde una perentoria exigencia de moderación, limando la influencia de Zola, relativizando su vocación de fórmula estética definitiva de la modernidad, desligándolo del positivismo filosófico y del materialismo científico, purgándolo de escabrosidades poco adaptables al gusto de las clases medias hispanas, reduciendo su distancia con el realismo clásico español... Probablemente -y permítanme al final de mi trabajo una pequeña fantasía- es lo que habría acabado haciendo Don Manuel de la Revilla: hubiera aceptado el naturalismo a cambio de teorizar sus límites. Al menos eso es lo que hizo Leopoldo Alas, que sustituyó a Revilla en el liderazgo de la crítica literaria española, pero ésa es ya otra historia, la historia de otro debate, el naturalista, y de otro diálogo, el de Galdós y Clarín, y de otra comedia, pues aquí, ilustre senado, da fin la comedia del «Debate del realismo», la que os fue prometida. Besos a las manos.