

Volumen quinto
La edad burguesa

1830 — 1914

Ediciones Akal

Gerhard C. Gerhardi

Realismo y naturalismo en Francia

Presupuestos generales

«El serio tratamiento de la realidad cotidiana, el ascenso de grupos humanos más amplios y socialmente inferiores como objeto de descripción problemática y existencial, por un lado, y, de otra parte, la inclusión de cualquier persona y acontecimiento cotidiano en el proceso general de la historia contemporánea, sobre un fondo históricamente agitado, son, según creemos, las bases del moderno realismo, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela se imponga cada vez más como interpretación que resume tantos elementos dispares. En este sentido, si lo consideramos acertadamente, Francia tiene, en todo el siglo XIX, la más relevante participación en el nacimiento y desarrollo del moderno realismo» (E. Auerbach, *Mimesis*, págs. 457 y ss.).

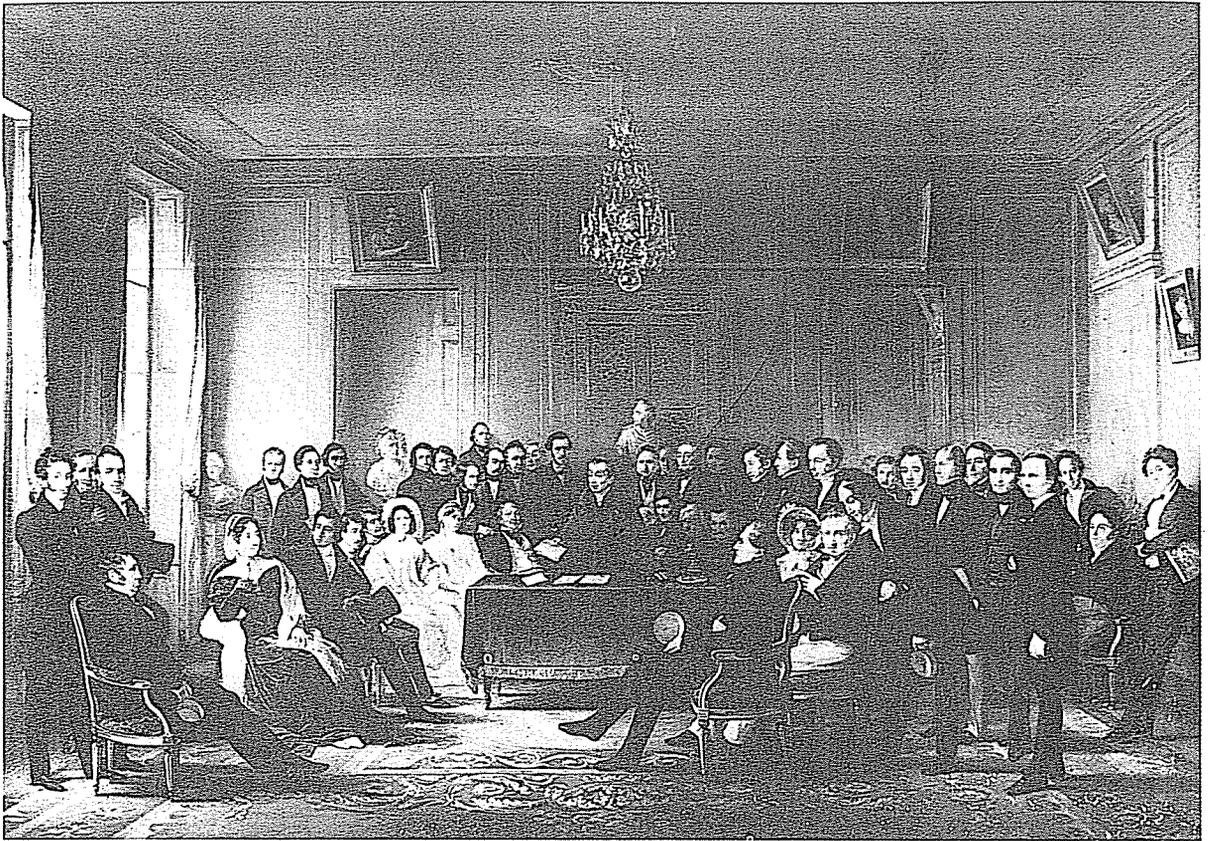
Con esta caracterización, tan acertada como concisa, del realismo literario, reconoce Erich Auerbach la contribución de los tres grandes maestros de la novela moderna: Stendhal, Balzac y Flaubert. Su grandeza indiscutible hay que buscarla, sin duda, en cada respectivo talento individual, insondable hasta el fondo, y se puede atribuir a la casualidad el hecho de que el realismo, ya desde sus comienzos, se presente con tres tan destacados representantes, desde entonces aceptados como modelos. Sin embargo, no puede ser casual la circunstancia de que se trate en los tres casos de franceses, de que expresen su talento literario a través de la novela y de que esas novelas representen aquellos rasgos descritos por Auerbach que, retrospectivamente, se designan como «realistas». Para explicar la aparición de esas tres estrellas del realismo tuvo que coincidir en Francia, entre los años 1830 y 1860, una especial constelación de factores.

En este caso se puede excluir como factor explicativo, desde el principio, la tradición literaria francesa: lo característico del realismo radica precisamente en

su ruptura con la estética clásica. Los preceptos y prohibiciones de esta estética fueron defendidos en Francia durante más tiempo y con mayor tenacidad que en cualquier otra parte, porque las obras clásicas del XVII se concebían al tiempo como patrimonio nacional y como deber y modelo. En su libro sobre La Fontaine, Taine identifica, aún en la segunda mitad del XIX, el «espíritu francés» con la claridad, equilibrio y validez universal de la literatura del «Grand siècle». Como es sabido, el movimiento romántico empieza en Francia mucho más tarde que en Alemania o Inglaterra, y, puesto que no podía enlazar con nada que pudiera compararse con el «Sturm und Drang» alemán, tuvo que buscar necesariamente sus modelos en el extranjero. El ensayo *De l'Allemagne (Sobre Alemania)*, 1810), publicado por Madame de Staël, suscitó en este momento, con su famosa distinción entre literaturas del norte y literaturas del sur, una actitud defensiva tanto más intensa, meridional y patriótica (quizá también machista y chauvinista), cuanto que la obra fue publicada en tiempo de guerra, por una mujer que vivía en el exilio y mantenía amistad con alemanes como August Wilhelm Schlegel.

Igualmente significativa de semejante identificación de lo francés con lo clásico es la circunstancia de que la discusión en torno al estilo romántico en el teatro cristalizara en un enfrentamiento entre los partidarios de Racine y los de Shakespeare. Así, en la época en que Stendhal publicó su polémico escrito emblemáticamente titulado *Racine et Shakespeare* (1823), una compañía teatral inglesa, de gira por Francia, fue recibida con huevos podridos y dio motivo en la sala a una batalla en toda regla, anticipo de las disputas que desencadenaría el *Hernani* de Victor Hugo, poco antes de la Revolución de julio de 1830.

Paradójicamente, la gran Revolución de 1789, que produjo una ruptura radical con el pasado en casi todos los ámbitos de la vida pública y cotidiana, no tuvo inmediata influencia sobre la estética literaria francesa. A pesar de la orientación hacia la actualidad po-



François Guillaume Andrieux durante la lectura de un drama histórico ante seguidores de Racine y de Shakespeare en el «Comité de lecture» en el salón de la Comédie Française. Pintura de François Joseph Heim, entre 1828 y 1830. París, Musée de la Comédie Française.

lítica, los escritos que propagaban las ideas republicanas no sólo conservaron las formas y prescripciones tradicionales, sino que, si cabe, las reforzaron. El modelo de la república romana dominó tanto la escena política como la teatral (y, de paso, la moda del vestir). El *Caius Gracchus* (*Cayo Graco*, 1792) de Marie Joseph Chénier se atiene estrictamente a las reglas teatrales formuladas en el siglo XVII, y los poemas de su famoso hermano André recuerdan, por su forma y vocabulario —aun cuando tengan títulos como el de la *Ode à Charlotte Corday* (*Oda a Charlotte Corday*)—, más al soso clasicismo de un Lebrun y un Delille que los versos experimentales del romanticismo. Incluso sus poemas escritos durante la prisión e inmediatamente antes de su ejecución por el régimen del terror, los *Iambes* y *Odes* (*Yambos* y *Odas*, impresos en 1819), están en deuda con el acervo clásico de alusiones mitológicas y metáforas convencionales, cobrando, sin embargo, un oscuro sentido trágico y profético, debido a la vinculación, profundamente sentida, entre el pro-

pio destino y el de la turbulenta historia: «Au pied de l'échafaud j'essaie encor ma lyre; / Peut-être est-ce bientôt mon tour [...]» («Aquí, al pie del cadalso, aún pruebo mi lira; quizá llegará pronto mi turno [...].».)

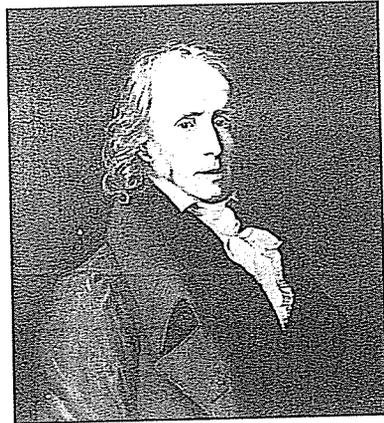
La década revolucionaria 1789-1799 no pudo producir ninguna gran obra literaria, en un momento en que el talento artístico se expresaba en formas susceptibles de una inmediata utilización política, como la clásica pintura de héroes de David o la retórica de Saint-Just. Se necesitaba una considerable distancia cronológica, y a menudo geográfica, de unos acontecimientos que rompían con todo, para poder elaborarlos nuevamente, desde una perspectiva histórica, artística y emocional. El primer inventario francés sobre la revolución lo establecerá Chateaubriand en su exilio londinense, ya en el 1797. (Pero las *Reflections on the revolution in France: Reflexiones sobre la revolución en Francia*, de Edmund Burke, ya habían aparecido en 1790.) Chateaubriand no fue capaz, sin embargo, a pesar del distanciamiento de los ideales revolucionarios producido por su posición, de reconocer en el año 1789 un punto decisivo en la historia universal. El resultado de su *Essai sur les révolutions* es en efecto un fatalista «semper idem» que produce una impresión de resignación: «¿Qué quise mostrar con mi *Essai*? Que no hay nada nuevo bajo el sol y que en las

revoluciones antiguas y modernas se vuelven a encontrar una y otra vez las características esenciales de la revolución francesa.»

La misma incapacidad para adaptarse al acelerado curso de la historia y de reencontrarse con la sociedad moderna, reviste, en las obras de ficción de Chateaubriand (*Atala*, 1801; *René*, 1802), la forma de una huida literal hacia el exótico e intemporal paisaje original de Norteamérica. El ideal de Rousseau de un sagrado mundo, que los revolucionarios, con una correcta interpretación de su testamento social y político, trataron de transformar en medidas prácticas, es interpretado por Chateaubriand y sus seguidores románticos como la llamada a una huida hacia la interioridad. Pues en la naturaleza, entendida literalmente como paisaje, el individuo aislado puede encontrar refugio contra la realidad social que se rechaza. La unión con la naturaleza, propia de los románticos, es síntoma en todo caso de una inadaptación que no se podía expresar de una forma épica, sino sentimental y lírica. Así también la primera obra significativa del romanticismo francés es una colección de poemas melancólicos: las *Méditations* (*Meditaciones*, 1820) de Lamartine. Ya el título de los dos poemas más conocidos, *Le lac* (*El lago*) e *Isolement* (*Aislamiento*), dejan adivinar cómo se pide a la naturaleza que proporcione un refugio al individuo que en medio de la sociedad se ha quedado sin patria, y que le sirva al tiempo como receptáculo de sus efusiones interiores.

Respecto a la oposición, especialmente marcada en los románticos, entre sociedad e individuo, se plantea la cuestión de por qué este motivo predominante en toda la novela realista posterior no pudo encontrar desarrollo épico antes de 1830. Pues también en las obras en prosa de la época, como *Oberman* (1804) de Étienne Pivert de Senancour, o *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, la vinculación entre el destino privado de los protagonistas y las condiciones concretas del momento histórico es poco estrecha. El análisis de los procesos anímicos se caracteriza, sin embargo, por una extraordinaria profundidad y credibilidad, mientras apenas se percibe el condicionamiento social del espíritu, y su inclusión en la realidad de una época determinada.

Esta exclusión de la vida pública es tanto más extraña, en un eminente pensador político como Constant, cuanto que en sus obras de ficción no sólo tomaría buena nota de los movimientos sociales de su época, sino que aún contribuiría a su formación como uno de los principales pensadores liberales. Entre la poesía de confesión psicológica que emana de *Oberman* o de *Adolphe* (novela en primera persona de Constant, de apenas cien páginas, que se interpreta a menudo como versión fuertemente novelada de sus relaciones con Madame Staël) y la amplia visión épica de Balzac parece mediar un abismo insuperable, y sólo el común elemento de ficción parece que



Benjamin Constant, retratado por Hercule de Roches; obra anterior a 1830. París, Musée Carnavalet.

puede justificar para estas obras la denominación del género «novela».

En realidad, sin embargo, el comprometedor concepto de género fue cuidadosamente evitado: para dotar a su obra de un tinte suplementario de autenticidad, Constant vuelve al eficaz recurso de ofrecer las confesiones de su héroe como los papeles de un desconocido casualmente encontrados: «Anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu», es el subtítulo de *Adolphe*. Evitar la denominación «novela» es un indicio, no sólo del escaso prestigio del género, sino también del sentimiento de que este medio no es apropiado para la reproducción de auténticas experiencias. Pues, tanto en el siglo XVIII como en los tiempos del romanticismo, la novela conservaba aún algo de fabuloso e improbable, procedente de su origen medieval.

Este «conflicto entre verdad y concepto de género» (Hugo Friedrich), llevó en el XVIII a que a las obras que pretendían un reflejo de realidad serio y sin fantasías se las dotara de subtítulos como «Mémoires» o «Histoire vraie». La misma pretensión de autenticidad explica la forma de la novela epistolar, especialmente preferida en el XVIII, pues en ella se podía evitar lo aventurero, casual, cómico-picaresco y superficialmente psicológico de los modelos corrientes de novela.

Aunque la novela francesa nunca alcanzó en el XVIII la amplitud y la visión de un *Tom Jones* (1749), naturalmente también se encuentran ejemplos aislados de detalles realistas y de sensibilidad socio-histórica en las novelas de Prévost, Marivaux y Diderot. Sin embargo, es característico de la proteica versatilidad y de la inseguridad del concepto de género el que, por ejemplo, la novela juguetona y experimental *Jacques le fataliste* (*Jacques el fatalista*, 1796) de Diderot, o su *Le Neveu de Rameau* (*El sobrino de Rameau*, 1761-62/1821), cuyo ambiente de artistas bohemios

es representado de manera completamente realista, ande siempre oscilando entre el diálogo, la fabulación y la reflexión. La evolución problemática del ser social, el auge y la decadencia social de los protagonistas o la marginación del artista de genio aún no experimenta el tratamiento serio y la claridad que serán típicas del realismo, en el que el destino individual no sólo se desarrolla en un contexto concreto, sino que queda condicionado por éste. La relativa estabilidad de la vida social en el siglo XVIII no permitió a los contemporáneos formarse una idea justa de la relatividad y autonomía de las épocas históricas, que sólo surgiría a través de la experiencia de la inestabilidad de instituciones aparentemente eternas como la monarquía, la jerarquía estamental o la iglesia. De manera significativa, la agitada vida del Jacques de Diderot, inevitablemente guiada por acontecimientos casuales en una dirección determinada, dará motivo a reflexiones generales y filosóficas que se concretan sobre el determinismo. Mas allí domina la casualidad y arbitrariedad del escritor, no la fatalidad del ambiente y el momento histórico, como sucede en la novela realista.

Historia del tiempo y sentido del tiempo

En contraposición a la situación social del «Ancien régime», el período posrevolucionario, con su acelerada sucesión de Terror, Directorio, Imperio, Restauración, Monarquía de julio, Segunda República y Segundo Imperio, agudizó, como es natural, la consideración no sólo de la inestabilidad de todas las cosas, sino también del marcado influjo que esas instituciones y formas sociales, sometidas al cambio, pueden ejercer sobre el individuo. Al parecer, los hombres sólo perciben el fondo histórico a condición de que también éste se ponga en movimiento, y así la imagen que de su sociedad tiene el escritor sólo consigue nítidos perfiles cuando éste concibe a la sociedad en permanente transformación. En otras palabras, una condición para el establecimiento del moderno realismo se cumpliría únicamente a través de la aceleración del proceso histórico posrevolucionario, pues la historia de una época concreta sólo se concibe como problema cuando el individuo, con su dinámica, ya no consigue compaginarse con su tiempo.

En relación a esto, de nuevo se plantea la cuestión de por qué el romanticismo que, al escribir la historia, desarrolló un olfato extraordinariamente fino para la individualidad y la unidad orgánica de épocas pasadas, no consiguió plasmar literariamente su propia época, en la «realidad ordenada hacia la prosa» (Hegel) de la novela realista. ¿Por qué no fue suficiente para ellos la pretensión del poema épico de ser «to-

talidad de una cosmovisión y de una concepción de la vida cuya diferente materia y contenido se manifiesta en la peripecia individual, y que proporciona el centro para la totalidad?» (G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, V, III). Quizás una explicación se pueda hallar en que el romanticismo sólo satisfizo esas elevadas exigencias de la épica en relación a épocas pasadas: piénsese en las novelas históricas de Scott, en *I promessi sposi* (*Los novios*, 1825-26) de Manzoni o el *Cinq-Mars* (1826) de Vigny. Aquí se encuentra de nuevo lo ambiental y la proximidad fáctica a la vida, que, sin embargo, se pierde en las novelas confesionales como *Adolphe*, aunque sensibles, intemporales y abstractas. Se impone la sospecha de que una comprensión total de la realidad, como pretende esa epopeya moderna que constituye la novela, sólo es posible respecto del pasado. En relación a la comprensión del sentido de lo real, ocurre en la novela lo mismo que en la historia de la filosofía, que sólo puede representar su propia época cuando ya ha transcurrido.

Al acelerado transcurso de la historia, que permite al individuo experimentar los efectos del cambio social, por así decir, en propia carne, se añade como segundo requisito para el moderno realismo, una cierta distancia de las circunstancias representadas. El escritor realista está tanto en su tiempo como fuera de él; conoce por experiencia la realidad condicionada por el tiempo, pero tiene que distanciarse de su tiempo para distinguir claramente los perfiles del mismo. No es casual que *Le rouge et le noir* (*El rojo y el negro*), la novela de Stendhal aparecida poco antes de la Revolución de julio de 1830, se ocupe del período de la restauración del 1815. Y aunque Balzac escribió su *Comédie humaine* (*Comedia humana*, 1842-1848) durante la Monarquía de julio, la situación social que allí se representa es en gran parte, una vez más, la de la época de la Restauración inmediatamente anterior. Sólo durante el Segundo Imperio lograría Flaubert suficiente distancia respecto a los días de la Revolución de 1848 como para poder articularlos, de forma épica e histórico-filosófica, en su *Éducation sentimentale* (*Educación sentimental*, 1869). Y no fue sólo por temor a la censura por lo que Zola (como él mismo asegura) tuvo que aguardar al final del Segundo Imperio para publicar sus novelas sobre los *Rougon-Macquart*, esa autotitulada «historia natural y social de una familia en el Segundo Imperio».

El momento histórico y espiritual de la novela realista coincide en realidad con el historicismo; para ambos, la separación entre ser y deber no sólo se convierte en un acontecimiento subjetivo, sino también en experiencia histórica. Al ritmo experiencial del héroe de novela (ideal y realidad, esperanza y desilusión) corresponde la comprensión histórico-filosófica del ritmo de un proceso que nunca llegará a su conclusión, del curso de la historia. A los ideales repu-



Alegoría de la Revolución de julio de 1830: «La libertad guía al pueblo». Cuadro de Eugène Delacroix, 1830. París, Musée National du Louvre.

blicanos de la Revolución sigue en concreto la tiranía del Imperio; a la poesía de las gestas napoleónicas, la prosa de la monarquía restaurada, y al anhelo, inflamado de nuevo durante la Revolución de julio, de «liberté, égalité, fraternité», el cínico «enrichissez-vous» (enriqueceos) de la triunfante burguesía.

La experiencia del tiempo en general se convierte así en parte de la novela, y la experiencia concreta de ese tiempo, en factor determinante de esa novela del desengaño que es la típica del siglo XIX. «Sólo en la novela, cuyo tejido se compone de la obligación de buscar y no encontrar el ser, el tiempo se integra con la forma» (G. Lukács, *Teoría de los Romanos: Teoría de la novela*, pág. 125). Esta conformación del tiempo y la comprensión de su unidad orgánica sólo puede augurarse, sin embargo, en el caso del héroe novelístico cuando se considera su propio período vital como un capítulo concluido, es decir, como perteneciente por completo al pasado. Y ese mirar retrospectivo a la vida transcurrida, balance al mismo tiempo del pasado, con una correlativa integración en la propia personalidad, encontraría en las novelas de Stendhal su expresión simbólica en la retirada de sus héroes a las altas montañas o a las oscuras celdas de una prisión desde donde pueden observar, como un amplio paisaje, las etapas del camino de su vida. La preferencia de Julien Sorel o de Fabrice del Dongo por el aire transparente de las cumbres, que permite reconocer los perfiles exactos incluso de los objetos más alejados, es directa expresión de la necesidad psicológica

del héroe de adquirir conocimiento y claridad sobre la realización de su propia persona.

Ya en el lenguaje hegeliano del joven Lukács se describe lo «auténticamente épico», que «afecta al objeto y lo transforma», a partir de ese tipo de recuerdo, del siguiente modo: «La dualidad de interioridad y mundo exterior puede ser aquí superada por el sujeto, cuando éste percibe la unidad orgánica de su vida como el desarrollo de un presente vivo a partir de las pretéritas corrientes vitales concentradas en el recuerdo. La superación de la dualidad, es decir, el encuentro e integración del objeto, convierte a esta experiencia en componente de una auténtica forma épica» (*op. cit.*, pág. 131).

Es evidente la coincidencia entre este modo de considerar el «desarrollo» de la persona y las ideas del historicismo romántico sobre la maduración e individualidad de personalidades colectivas como la Nación. Si a veces se lee la historia de Michelet como una novela de Balzac, y Friedrich Engels prefiere, por otra parte, las novelas de Balzac a todos los escritos de los historiadores, habría que buscar lo que es común a historiadores y novelistas en ese intento de configurar la vida pasada como «unidad orgánica». La totalidad pretendida en el género novelístico a través de la consideración salvada en el recuerdo de la interdependencia de la persona con su contexto histórico, es así análoga al intento, emprendido simultáneamente en la escritura de la historia, de considerar las épocas pasadas no tanto como unidades cerradas que descansan en sí mismas, sino como fases previas imprescindibles para el orgánico crecimiento de la identidad nacional. La Francia de Michelet es en efecto una personalidad colectiva, que lentamente, a través de los siglos, toma conciencia de su misión en la historia uni-

versal. Pero la nación francesa sólo es consciente de esa misión, es decir, del anuncio de la libertad, con posterioridad (mirando hacia atrás a partir del año de la gran Revolución), lo mismo que los héroes de Stendhal o Flaubert sólo son conscientes de su identidad cuando miran hacia atrás, al reconocer la unidad de su vida y aceptarla.

Por eso la *Histoire de France* (*Historia de Francia*, 1833-1867) de Michelet se puede comparar tan poco con las anteriores crónicas históricas, como las novelas del XIX con las narraciones de aventuras de épocas pasadas, y eso que unas y otras solemos incluirlas en el mismo género. La sucesión lineal, sin vinculación, de reyes y acontecimientos, que se da en las crónicas, tendría que ceder ante la consideración del carácter procesual de la historia, tanto como la estructura narrativa de la novela picaresca, puramente acumulativa y que se puede prolongar a voluntad, debe ceder a la novela del realismo, con su dramática dirección y desarrollo hacia un objetivo determinado.

Sin embargo, si el escritor se propone la tarea de hacer objeto de su obra, no sólo a la historia de su tiempo, sino la misma vivencia de ese tiempo, entonces parece claro por qué tuvo que fracasar el intento de Víctor Hugo de realizar en el drama una «peinture totale de la réalité». Este deseo de una «imagen globalmente abarcadora de la realidad» expresado en el prólogo de su drama histórico *Cromwell* (1827), no pudo lograrse ni siquiera despreciando las restrictivas unidades clásicas de tiempo y de lugar. La complejidad y multiplicidad de la vida moderna no se deja captar por V. Hugo a través de la unificación de diametrales oposiciones, como lo feo y lo hermoso, lo grotesco y lo sublime. La ambición estilística de Hugo radicaba en la armonización de estas antítesis, pero la impresión que realmente suscita su drama, recargado de escenas y personas, es, sin embargo, menos la de una plenitud épica que la de un desorden sin solución alguna. La mezcla de niveles y de estilos no hace perceptible la realidad de la vida, sino tan sólo la mano manipuladora de un poeta de verbo poderoso.

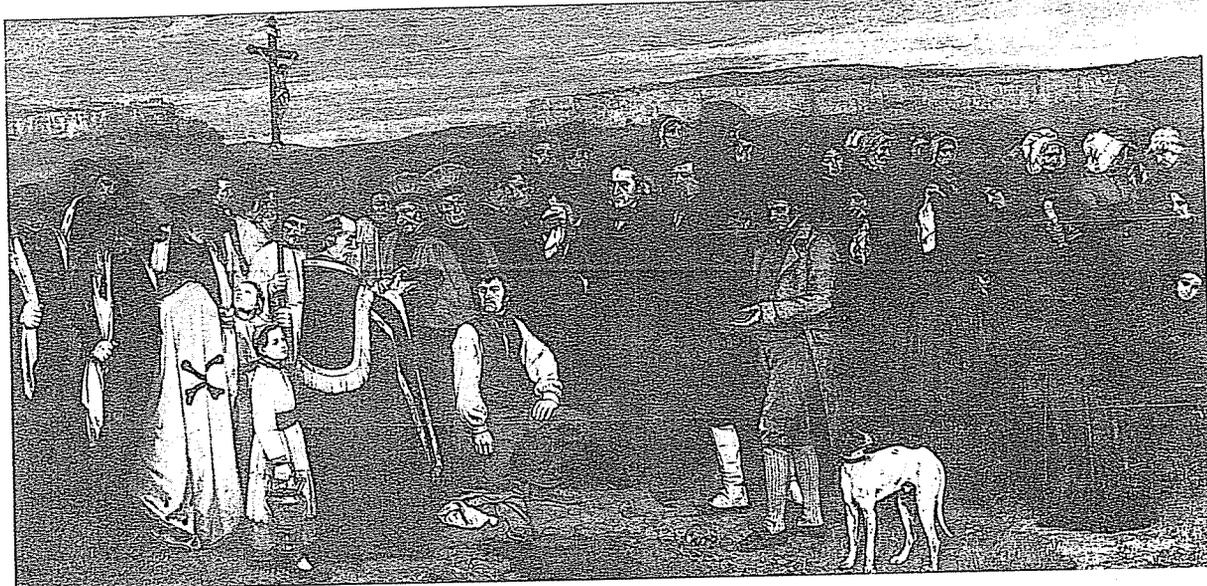
Sin embargo, el drama romántico no pudo llevar a efecto la moderna función artística del realismo, sobre todo porque la forma aún cerrada del drama, a pesar de rechazar las restricciones clásicas, aún excluía el tiempo (en el sentido de la «durée» bergsoniana). Pues el drama es «dramático» justamente porque agudiza al máximo la experiencia del tiempo; la novela, al contrario, es el género propio de la experiencia del tiempo entendido éste como duración. «La gran épica da forma a la totalidad extensiva de la vida; el drama, a la totalidad intensiva de la realidad» (G. Lukács, *op. cit.*, pág. 41).

La forma abierta de la novela tiene, además, la posibilidad, cerrada al drama, de reflexionar sobre todo lo que aparece en la acción: el narrador de la novela

es, al mismo tiempo, parte de lo narrado. Eso no sólo se refiere a las numerosas intrusiones de autor de un Balzac; pues tampoco un narrador «impersonal» como Flaubert puede lograr distanciarse completamente de su propia obra. El escritor permanece en relación con su obra, escribe Flaubert en una carta a Louise Colet (9 de diciembre de 1852), como Dios respecto a la creación: «présent partout, visible nulle part» («presente en todas partes, en ninguna visible»). Pues a pesar de su neutralidad en cuanto autor, Flaubert no puede menos de dejar al descubierto su concepción pesimista del mundo a través de la elección de sus personajes y el desarrollo de sus destinos. Y aunque para él, en contraposición a Balzac, nada hay más lejos de su intención que poner su obra al servicio de determinadas instituciones, como la religión o la monarquía, *L'éducation sentimentale* (*La educación sentimental*) es, tal vez, el comentario más amargo a la historia de un tiempo que nunca se haya escrito.

A los factores de la dinámica sociopolítica y al sentido temporal a ellos vinculado se añadiría, como condición previa al nacimiento de la novela realista, el sentimiento de no tener patria en un mundo que se ha vuelto ateo: una actitud de resistencia contra el orden del universo o el espíritu de los tiempos, y no ya un alejamiento de él como en la lírica romántica. Pues aunque la oposición entre individuo y sociedad, que vuelve a aparecer de nuevo en la novela realista, surge del romántico sentimiento de la interioridad herida, el héroe de la novela realista y el mundo que le es propio no se enfrentan sin relación y sin oposición. La lírica romántica extrae su sentimiento de carecer de patria, no de la confrontación con la realidad o de la misma acción, sino más bien de su propia interioridad. En sentido estricto, la suya no es una concepción del mundo existencialmente lograda, sino una consideración de sí mismo engendrada por solipsismo.

Durante todo el período que va de 1830 a 1914 apenas hay una novela significativa que sea neutral políticamente. Incluso la *Mademoiselle de Maupin* (*La señorita de Maupin*, 1825) de Théophile Gautier, en cuyo famoso prólogo se formularon por vez primera los principios de «l'art pour l'art» de manera clara y provocadora («Todo lo que es útil es feo»), surgirá de una postura de oposición a los aburguesados criterios utilitarios de la ideología artística dominante. El voluntario artificio y alejamiento de lo real de la novela de Gautier, una historia situada en el XVIII, temáticamente emparentada con la comedia de disfraces y confusión de sexos del *As you like it* (*Como gustéis*) de Shakespeare, que no produce un efecto de mayor verosimilitud por el hecho de que se base en acontecimientos reales, supone una reacción, tanto contra los intentos de reforma de los saint-simonistas, según cuya concepción el poeta debía actuar



Identificación no sentimental del artista con los afligidos campesinos en «Entierro en Ornans». Cuadro de Gustave Courbet, 1849. París, Musée National du Louvre.

como fanal del progreso, como contra la literatura académicamente bendecida del «bon sens» de los años treinta.

El culto instituido desde entonces a las formas bellas sólo fue convenientemente celebrado en el esotérico simbolismo. El movimiento de «l'art pour l'art» encontró por vez primera en la poesía un medio conveniente y adecuado a sus exigencias formales. De todos modos no dejaría de influir sobre la «écriture artistique» de los hermanos Goncourt o sobre los estrictos criterios a los que Flaubert sometió sus novelas realistas. Estos autores son en efecto políticamente neutrales sólo en la medida en que se cerraron expresamente contra cualquier recepción ideológica o contra la utilización moral y política de su arte. Flaubert en concreto se dirige sobre todo contra la «predicación» en la literatura, porque la intención moralizadora debe conducir necesariamente a una falsificación de lo real. De ahí su irritación contra la novela *Les misérables* (*Los miserables*, 1862) de su, por lo demás, admirado Victor Hugo: «Ese libro está escrito para la chusma católica y socialista, para toda la canalla filosófica y protestante [...]. La observación es una cualidad secundaria de la literatura, pero no es lícito pintar la realidad de manera tan falsa cuando se es contemporáneo de Balzac y de Dickens» (carta a Madame Roger des Genettes, julio de 1862). La «obsesión de sacar conclusiones» descalifica, a ojos de Flaubert, una novela de George Sand, íntima amiga suya: «Abiertamente sólo puedo decir una cosa a este respecto, que el arte, si no se le quiere arruinar, nun-

ca puede utilizarse como púlpito para doctrina alguna» (carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 23 de octubre de 1863). La novela socialmente comprometida de Hugo o las sentimentales e idílicas obras edificantes de George Sand, son, para Flaubert, únicamente el síntoma de una manía por el progreso al que se han entregado tanto los poderosos como sus adversarios socialistas. Así su hastío ante el Homais del XIX, ese burgués ideal y típico personaje de su novela *Madame Bovary* (1867), será tanto mayor cuanto que Flaubert no se hacía ninguna clase de ilusiones sobre su sustitución por un nuevo tipo humano.

Sin embargo, la neutralidad política de Flaubert no significa indiferencia ante la crítica. En los enfrentamientos políticos de la época, la novela realista no toma partido expreso por uno y otro lado, pero no puede cumplir su pretensión de captar la realidad sin abordar el proceso general de politización que en el siglo XIX atrae bajo su influencia también aquellas esferas privadas, como el amor, autónomas hasta entonces. Así, en un proyecto de su novela *L'éducation sentimentale* (*La educación sentimental*) se encuentra la siguiente anotación breve de Flaubert: «Montrer que le sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases.» («Mostrar cómo el desarrollo de los sentimientos sigue a la política y reproduce sus fases.») Flaubert percibe el año de la Revolución de julio como el punto clave del siglo, no sólo políticamente, sino también desde una consideración espiritual y sentimental. Y, como ya se ha explicado, la publicación por Stendhal de *Le rouge et le noir* (*El rojo y el negro*) en el mismo año 1830 no es una casual aparición. Por vez primera en la historia de la literatura, esa amalgama de vida afectiva y de política, a la que se refiere Flaubert, se convertirá en objeto propio de una novela realista.

Stendhal: psicología y política

«La política en el reino de la fantasía es como un disparo en un concierto; el estampido nos romperá los tímpanos sin resultar convincente.» Esta comparación entre el disparo y la política, repetida por Stendhal y citada a partir de entonces con la mayor frecuencia, se puede considerar, a primera vista, como la declaración de abstención política propia de un partidario de «l'art-pour-l'art». Sin embargo, quien cite a Stendhal en este sentido lo habrá malinterpretado por completo, cayendo así en la trampa de la ironía stendhaliana. Pues esta frase de Stendhal, ya se cite de su escrito programático *Racine et Shakespeare*, de su primera novela *Armance* (1827), de las *Promenades dans Rome* (*Paseos por Roma*, 1829) o de sus dos grandes obras *Le rouge et le noir* (*El rojo y el negro*) y *La chartreuse de Parme* (*La Cartuja de Parma*, 1839), se trata siempre y en todas las ocasiones de la irónica afirmación de un escritor que juega al escondite con sus lectores (y, por supuesto, con la censura). Así, en el capítulo 22 de *Le rouge et le noir* el que pronuncia esta frase, designado como «autor», es incluso reprendido por su «editor»: «Si sus personajes no hablan de política, [...] no serán los franceses de 1830 y su libro ya no será un espejo, según Vd. pretende.»

El «editor» aduce aquí una comparación que se hizo tan famosa como la anterior y que el «autor» ya había mencionado en otro pasaje: la novela es un espejo transportado a lo largo de un camino, que tanto refleja el cielo azul como el barro del suelo; en otras palabras, la literatura no se puede restringir a lo ideal y no pretende presentar al lector, en contraposición al medieval «speculum morum» o al espejo de príncipes del período absolutista, un severo cuadro de advertencias morales. Así, este espejo debe captar, más bien, un reflejo lo más exacto y abarcador posible de lo real; por ello Stendhal siempre expresó su convencimiento de que la literatura no puede cumplir su función de mimesis si no se sigue la influencia de lo político, por todos percibida, hasta sus más tenues ramificaciones en el seno del alma de los hombres modernos.

De este modo también Stendhal acaba hablando, de forma intermitente, pero en todas sus obras, directamente de política. Ejemplo típico de ello es un pasaje de *Rome, Naples et Florence* (*Roma, Nápoles y Florencia*, 1817): primero habla del «tierno entusiasmo por Italia» al que le ha conducido el paisaje idílico del lago de Como, y luego sigue, sin transición alguna, con esta afirmación: «Hoy día, en medio de la gran transformación que a todos nos incluye, ya no se pueden estudiar las costumbres de un pueblo sin ocuparse de política. La revolución que empezó en 1789 terminará en 1830 con la final introducción de ambas cámaras, tanto en Europa como en América.»



Stendhal. Retrato de Olof Södermark, 1840. Versalles, Musée National.

Aunque Stendhal en este pasaje (no hay que olvidar que ya fue publicado en 1817) parece anunciar, anticipadamente y de forma lúcida, la Revolución de julio de 1830, tampoco podría referirse a ella directamente en su novela *Le rouge et le noir*, pues gran parte de esta «crónica de 1830» (como reza el subtítulo) fue redactada precisamente un año antes. Las numerosas predicciones de Stendhal sobre el desarrollo político o la recepción de su obra serán, por lo demás, de exactitud sorprendente. Así sus obras, escritas en principio para los «happy few», fueron leídas de hecho por un público más amplio «hacia 1880», tal como él mismo había profetizado. Su novela nos ofrece, sin embargo, una mirada inigualablemente aguda y abarcadora sobre el estado de ánimo general de la sociedad francesa en el período de la Restauración, reflejando la época (para utilizar una vez más la metáfora stendhaliana) con una visión sin par en su penetración de los resortes psicológicos y sociológicos de una mentalidad marcada por la historia, según lo pretendían, por ejemplo, las confesiones personales de un Musset (*Confession d'un enfant du siècle: La confession de un hijo del siglo*, 1836). Mas no se trata sólo de que la novela de Stendhal penetre en los estratos más profundos del alma; la auténtica novedad de este logro pionero del realismo radica en que el autor reconoció y desarrolló muy claramente los condicionamientos estamentales y de clase del espíritu moderno.

Con sus brillantes «aperçus» psicológicos Stendhal se sitúa en la tradición de los grandes moralistas franceses, como La Rochefoucauld y Vauvenargues, mientras que enlaza, con su disección y clasificación de los estados de ánimo, con el sensualismo del siglo XVIII: así, *De l'amour* (*Sobre el amor*, 1822) continúa inequívocamente la tendencia de la psicología de la asociación del «ideólogo» Cabanis, tan admirado por Stend-

hal, y de Destutt de Tracy (a quien él conoció personalmente). En efecto, en esta obra, voluntariamente fría y analítica, que pretende realizar una «descripción científica y exacta» del fenómeno del amor, se modifican sus leyes generales a través de eso que Stendhal llama en un pasaje «sistema del influjo político nacional en las pasiones» (cap. XXVIII).

De esta manera, «la cristalización», ese proceso que adorna al objeto amado como si se tratara de una rama abandonada en las minas de sal de Salzberg, se cubre de «cristales», es decir, con toda clase de cualidades de las que no está dotado objetivamente. Pero dicha «cristalización» supone diferentes consecuencias según la Constitución de cada Estado y de acuerdo con la época. Luego Stendhal introduce, como segundo dato relevante, que la mujer se convierte en juez del «mérito del amante»: «esta situación resultó ser de la mayor importancia en las cortes galantes y caballerosas de Francisco I y Enrique II y en la elegante corte de Luis XV. En un gobierno constitucional y deliberativo las mujeres pierden este tipo de influencia» (*op. cit.*, cap. XII).

En el posterior transcurso de su obra el amor se fragmenta en tantos componentes aislados, y se combina con tantos factores objetivos, como educación, estado, carácter nacional, clima o constitución, que analíticamente apenas se puede dominar. Así la tipología pronto se derrumba bajo el peso de una mecánica combinatoria que se ha vuelto inmanejable, de manera que cede su lugar a lo anecdótico y narrativo. La riqueza de matices y las múltiples formas de una pasión sólo pueden captarse a través de la descripción novelesca de un caso individual, que pone dramáticamente ante la escena todos los factores que habría que tener en consideración.

Las novelas de Stendhal resultan ser así la concreta escenificación de unos casos de estudio psicológico individual, un anticipo del método experimental de Zola, aunque sin la misma precisión científica que en el autor de *Le roman expérimental* (*La novela experimental*, 1879-1880). Hipólito Taine, que leyó cincuenta veces *Le rouge et le noir*, según propia manifestación, y al que se debe el mérito de descubrir a Stendhal para el público francés, se refiere en repetidas ocasiones al «caso» Julien Sorel para ilustrar ciertas normas psicológicas de su teoría de «race-milieu-moment». La «faculté maîtresse» de Stendhal, por utilizar otro término propio de la crítica literaria de Taine, hay que buscarla en su agudeza psicológica. Este «último gran psicólogo», como le llamó Friedrich Nietzsche, estaba siempre impulsado por la exigencia de «voir clair dans ce qui est», conseguir claridad sobre lo real. La objetividad analítica no surge, sin embargo, de un temperamento desapasionado y seco, sino que, muy al contrario, es el resultado de un natural romántico y lleno de sentimientos sometido por la fuerza, que tiene que pasar a través de la dura escuela de la au-

toobservación para no caer en la tan a menudo criticada confusión y presuntuosidad del estilo romántico. Así, el capítulo 9 de *Acerca del amor*, que se compone en su totalidad de tres frases, es tanto el credo artístico de Stendhal como un anticipo programático del método utilizado en sus novelas: «Hago todo mi esfuerzo por ser seco, buscando silenciar mi corazón, que quiere decir mucho. Pues siempre tengo miedo de suscitar un suspiro donde pretendo escribir una verdad.»

«Verdad, verdad amarga.» Con esta frase, atribuida al líder revolucionario Danton, abre Stendhal su novela *Le rouge et le noir*. Así indica la obligación de descubrir los resortes hasta ahora desconocidos o silenciados de nuestros sentimientos que el escritor se impone. A las verdades de una pasión transfigurada, como lo es el amor, no sólo pertenecen componentes presuntamente extraños a ella, como el egoísmo, la envidia e incluso el odio, ya descubiertos por los moralistas clásicos, sino otras formas específicamente modernas, posrevolucionarias, y casi típicas de la Restauración. Así la tópica comparación entre amor y guerra será concretada y ampliada por Stendhal, de tal manera que Julien Sorel sentirá su «conquista» de la hermosa Madame de Rênal o de la altiva aristócrata Mathilde de la Mole, no sólo como un éxito militar, sino como una victoria en «su» lucha de clases. Para él el amor es una continuación de la política con otros medios, o mejor, en una época políticamente tan represiva como la Restauración, uno de los escasos campos de actuación en que se puede desarrollar el ansia de aventura del ambicioso hijo de un carpintero.

En otra época el mismo personaje habría probado su valor en el campo de batalla, siguiendo el ejemplo de su modelo Napoleón, en vez de tener que demostrarlo a través de unas pruebas del valor fijadas por él mismo, es decir, sus maniobras seductoras. En otro tiempo, Julien hubiera satisfecho su ambición apasionada en el rojo del uniforme del soldado, en lugar de ocultarla bajo el negro color de la sotana de un sacerdote.

Julien Sorel es el primer personaje de la literatura cuyo empuje psíquico está continuamente condicionado, casi en exclusiva, por la conciencia social de su inferioridad. En esto se distingue de otros advenedizos de la literatura que utilizaron sus artes seductoras, y no con más escrúpulos, para conseguir sus ambiciones. Así el Jacob de Marivaux (en *Le paysan parvenu: El campesino advenedizo*, 1735-1736) es, por ejemplo, consciente de su fuerte atractivo juvenil, especialmente sobre las damas de clase social superior algo entradas en carnes y en años pero cargadas de dinero. Sin embargo, se entrega a ellas con una sensualidad tan espontánea e ingenua, que el lector no le puede negar su simpatía a pesar de determinadas reservas morales. Stendhal, en cambio, se sentirá, en



Hippolyte Taine. Boceto al óleo de Jean Béraud, anterior a 1885. Colección privada.

más de un pasaje, bien dispuesto a reprochar a su héroe su total falta de «naturel», su completa carencia de espontaneidad y de capacidad de entrega. Lo que Sorel tiene en común, sólo en lo externo, con sus predecesores de la picaresca, su atractiva juventud y su afán de aventura, queda más que compensado por su autoconciencia atormentada y su sentimiento de inferioridad, que siempre le espolea hacia nuevos éxitos. En cualquier caso, no se puede imaginar que el Jacob de Marivaux o el Tom Jones de Fielding reaccionen ante la belleza de una dama como Madame Rênal, situada socialmente por encima de su amante, con la ofendida susceptibilidad de Julien Sorel: «Il la haïssait à cause de sa beauté.»

No la odiaba a pesar, sino por su belleza. En semejantes paradojas se manifiesta la «amarga verdad» de la «psicología desmitificadora» (Hugo Friedrich) de Stendhal, que incluso en su autoanálisis no se asusta de penetrar hasta los ámbitos más íntimos de la vida del alma y llamar por su nombre a sus verdades. Stendhal no se contenta con declarar, en su autobiográfica *Vie de Henry Brulard* (*Vida de Henry Brulard*, 1890; donde «Brulard» no es más que otro seudónimo de Henri Beyle), que amaba a su madre. «Estaba enamorado de mi madre» («J'étais amoureux de ma

mère»), reconoce en el tercer capítulo, y describe, con una franqueza apenas imaginable antes de Freud, los detalles exactos de sus edípicas relaciones con su padre y su madre: «Cuando la amaba, en 1789, teniendo unos seis años, tenía exactamente el mismo carácter que en el año 1828, cuando estaba locamente enamorado de Alberthe de Rubempré. Mi forma de ir a la caza de la felicidad apenas ha cambiado, con la única excepción de que me encontraba, en relación al aspecto físico del amor, como César se encontraría, si volviera otra vez al mundo, con relación al uso de los cañones y de las armas de fuego. Lo hubiera aprendido pronto, y nada hubiera cambiado de mi táctica. Yo quería cubrir a mi madre con mis besos, sin que hubiera vestidos de por medio. Ella me amaba apasionadamente y me besaba con frecuencia, y yo respondía a sus besos con tal ardor (avec un tel feu) que ella a menudo estaba obligada a continuar. Detestaba a mi padre cuando interrumpía nuestros besos, y siempre quería dárselos en el pecho. Convendrá recordar que la perdí, a causa de unas fiebres puerperales, cuando apenas tenía siete años» (*op. cit.*, cap. 3).

Un odio tan acusado por el padre no pudo resultar sin consecuencias en su posición frente a los otros representantes del superego social. La alegría de Henri Beyle, a los diez años, por la ejecución del rey Luis XVI, el «padre de la patria», resulta ser la transposición, apenas disimulada, de las relaciones familiares a la política. Y puesto que los límites entre la experiencia personal y su configuración en la ficción, en un autor como Stendhal, siempre son inestables, también se pueden reconocer las consecuencias de aquella primitiva situación edípica, en las relaciones de los héroes stendhalianos con las figuras de los padres y madres de sus novelas. Así Julien Sorel odia a su padre biológico, y encuentra en personajes sucedáneos, como el abate Chélan o el abate Pirad (igual que Stendhal en su seudónimo), un padre sustitutivo y afectivamente más aceptable. Su inconfesa necesidad de amor y protección será, en cambio, satisfecha por la maternal Madame Rênal. Fabrice del Dongo está, en cambio, dotado con la ventaja (por él desconocida) de la extramatrimonialidad, no teniendo siquiera con su presunto padre semejanzas físicas hereditarias, por no hablar de su modo de pensar.

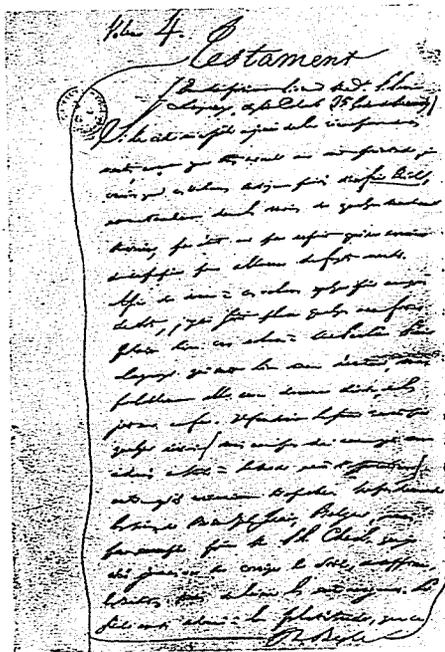
Respecto a su tía, la fastuosa duquesa Sanseverina, siente, sin embargo, algo más que la inclinación familiar habitual: ante su amor siente temor «como ante un incesto». Por el contrario, la situación edípica de origen, sólo pasó sin dejar huella en un personaje de Stendhal que lleva el mismo nombre que su novela inacabada *Lucien Leuwen* (1834-1839/1894). El rico banquero Leuwen padre nos ofrece una figura algo cínica, pero con buen sentido de la realidad y en general muy simpática, bien adaptado a las moderadas relaciones políticas bajo el régimen del justo-medio,

de cuyo compromiso moral y corrupción financiera se ocupa minuciosamente la novela. Este «justo-millonario», como le llamaría Heinrich Heine, tal vez haya que interpretarlo como un equivalente en la ficción del rey burgués Luis-Felipe. En cualquier caso reunirá en sí mismo las cualidades positivas y negativas de un régimen, cuyo equilibrio sólo condujo con frecuencia a turbios compromisos, y cuya moderación sólo creó las condiciones necesarias para el desenfrenado crecimiento del poder económico burgués.

Para poder subsistir en medio de semejantes relaciones políticas el héroe stendhaliano tendrá que desarrollar por su parte una adecuada «política de supervivencia» (Irving Howe). Pues la impetuosa energía, la voluntad de poder y de actuación heroica que caracteriza tanto a los jóvenes héroes de Stendhal como a sus personajes femeninos Mathilde de la Mole y la duquesa Sanseverina, sólo se puede desarrollar libremente en épocas heroicas, en tiempos del renacimiento italiano y de la revolución francesa o bajo Napoleón. Pero en un siglo de «hipocresía y aplanamiento sentimental», según se califica en *La Cartuja de Parma*, el individuo, limitado en su acción, estará constreñido a reprimir totalmente su rebeldía instintiva o a ejercerla en un campo diferente, lejos de su

destino original. Así la «guerra contra toda la sociedad» de Julien Sorel adquiere, por vez primera hacia el final de su novela, un evidente componente político, cuando el condenado a muerte se erige en representante de aquellos jóvenes «nacidos de baja cuna que han sido, en cierto modo, oprimidos por su pobreza». En efecto, durante toda su corta vida, caracterizada por el resentimiento, aflorará una y otra vez la motivación política de su acción bajo el pretexto de una táctica autoocultación. El amor es para Sorel, en primer lugar, un medio de vengarse de la bajeza de su cuna: «cuando corresponde a mi amor», dice refiriéndose a Madame Rênal, «presupone la igualdad; pues sin igualdad no se puede amar». Y cuando este sensible plebeyo se siente una vez más, en diferente pasaje, lastimado en su honor, una amiga de Madame Rênal reacciona ante su mirada rebosante de odio con temor bien fundado. Stendhal comenta entonces: «Su mirada sorprendió a la señora Derville, y aún se hubiera asombrado mucho más si hubiera adivinado su auténtica significación; en ella hubiera leído la difusa esperanza de un terrible desquite. Semejantes momentos de humillación son los que han producido un Robespierre» (*Le rouge et le noir: Rojo y negro*, cap. 9).

A Mathilde de la Mole no se le oculta, en cambio, el potencial revolucionario de semejante mirada y se siente dichosa, por el contrario, de haber descubierto en Julien Sorel un «nuevo Danton». Las excéntricas aristócratas de Stendhal se sienten, en efecto, irresistiblemente atraídas por la «virtú» —la valentía y voluntad de poder—, que, según la convicción del escritor, ya sólo se encuentra en aquellas clases de la sociedad que tienen que enfrentarse con las «verdaderas necesidades» («les vrais besoins»). Para escapar a la paralizante atmósfera de los salones aristocráticos y reaccionarios, éstas establecen una anímica alianza con individuos socialmente inferiores, jugando, más o menos abiertamente, con las ideas revolucionarias. La «revolución» escenificada por la marquesa Sanseverina, de acuerdo con esa especie de Robin Hood-carbonaro que es Ferrante Palla, queda así limitada a lo cómico. Como todo lo demás de esta alegre novela, especialmente el famoso episodio de Waterloo, no se trata sino de un nuevo entretenimiento para las «ames d'élite» de Stendhal. De este modo lo cómico, en *La cartuja de Parma*, es al tiempo un termómetro de la acomodada mediocridad de la época-del-justo-medio en la que Stendhal no se quiso inspirar ni para lo trágico de *Rojo y negro* ni para lo cómico de su novela italiana. En cuanto a *Lucien Leuwen*, estaba casi necesariamente destinado a quedar sin concluir, lo mismo que su resignado protagonista parece predestinado a no encontrar un fin heroico en una vida sin dirección ni dramatismo. En este sentido, es muy significativo del creciente aislamiento de los excepcionales hombres stendhalianos que el idealismo de Lucien



Testamento de Stendhal legando a su hermana Pauline el manuscrito, aún sin publicar, de «Lucien Leuwen», en el que se moja de la Monarquía de julio, y manifiesta preocupación por la conservación de su obra en el futuro, abominando de la mentalidad comercial y del estilo en boga en los nuevos autores. Era su cuarto testamento autógrafa. París, Bibliothèque National.

Leuwen enmudezca lamentablemente, sin eco alguno, en el injusto mundo del justo-medio, siendo éste el único de los protagonistas de Stendhal al que no se le concede, ni siquiera en el amor, uno de esos «momentos privilegiés» por los que, según afirma Stendhal en su autobiografía, valdrá siempre la pena haber vivido.

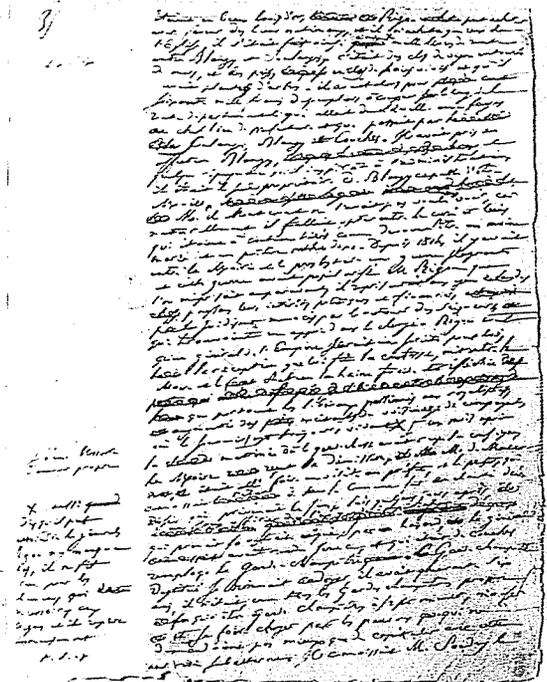
Quizá sea una forma de tragedia, tanto más característica de la modernidad, que el héroe no sucumba ya ante el mundo, sino que se aparte resignadamente de él. Así constata Lucien Leuwen no encontrar «nada digno de aprecio en el mundo, a excepción de un pobre loco republicano». Con este tipo de fatalismo político anuncia Stendhal el pesimismo mucho más amplio e irreductible de Flaubert. Lo que Stendhal, con su gusto aristocrático, su «esprit» y su forma de pensar revolucionaria y republicana, aún quiso salvar del XVIII, ya no estará al alcance de su sucesor, completamente situado bajo el signo de la época burguesa. En este sentido, la primera de las obras del XIX embebida de espíritu burgués, tanto en sentido positivo como negativo, será la inmensa *Cômédie humaine* (la *Comedia humana*) de Honoré de Balzac.

La *Cômédie humaine* de Balzac, cuadro global de una sociedad

La impresión que despiertan inmediatamente en el lector las casi 90 novelas de la *Comedia humana* es la de una masa que intimida. Procedente de las novelas de Stendhal, uno se siente trasladado, desde la espiritualizada cámara refleja de la reflexión psicológica, al insensible mundo de las cosas en una época de masas. Incluso después de una lectura atenta e individualizada de las novelas más famosas, no se conserva tanto el recuerdo de personajes individuales o de escenas, como de mundos completos: el mundo de los usureros y el de las cortesanas, el de los personajes de salón y los artistas, el de los comerciantes y especuladores, el de los campesinos y la vida provinciana, el del Faubourg Saint-Germain y el Quartier Latin, el de los pequeños burgueses y arribistas. Se podría continuar este listado. Sin embargo, aunque se ha calculado minuciosamente la cifra de personajes individuales (son más de 2.000), no impresiona tanto la ambición de Balzac de hacer la competencia al registro civil («faire concurrence á l'état-civil»), como su afirmación ante Madame Hanska de que llevaba «toda una sociedad» en su cabeza. Y esta es, en efecto, una vez que los personajes, con todas sus propiedades y características, han compuesto su cuadro en la cabeza del lector, la impresión que a la larga nos produce la *Comedia humana*: la compleja imagen de una sociedad en su conjunto.

La lectura de la obra despierta un sentimiento, que en principio no se concretará con precisión, de estar familiarizado con la sociedad francesa de la primera mitad de siglo, de haber establecido con ella un conocimiento más estrecho que el que sería posible a través de la lectura de los más detallados libros de historia. De un sentimiento semejante debe haber surgido la preferencia de Friedrich Engels por el Balzac «historiador», respecto a los historiadores tradicionales. Pero, cómo se justifica esta impresión ante el hecho de que en la *Comedia humana* nada tiene que ver en realidad con la historia, sino con un concreto narrador de historias, es decir, un novelista, cuya exaltada fantasía con frecuencia se eleva hasta lo mitológico y cuyas dramáticas exageraciones con frecuencia suscitan lo demoníaco. Mas, ¿no se debe a eso justamente el que esta ficción no sólo nos produzca, según la distinción aristotélica entre Poesía e Historia, un efecto «más verdadero» que cualquier acumulación de hechos, sino también un reflejo más próximo y exacto a la realidad efectiva?

Aunque Balzac se atribuye, en el famoso prólogo a la *Comedia humana* de 1842, únicamente un modesto papel de secretario, mientras la misma Francia asume el rol del historiador, su enciclopédica ambición está de hecho caracterizada por el mismo tipo de «hu-



La novela «Les paysans» («Los campesinos») de Honoré de Balzac. Una de las pocas páginas del primer manuscrito que se conservan. Chantilly, Institut de France, Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul.

mildad» que el propósito de Diderot de enlazar entre sí, en una sola obra, los conocimientos acumulados en el curso de siglos: «La sociedad francesa debía ser el historiador, y yo únicamente el secretario. Al exponer el inventario de las virtudes y los vicios, al reunir los más importantes componentes de las distintas pasiones y dibujar los caracteres, encontré una selección de los acontecimientos más significativos de la vida social; y al componer mis tipos reuniendo cualidades de varios caracteres homogéneos, pude quizá lograr escribir esa historia de las costumbres que resulta omitida por tantos historiadores» (*Prólogo*).

Lo que Balzac entiende por «historia de las costumbres», esa «histoire des moeurs», tanto se refiere a su objeto (vicios, virtudes y acontecimientos de la vida cotidiana), como al método mismo de relacionar entre sí esos objetos, reconociendo el heterogéneo estado de las cosas y la multiplicidad en su íntima unidad orgánica. Característicos de este método son los conceptos de «rassembler» (reunir), «choisir» (elegir), «composer» (formar), «réunion» (reunión) y, sobre todo, el concepto «tipos». De este modo, en todo este vocabulario, se percibe la «visión ejemplar con la que Balzac vincula lo aislado (y no sólo en lo humano) a una forma superior y a una verdadera unidad de valor, derivándolo de ella de forma determinista» (H. Friedrich, *Drei klassiker des Französischen Romans: Tres clásicos de la novela francesa*, pág. 93.) Es decir, no se trata de un verdadero «historiador», sino más bien de un sociólogo; no se pretende considerar los casos aislados, sino de lograr una visión de conjunto de las cosas que se extiende a lo conceptual, general y normativo.

Por eso no es Balzac injusto con Voltaire cuando omite citar al autor del *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (*Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de los pueblos*, 1765), aunque Voltaire, por supuesto, con su ensayo, se acerque más al ideal de una historia de las costumbres que el «historiador» mencionado en el *Prólogo*. Tampoco podía apoyarse Balzac en el fundador de la Sociología, en Auguste Comte, cuyo *Cours de philosophie positive* (*Curso de filosofía positiva*) se publicó entre 1830 y 1842, exactamente en el período en que Balzac componía sus obras principales. Además, es muy probable que Balzac se hubiera manifestado negativamente sobre sus tres conocidas fases de desarrollo del pensamiento, teológica, metafísica y positiva, dado que él mismo permaneció muy a gusto en la primera, que era preciso superar, según Comte. Respecto a sus predecesores, tanto históricos como literarios, Balzac en realidad sólo podía sentir un parentesco espiritual con un escritor de novelas históricas como Walter Scott. En efecto, la grandeza del escocés residiría en haber elevado «la novela al valor filosófico de la escritura de la historia. Él la llenó con el espíritu de los tiempos, unificando en ella al mismo tiempo el drama y el retrato, el paisaje y la des-

Facsimil II. La novela «*Les paysans*» («*Los campesinos*»), de Honoré de Balzac. Prueba de imprenta, con correcciones a mano. Chantilly, Institut de France, Bibliothèque Spoerlberch de Lovenjoul.

cripción [...], asociando la poesía con la familiaridad de la forma del habla popular» (*Prólogo*).

Pero aún más importante para la impresión de conjunto, al mismo tiempo épico y social, que la *Comedia humana* suscita en el lector, es un factor que Balzac echa en falta en Scott: «Nunca se le ocurrió enlazar entre sí sus creaciones de manera que diera como resultado de su coordinación una historia completa de la que cada capítulo hubiera sido una novela y cada novela una época» (*idem*). Las palabras claves son aquí, una vez más, «enlazar» y «coordinar». Balzac pretende escapar a esta «falta de sistema», «ce défaut de liaison», sobre todo con su hallazgo de personajes que se repiten de novela en novela. En realidad esta técnica genial, utilizada por vez primera en *Père Goriot* (*Papá Goriot*, 1834-1835), es una de las razones de que uno encuentre a los personajes de Balzac como viejos conocidos. Cuando se les observa, aquí en primer plano, allí como figuras secundarias, unas veces como actores y otras como tema de conversación, en una novela jóvenes y en ascenso y en otra ya instalados, suscitan la impresión de la vida misma, cuyo carácter fragmentario pretendemos superar únicamente relacionándolo con nuestra propia identidad, con la conciencia de nuestra propia continuidad en el tiempo. Para Balzac, que actuaba permanentemente en un mundo autónomo de fantasía, los personajes incluso adquieren una especie de materialidad: para él son más familiares y «más reales» que las personas del universo extraliterario. Arnold Häuser nos detalla algunas conocidas anécdotas sobre las relaciones de Balzac con sus personajes: «la más famosa es la de su encuentro con Jules Sandeau, cuando éste le habla de su hermana enferma y al que Balzac que interrumpe con estas palabras: “Todo eso está muy bien, pero volvamos ahora a la realidad: ¿con quién casamos a Eugénie Grandet?” O la pregunta con que sorprende a uno de sus amigos: “¿Sabes con quién se casará Félix de Vaudeville? Con una de Grandville. Realmente es un magnífico partido”. Pero la más hermosa de estas anécdotas es lo que relata Hofmannsthal, que en una conversación hace decir a Balzac: “Mi Vautrin la tiene (a la *Salvación de Venecia* de Otway) por la obra más hermosa. Tengo en mucho su opinión”.» (A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur: Historia Social del arte y la literatura*, pág. 808). Y según otra anécdota, probablemente apócrifa pero no menos característica, Balzac quiso llamar a su lecho de muerte a Bianchon, un médico famoso en muchas de las novelas de su *Comedia humana*...

La prueba ilustra el modo de trabajar del creador de la *Comedia humana*. Aquí se ve cómo Balzac todavía no había concluido el comienzo del primer capítulo de la primera parte de su novela *Los campesinos*, cuando le fueron enviadas las galeradas del taller de composición. En el folletín de la *Presse* del 3 de diciembre de 1844 aparecía el texto, corregido y ampliado, de la siguiente forma:

PREMIÈRE PARTIE.
QUI TERRE A, GUERRE A.

CHAPITRE PREMIER.
LE CHÂTEAU.

À Monsieur Nathan.

Aux Aigues, 6 août 1823.

Toi qui procures de délicieux rêves au public avec tes fantaisies, mon cher Nathan, je vais te faire rêver avec du vrai. Tu me diras si jamais le siècle actuel pourra léguer de pareils songes aux Nathan et aux Blondet de l'an 1923! Tu mesureras la distance à laquelle nous sommes du temps où les Florine du XVIII^e siècle trouvaient à leur réveil un château comme les Aigues dans un contrat.

Mon très-cher, si tu reçois ma lettre dans la matinée, vois-tu de ton lit, à cinquante lieues de Paris environ, au commencement de la Bourgogne, sur une grande route royale, deux petits pavillons en brique rouge, réunis ou séparés par une barrière peinte en vert? . . . Ce fut là que la diligence déposa ton ami.

De chaque côté des pavillons, serpente une haie vive d'où s'échappent des ronces semblables à des cheveux follets. Ça et là, une pousse d'arbre s'élève insolemment. Sur le talus du fossé, de belles fleurs baignent leurs pieds dans une eau dormante et verte. A droite et à gauche, cette haie rejoint deux lisières de bois, et la double prairie à laquelle elle sert d'enceinte a sans doute été conquise par quelque défrichement.

A ces pavillons déserts et poudreux commence une magnifique avenue d'ormes centenaires dont les têtes en parasol se penchent les unes sur les autres et forment un long, un majestueux berceau. L'herbe croît dans l'avenue, à peine y remarque-t-on les sillons tracés par les doubles roues des voitures. L'âge des ormes, la largeur de deux contre-allées, la tournure vénérable des pavillons, la couleur brune des chaînes de pierre, tout indique les abords d'un château quasi royal.

Avant d'arriver à cette barrière, du haut d'une de ces éminences que, nous autres Français, nous nommons assez vaniteusement une montagne, et au bas de laquelle se trouve le village de Couches, le dernier relais, j'avais aperçu la longue vallée des Aigues, au bout de laquelle la grande route tourne pour aller droit à la petite Sous-Préfecture de La-Ville-aux-Fayes, où trône le neveu de notre ami des Lupeaulx. D'immenses forêts, posées à l'horizon sur une vaste colline côtoyée par une rivière, dominant cette riche vallée, encadrée au loin par les monts d'une petite Suisse, appelée le Morvan. Ces épaisses forêts appartiennent aux Aigues, au marquis de Ronquerolles et au comte de Soulanges dont les châteaux et les parcs, dont les villages vus de loin et de haut donnent de la vraisemblance aux fantastiques paysages de Breughel-de-Velours. Si ces détails [. .]

De esta misma forma apareció el comienzo de la novela en su edición en libro.

PARTE PRIMERA
QUIEN TIENE TIERRA, TIENE GUERRA

CAPITULO PRIMERO
EL CASTILLO

Les Aigues, 6 de agosto de 1823.

«A Monsieur Nathan

A tí que con tus fantasías, mi querido Nathan, provees al público de sueños deliciosos, te voy a hacer soñar con la verdad. ¡Ya me dirás si este siglo podrá legar jamás sueños semejantes a los Nathan o los Blondet del año 1923! ¡Y me dirás la distancia a la que hoy nos encontramos de aquél tiempo en que los Florine del siglo XVIII hallaban en un contrato un castillo como el de Les Aigues, después de despertar.

Querido mío, si recibes mi carta de mañana, ¿podrás ver desde tu cama, a unas 50 millas de París, en el camino real, en los umbrales de Borgoña, dos pequeños pabellones de ladrillo, unidos o separados por una cerca que está pintada de verde?... Ahí dejó a tu amigo la diligencia.

A ambos lados de los pabellones serpentea un seto, donde destacan zarzamoras semejantes a cabellos enmarañados. Aquí y allá un brote de árbol, en toda su insolencia, mientras en la cuneta se bañan en un agua tranquila y verde, las más hermosas flores. A derecha e izquierda, el seto linda con el bosque, del que se desbrozó en otro tiempo el doble prado al que sirve de cercado.

De estos desiertos y polvorientos pabellones parte una magnífica avenida de olmos centenarios, cuyas copas en forma de sombrilla se inclinan unas sobre otras, formando una majestuosa bóveda alargada. La hierba crece en la avenida, y apenas se distinguen las huellas allí impresas por las ruedas de los carruajes. La edad de los olmos, la amplitud de los dos caminos laterales, el venerable estilo de los pabellones, el color pardo de las cornisas de piedra, todo indica la proximidad de un casi regio castillo.

Antes de llegar al cercado, desde lo alto de una de esas prominencias que los franceses denominamos pretenciosamente montañas y a cuyos pies se encuentra el pueblo de Couches, última posta de las caballerías, divisé el largo valle de Les Aigues, al final del cual la carretera gira y sigue recta hacia la pequeña subprefectura de La-Ville-aux-Fayes, donde reina el sobrino de nuestro amigo Lupeaulx. Bosques inmensos, que se prolongan en el horizonte sobre una dilatada colina, bordeada por un río, dominan la riqueza de este valle, enmarcado a lo lejos por los montes de una Suiza en miniatura denominada Morvan. Estos espesos bosques pertenecen a Les Aigues, al marqués de Ronqueroles y al conde de Soulanges, cuyos castillos y parques, y cuyos pueblos, vistos desde lejos y desde aquella altura, hacen verosímiles los fantásticos paisajes de un Breughel de terciopelo. Y si estos detalles [...]

Si se compara el texto publicado con la prueba anterior, salta a la vista que, en principio, Balzac comenzaba sin rodeos, es decir, in medias res, sin señas ni encabezamiento, y que durante las correcciones parece haber pensado en que un personaje de la novela hiciera la primera descripción del lugar de la acción. En el margen izquierdo se ve una indicación a mano, dirigida al cajista, para que introduzca ante los fríos datos topográficos el siguiente encabezamiento: «A toi qui fais rêver les autres, mon cher Nathan, je vais te faire rêver et tu me diras si jamais le siècle actuel pourra lèguer de pareils rêves aux Nathans et aux Blondets de l'an 1923» —etc., siguiendo así hasta el requerimiento «Mon très cher, vois-tu de ton lit si tu reçois ma lettre dans la matinée à». Aquí debe empalmar por fin el texto ya amputado.

Así se conoce el lugar y los protagonistas de esta «Scene de la vie de Campagne» desde la perspectiva del escritor Blondet, que seis días antes había llegado de la capital a Les Aigues, y con quien el lector de Balzac también se encuentra en otras novelas de la «Comedia Humana». Sólo cuando Blondet se ha despedido de Nathan y Florine, quejándose de los malos tiempos y suplicando se acuerden con cariño de él, al final del capítulo, toma Balzac la palabra y aclara: «De no haberse conservado, por una extraña coincidencia, esta carta salida de la pluma más indolente de nuestra época, sería casi imposible describir Les Aigues. Pero sin esta descripción, la historia que allí tuvo lugar, doblemente espantosa, tal vez sería menos interesante.»

Lo que Balzac quiere narrar es doblemente espantoso, pues, en su opinión, los delitos de los codiciosos campesinos que, en el transcurso de esta historia, y alentados por unos burgueses negociantes, provocan la ruina de un noble terrateniente y destruyen una próspera hacienda, deben ser considerados como típicos de la época, anunciando una revolución proletaria universal cuyas atrocidades no pueden imaginarse los irresponsables literatos que se extasían ante la solidaridad con el pueblo. Esto ya lo afirma Balzac sin ambages en la dedicatoria de la novela —A Monsieur P. S. B. Gavault—, que en la *Presse* del 3 de diciembre de 1844 aparecía ante la carta —A Monsieur Nathan—: «¡Hoy se encuentra poéticos a los criminales, se compadece a los verdugos y se rinden honores casi divinos a los proletarios!... Las sectas se agitan y exclaman a voz en grito: "¡Depertad, trabajadores!"», como se dijo en otro tiempo al tercer estado. Claro está que ninguno de estos paladines del erostratismo tuvo el coraje de ir al campo y estudiar sobre el terreno la permanente conspiración de aquellos a quienes seguimos llamando débiles contra los supuestamente fuertes, el campesino contra el rico...»

El 18 de septiembre de 1844, en una carta al director comercial de la *Presse*, Balzac se comprometía a entregar a tiempo la primera parte completa de su novela, para poder publicarla conforme a lo previsto, en la edición del 25 de oc-

tubre siguiente. La segunda parte quería tenerla lista para el 1 de diciembre de 1844. Dos días después de contraer este compromiso, escribiría a la condesa Hanska: «Tiemblo al pensar lo que tengo que hacer en sólo veinticinco días.» ¿Hasta dónde se había desarrollado la novela cuando Balzac la vendió a la *Presse*, a 60 céntimos la línea?

Leo Gozlan, colega y amigo de Balzac —al que creemos reconocer en el literato Raoul Nathan, que deambula a lo largo de no menos de 19 novelas de la «Comedia Humana» y a quien «la pluma más indolente de nuestra época» dirige su relación desde Les Aigues—, refiere en sus memorias sobre Balzac: «Siguiendo una costumbre ya muy vieja, siempre solía vender sus obras antes de haberlas escrito, ya se tratara de una novela o de un cuento, de una crónica o un artículo. Para ser justos hay que añadir que Balzac, cuya extremada formalidad completaba su genio, era el más fiel cumplidor de sus compromisos, hasta el extremo de un fanatismo religioso, cuando había empeñado su palabra.» Pero como nunca renegaba de su conciencia literaria a favor de la comercial, sus correcciones de pruebas resultaban temibles. También refiere Gozlan que al negociante Balzac le salía muy caro en último término mantener tal situación. Pues aunque recibiera de los periódicos unos ingresos aceptables en comparación con otros escritores, siempre estaba obligado por contrato a «correr con los gastos de corrección provocados por él. ¡Correcciones babilónicas! ¡Correcciones ciclópeas! De esta forma, sus crecidos ingresos se veían al final, por este motivo, extraordinariamente reducidos, empequeñecidos y debilitados».

La primera parte de la novela *Les paysans* (*Los campesinos*) apareció en la *Presse* del 3 al 31 de diciembre de 1844. Si se compara el texto publicado directamente con la prueba de corrección reproducida, se ve que las correcciones practicadas por Balzac tampoco fueron las últimas que hizo. Así, en la hoja de correcciones falta el título de la primera parte —«Qui terre a, guerre a»—, y el capítulo primero todavía se titula «Histoire et portrait d'une terre». Las correcciones manuscritas ya existían cuando Balzac entregó el manuscrito al taller de composición de la *Presse*. El tema ocupó, pues, al creador de la «Comedia Humana», desde septiembre de 1838, y hasta un poco más tarde, al parecer, para dar alas a su fantasía correctora, hizo componer y sacar primeras galeradas siempre pagándolo de su bolsillo. La hoja facsímil muestra lo que hizo Balzac en la primera corrección, a partir de la edición más antigua del texto.

Esta novela, a la que Balzac encomendaba la misión de abrir los ojos a los burgueses coetáneos ante el peligro inminente de una revolución proletaria, parece que aburrió a los lectores de la *Presse*. Pero si la segunda parte de esta «historia doblemente espantosa» nunca se publicó en vida de Balzac, ni en la *Presse*, como se había anunciado, ni en ningún otro sitio, es tan sólo porque no la terminó. La primera parte, junto con la segunda, incompleta, de la novela, las publicó en 1855 la viuda del autor, fallecido cinco años antes, en cinco tomos en octavo, en París, en la editorial de Potter.

De tal manera, un lector históricamente no instruido corre grave peligro de confundir el mundo de las ficciones de Balzac con el mundo histórico, especialmente cuando el escritor invoca en repetidas ocasiones a sus propios personajes como «testigos» o como pruebas científicas para apoyar cualquier afirmación. Dicho lector apenas puede distinguir al millonario de ficción, barón de Nucingen, de su modelo real, el barón de Rothschild, y colocará al ministro de Marsay en el mismo plano de realidad que, por ejemplo, el ministro de la Restauración, Polignac. Pues si bien el mundo de Balzac constituye, por cierto, un mundo autónomo, no es, sin embargo, un universo clausurado que tan sólo descansa sobre sí mismo. La relación con el mundo real no sólo se establece por el hecho de que Balzac (de modo parecido a Walter Scott) permita actuar a verdaderos personajes históricos, cite datos reales o analice evoluciones sociales y económicas efectivas. Sus personajes están vinculados y enraizados en su entorno social en un sentido mucho más concreto que el que tiene lugar en Stendhal y, tras él, en los autores de segunda fila de la escuela «realista». Las «ames d'élite» de Stendhal son hombres excepcionales que se encuentran en clara contradicción con su tiempo, desarrollando una estrategia de supervivencia que les permite un máximo de autonomía psíquica. Esta psicología de la vida, designada por Stendhal como «egotisme», una especie de muro pro-

tector cerrado en torno de la interioridad, se opone diametralmente a la optimista vitalidad de los personajes de Balzac. Su gesto característico es el desafío que Rastignac, al final de *Père Goriot*, lanza a la ciudad de París, que se extiende a sus pies. Aquel famoso «A nous deux maintenant» marca el comienzo de un duelo en el que el individuo trata de vencer a la sociedad empleando sus propias armas.

Los jóvenes de Balzac, que, como Julien Sorel, proceden en su mayoría de provincias, son tan poco intransigentemente idealistas como lo es él mismo. Su irritación contra la corrupción que encuentran en París suele ser de corta duración. Como Lucien de Rubempré, que consiente la degradación de su talento de escritor en la novela *Les illusions perdues* (*Las ilusiones perdidas*, 1837-1839/1944) y se vende como periodista, sus personajes no resisten la tentación de la gran ciudad y participan en primerísima línea en la búsqueda general del «oro» y los «placeres». Las excepciones confirman la regla en este caso: el escritor d'Arthez (una visión idealizada del mismo Balzac) o el pintor Frenhofer (*Le chef d'oeuvre inconnu: La obra maestra desconocida*, 1831) encarnarán, con su oposición a todo compromiso y su elevada autoexigencia, el mito romántico del artista. La búsqueda del absoluto por Frenhofer no conduce, como ocurre a menudo en Balzac, a la avaricia demoníaca de un Grandet o a la maniática ansia de placeres del Barón Hulot (*La cousine Bette: La prima Bette*, 1841), sino más bien a la locura puesta al servicio del arte. De todos modos, su historia tiene lugar, aunque inspirada por la teoría del arte de Delacroix y anunciando incluso las técnicas de la pintura abstracta, a comienzos del siglo XVII, es decir, muy alejada de la atracción específicamente moderna de la época burguesa, de la que se ocupa en su mayor parte la «Comédie inhumaine» (como André Wurmser la llama).

Curiosamente, en Balzac se nota poco ese proceso progresivo de industrialización, de construcción de ferrocarriles y de industria pesada, de las crecientes tensiones entre trabajo y capital, como, por ejemplo, los levantamientos de Lyon del año 1831. Claro que la documentación de Villermé sobre la miseria de las clases trabajadoras se refiere concretamente a los años treinta, y *L'organisation du travail*, del socialista y posterior cabecilla revolucionario Louis Blanc, aparece en 1839. Balzac sólo toma en consideración la cuestión social y el proletariado industrial en general, en sus archiconservadores, por no decir reaccionarios, escritos teóricos, mientras que en los «romans à thèse» como *Le médecin de campagne* (*El médico rural*, 1833) la filosofía social de Balzac sólo aparece como inmediato y dramático tema de conversación de su portavoz Bénassis.

Si se prescinde de la creciente conciencia de comercialización de la industria literaria, directamente dramatizada en *Las ilusiones perdidas*, y de su transi-



«Les contes drôlatiques» («Cuentos ridículos») de Honoré de Balzac. Grabado de Gustave Doré publicado como ilustración de la edición de París, en 1855.

ción preparatoria del comercio al por menor y al por mayor (*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau: Grandeza y decadencia de César Birotteau; 1837-1838*), el análisis del moderno proceso económico propuesto por Balzac se centrará en su fase más elevada y abstracta: la especulación financiera y bursátil. La distancia que media entre la tacañería del bodeguero Grandet (que divide los trozos de azúcar en dos partes, creyendo que así conseguirá doble cantidad) y las esotéricas manipulaciones financieras del banquero Nucingen, es bastante grande; y, sin embargo, un «dorado hilo conductor» une al provinciano pequeño burgués con el gran pontífice del templo parisino de las finanzas. La fascinación del oro abarca desde el placer físico y sensorial de su metálico brillo, revolcándose en él literalmente, hasta el sublimado refinamiento que proporciona a quien lo posee su pura e ilimitada potencialidad.

Así se pone de manifiesto otra razón por la cual la *Comédie humaine* aparece como un universo unificado, dotado de sus leyes y de sus propios principios de organización. Unidad que se basa, sólo en parte, en el posterior agrupamiento por parte de Balzac, en su división de las novelas, en una serie de escenas («scènes de la vie parisienne», «de province», «privée», «politique», etc.) o «Études» («études de moeurs», «études philosophiques», «études analytiques»). El evidente «parentesco» entre las diferentes novelas tiene además raíces más profundas que aquellas relaciones genealógicas de los personajes que se pueden leer hasta en los títulos: *La cousine Bette*, *Le cousin Pons*, *Le Père Goriot*. Los dos mil personajes de la *Comédie humaine* están todos emparentados entre sí en la medida en que se les puede representar con precisión histórica como productos de un ambiente determinado y de un período también determinado. Así, cuando Balzac describe tan exhaustivamente el paisaje, la ciudad, la casa, el mobiliario o la vestimenta de sus personajes, lo hace porque reconoce en los objetos los testigos de un pasado que pervive, en su personalidad y sus costumbres. Estos objetos «mudos», como los rasgos de las facciones que Lavater creía poder descifrar a través de la fisonomía, hablan en el lenguaje del secreto («secret», «secreto» es una de las palabras favoritas de Balzac), un lenguaje que únicamente el iniciado es capaz de entender. Balzac es un «vidente», y no sólo en el sentido de que percibe el mundo de los objetos en toda su opaca amplitud y multiplicidad, sino también, como en los años cincuenta reconocería Baudelaire, un «vidente» de esas uniones misteriosas que permiten a los objetos aparecer como signos de un lenguaje simbólico. «Correspondance» llama el «simbolista» Baudelaire a ese tejido de concordancias en su famoso poema, en el que «les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Y aún en dicho soneto de Baudelaire también aparecería la palabra «unité», un concepto clave en

la teoría de la energía de Balzac y en su sistema metafísico de la unidad de lo existente.

Sin embargo, por lo que se refiere a la unidad entre «milieu» y personalidad, o entre Fisonomía y «Psyché», en Balzac no se trata del determinismo vulgar propio de la escuela naturalista. Para él, como «arqueólogo del mobiliario social», según se define en su prólogo, más bien habrá que «descubrir el secreto sentido de esta acumulación gigantesca de figuras, acontecimientos y pasiones». Pues la relación entre hombre y universo es siempre cambiante. «En virtud de una ley que aún hay que descubrir», escribe Balzac en otro lugar de su prólogo, el hombre se esfuerza en «proporcionar expresión a su pensamiento y a su vida en todo cuanto se adapta a sus necesidades [...]». Por eso la obra a realizar tendría que tener una triple configuración, adecuada a los hombres, las mujeres y las cosas, es decir, a los personajes y su expresión material, justamente la que le proporcionan sus pensamientos; adecuada, en resumen, al hombre y a la vida, porque la vida es nuestro ropaje.

En las páginas introductorias al *Père Goriot*, Balzac ofrece en primer lugar una imagen panorámica de París que anuncia calamidades sobre aquel «valle de lágrimas», lleno de «secretos infortunios» («secrètes infortunes») como el del Père Goriot mismo. Luego la mirada del observador, como una cámara móvil, se aproxima al barrio situado entre las cúpulas de Val-de-Grâce y el Panthéon, y escogiendo entre la confusión de estrechas calles la Rue Neuve-Sainte-Geneviève, se centra en una casa sobre cuyo portal se lee: «Maison Vauquer. Pensión familiar para ambos sexos y otros» (otro secreto: ¿a qué otro sexo se refiere? El lector no intuye nada todavía sobre las tendencias homosexuales de Vautrin, que sólo se conocerá mucho más tarde). A continuación la cámara enfoca el patio, las habitaciones del entresuelo y, finalmente, el comedor en el que Madame Vaquer hace su entrada todas las mañanas. La detallada descripción de la armonía entre la persona y su espacio (en un sentido concreto) culminará con esta constatación: «Su persona nos informa sobre la pensión igual que la pensión implica su persona» (ver la interpretación de este pasaje y de la «representación» de la totalidad demoníaco-orgánica» en Balzac realizada por Erich Auerbach en *Mimesis*, págs. 437 y ss.).

Característica física y significado moral se diferencian entre sí tan poco como mobiliario y sociología, siendo en su conjunto signos para una semiótica social. Y esto no sólo vale para el espacio, sino también para la «cuarta dimensión» del tiempo, cuyas huellas no se dan por vez primera en las novelas de Proust. Pues los objetos poseen una historicidad que se corresponde con la de las personas, llevando los signos de su evolución en la misma medida que aquellos con los que viven, en una especie de armonía de familia.

La eficaz unidad espíritu-material de Balzac tam-



Tertulia parisina. Litografía de Eugène Louis Lami, hacia 1840. Colección particular.

bién vale para los rasgos físicos que va dejando la historia: la época marca su huella en la fisonomía y la estructura espiritual del hombre, que se «destiñe» (*déteigner*), como se dice literalmente en un pasaje de *La vieille fille* (*La solterona*, 1836). Dos épocas tan diferentes como el «Ancien régime» y el período revolucionario se pueden interpretar así a través del cuadro general de los hábitos y las ideas de las dos personas que los representan. La diferencia entre ambos radica «en la oposición de matiz histórico que estaba impresa en sus fisonomías, en su manera de hablar, en sus ideas y en su vestimenta». Esta visión del crecimiento orgánico de la persona y la unidad ambiental de la época la comparte Balzac con el historicismo de los románticos, aclarando además por qué Balzac introduce siempre sus historias con una prehistoria o una pre-prehistoria. La riqueza de Grandet (igual que la del Père Goriot) se basa, por ejemplo, en las confiscaciones y negocios especulativos del período revolucionario; sin embargo, su avaricia, su adoración sacrílega del oro, esa mentalidad dineraria, constituye al mismo tiempo la degeneración de su oscuro solar medieval de Saumur.

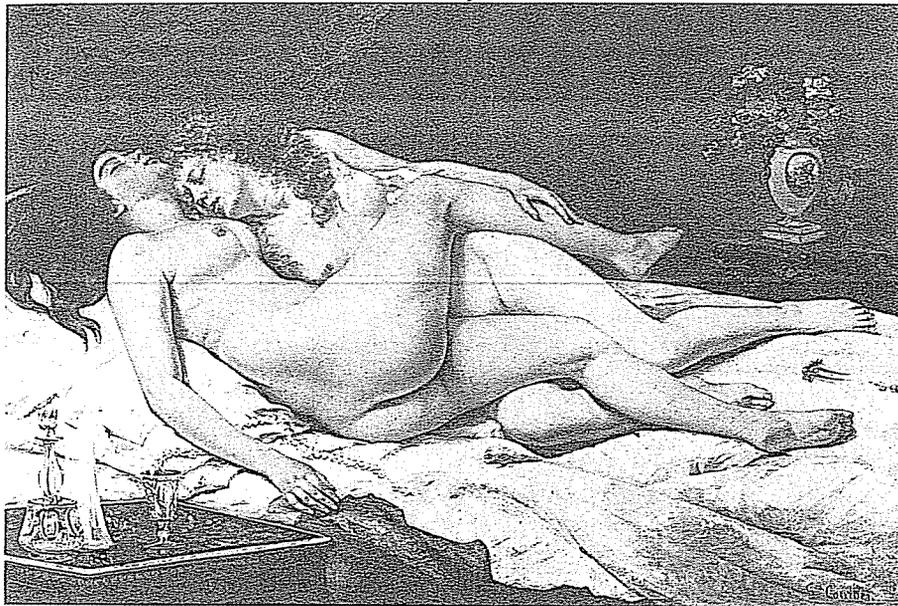
El principio unificador que subyace a la confusa multiplicidad de manifestaciones histórico-sociales, pretenderá Balzac investigarlo en sus novelas «filosóficas» como *Louis Lambert* (primera redacción, 1832). Además, también la sociología de los «études de moeurs», que componen la mayor parte de la *Comedia humana*, la confirma Balzac con su convencimiento metafísico de que una «enorme corriente vital» une lo animal con lo humano. No es posible aquí tratar con más detalle esa ley biológica de la «unidad de

estructura» o de «unidad en la multiplicidad» que tomará Balzac del naturalista Geoffroy de Saint-Hilaire, que le condujo a la famosa analogía entre las clases de animales y los tipos de hombres. El biologismo de Balzac tuvo, sin embargo, gran influencia sobre la pretensión científica de la novela naturalista. Su principio de los límites móviles entre las especies, en las novelas de Balzac sólo es importante en la medida en que representa un substrato biológico para los fenómenos del auge y la decadencia de las sociedades. Pues con todo lo discutibles que puedan ser sus teorías sobre las «corrientes vitales», aún permanece el hecho de «que el tendero, en alguna ocasión, puede llegar a par de Francia, y el noble, a veces, desciende al último peldaño» (*Prólogo*).

«Grandeur et décadence»: el ritmo vital social, no el biológico, determina, en última instancia, la visión unificadora de Balzac y deja la impresión en el lector de haber hallado en el mundo artístico de la *Comedia humana* esa totalidad que busca en vano en la multiplicidad y contradicción del mundo histórico.

La «escuela realista»

Frente a la unidad orgánica del mundo balzaquiano, en el que los individuos se agrupan en tipos y las escenas individuales producen la imagen de un todo, las novelas de la «escuela realista», que se agrupa en torno a Champfleury a mediados de los cincuenta, no pasan de ser escenas fragmentarias, retazos de la vida tomados de aquel mundo menor en que se mueven. Es así interesante el contraste entre las *Scènes de la vie bohème* (*Escenas de la vida bohemia*) de Henri Mur-



«El sueño». Pintura de Gustave Courbet, 1866. París, Musée du Petit Palais.

ger, del año 1851 (que servirían de modelo a la ópera de Puccini), y las novelas de Balzac también denominadas «Scènes». Las «escenas» de Murger son episodios, fragmentos y anécdotas del mundo artístico parisino ordenadas unas tras otras sin la menor interconexión desde el punto de vista de la acción. La total falta de dramatismo de estos episodios (a pesar de la muerte de Mimi) —al igual que las *Scènes populaires* de Henri Monnier del año 1830, cuyo Monsieur Prudhome ha pasado a la literatura como imperecedera caricatura del limitado horizonte pequeñoburgués— responde a una predilección por las escenas de la vida sencilla y cumple satisfactoriamente con el cometido fundamental que el «realismo» de Champfleury asigna al arte: «sincérité dans l'art». Sinceridad quiere decir aquí que la «vida sencilla» se refleje según se siente día a día —sin dramática intensificación, sin ambición estilística, sin la acción tradicional que delata al escritor disponiendo los efectos. Los realistas, que provenían de un medio popular, sólo pudieron conseguir su pretensión de «sincérité» donde la vida reviste todavía unas formas sencillas: en los pobres y pequeñoburgueses de París y provincias. «Lógicamente —escribe Champfleury— era mejor describir primero las clases inferiores, en las que se manifiesta mejor que en las clases elevadas la sinceridad de sentimientos, acciones y lenguaje» (citado por P. Matino, *Le roman réaliste*, pág. 85).

La palabra «peindre», pintar, tan utilizada en francés para describir, adquiere en Champfleury, a quien en su tiempo se llamó el «Courbet de la literatura»,

significado específico. Pues el concepto de realismo procede en realidad, prescindiendo de su significado filosófico, del campo de la pintura. René Wellek (*Literaturkritik*, tomo III, 2) escribe sobre esto: «La palabra debe su carácter emblemático en primer lugar a los cuadros de Gustave Courbet, que causaron sensación.» La causaron, en efecto, sobre todo los turbulentos desnudos de sus *Baigneuses* (*Las bañistas*). La irritación de la crítica académica fue mayor que la que provocó la «fealdad», ya atacada en 1852, de los campesinos pintados en el cuadro de Courbet *L'enterrement à Ornans* (*El entierro en Ornans*). A *Las bañistas*, en concreto, se les prohibió la entrada en la exposición retrospectiva de 1855, tras de lo cual Courbet las ofrecería a las babeantes miradas del público, en su propia exposición, sobre cuya puerta de acceso se podía leer: «Realismo: exposición y venta de cuarenta cuadros y cuatro dibujos».

La «inmoralidad» y falta de ética que se reprochaba tanto a la pintura realista como a la literatura «realista», condujo a una peculiar confusión conceptual en el contexto de la oficial mojigatería del segundo imperio. En el año 1857, el mismo año en que apareció la recopilación sobre *Le réalisme* (*El realismo*) de Champfleury, se presentó denuncia contra *Madame Bovary*, y Baudelaire tuvo que defender ante los tribunales sus *Fleurs du mal* (*Flores del mal*, 1857), entre otras cosas, del reproche de realismo (!). Por ello Baudelaire (que por lo demás era amigo íntimo de Courbet, apareciendo representado en su *Atelier du peintre* (*Taller del pintor*, 1854-1855)), utiliza el concepto de «realismo» en la mayor parte de sus escritos de crítica de arte. Así, en su comentario al Salón de 1859, diferencia dos tipos de artistas: «Uno, que se llama a sí mismo realista, palabra ambigua cuyo significado

es verdaderamente impreciso, y al que nosotros, para calificar su error claramente, queremos designar como positivista, nos dice: "Pretendo reproducir las cosas como son, o mejor, cómo serían si yo no existiese. Es decir, el universo sin el hombre". El otro, en cambio, dotado de imaginación, nos dice así: "Yo pretendo otorgar brillo a las cosas a través de mi espíritu, que su luz se refleje en el espíritu de los demás hombres".»

Pero esta concepción del realismo no se puede trasladar inmediatamente a la literatura; así se comprende por qué Baudelaire reconoció en Balzac al visionario, y no al realista. Que la terminología de la crítica artística no siempre coincide con la crítica literaria se nota sobre todo si se parte de la constatación de que Baudelaire llama al pintor Ingres en un pasaje: «el más famoso representante de la escuela naturalista en el arte del dibujo». Evidentemente, Baudelaire no está pensando en la «escuela naturalista» de Zola (que aún no existía), sino en el caso de Poussin y el arte del dibujo del siglo XVII. El naturalismo literario, por el contrario, siente subjetivamente una afinidad con el impresionismo contemporáneo en la pintura. El Claude Lantier de Zola (*L'oeuvre: La obra*,

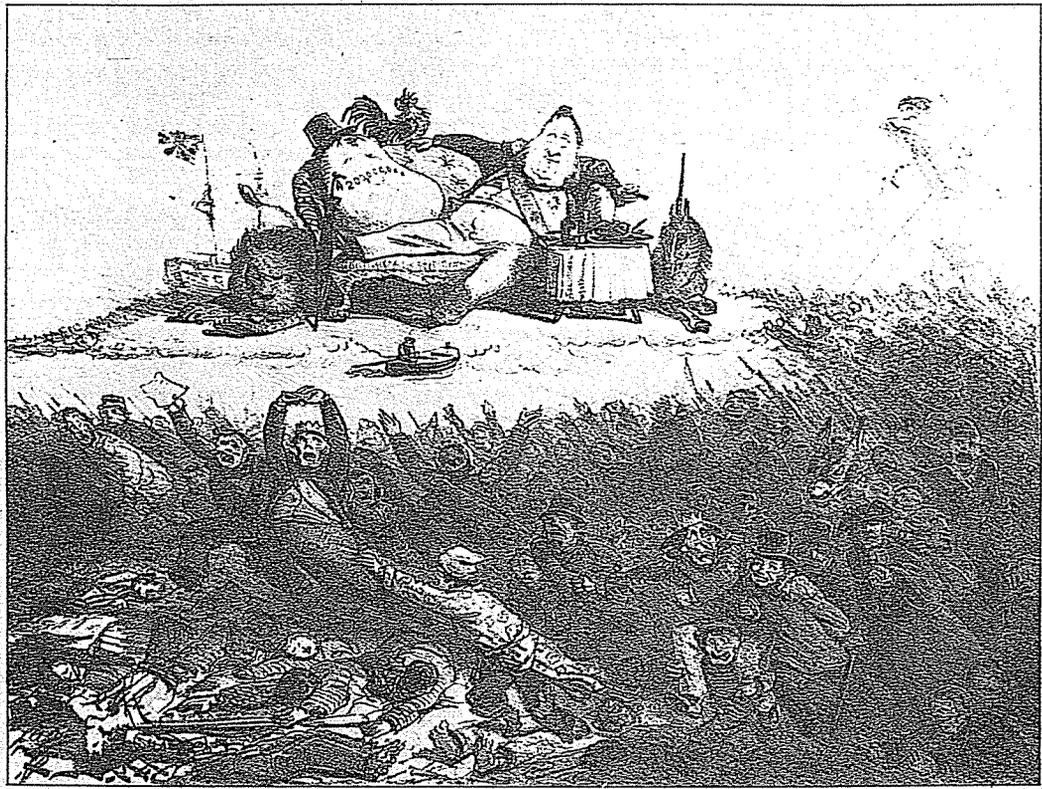
«El paso del tiempo». Litografía de Andreas Achenbach, 1848. Colección particular.

1886) pinta así en el estilo de Paul Cézanne, amigo de juventud de Zola (ambos proceden de Aix-en-Provence), y es bien conocido que el cuadro de Manet titulado *Nana* inspiró al escritor el personaje que da título a su novela.

Debido al mutuo apoyo que se proporcionaron los pintores y escritores de la «escuela realista», las consideraciones teóricas de un Champfleury o de un Duranty disfrutaron al menos de un éxito pasajero. Sus ideas se discutieron, en efecto, pero no se imitaron sus novelas. Cuando hoy las leemos, se comprende por qué el mayor realista de la época rechazaría decididamente la etiqueta. Gustave Flaubert era el hombre.

Bovarismo y desilusión en Flaubert

Con frecuencia se presenta a Flaubert como un romántico «malgré lui», un lírico contra su voluntad, señalando su ritmo de producción, que va alternando entre su referencia realista al presente y su pintura oriental y exótica del pasado. A su alucinante primera versión de *La Tentation de Saint-Antoine* (*La tentación de San Antonio*), de 1849 (que nunca publicó,



obedeciendo el consejo de sus amigos Louis Bouilhet y Maxime Ducamp), sigue *Madame Bovary* (1857); a la novela histórica *Salammbô* (1862), cuya protagonista —que da título a la obra, junto a la Salomé de los *Trois contes* (*Tres cuentos*, 1877) retratada igualmente por Flaubert— se convirtió en el modelo de la «femme fatale» de los simbolistas, sigue *La educación sentimental*; e inmediatamente después de la segunda versión de *La tentación de San Antonio* comenzó Flaubert su trabajo en la novela satírica *Bouvard et Pécuchet* (1880-1881). Si se añaden sus obras de juventud, póstumamente publicadas, parece en realidad como si Flaubert hubiera dominado por la fuerza el entusiasmo romántico y voluptuoso, la imaginación desenfrenada y el lirismo colorista de su temperamento.

Un parecido distanciamiento, respecto al «yo» de la lírica romántica confesional y de la literatura socialmente comprometida de los años cuarenta (piénsese en la literatura trivial de Eugène Sue, cuyos *Les mystères de Paris* [*Los misterios de París*, 1842-1843] registraron un éxito inaudito) se puede constatar en la poesía: así Baudelaire dedicará sus *Flores del mal* al perfecto artista de la palabra Théophile Gautier, quien a partir de 1835 propagaría sin interrupción los principios del arte por el arte. En cuanto a Leconte de Lisle, que había sido colaborador militante de la revista de los fourieristas *La Falange*, escribirá en el prólogo de sus *Poèmes antiques* (*Poemas antiguos*, 1852): «En ellos apenas se percibirán sentimientos personales; las pasiones y acontecimientos de nuestra época no aparecen en ellos [...]. Siendo una generación de “sabedores”, nos abandona todo lo instintivo, esa vida que actúa por sí misma con su ciega fecundidad: es un hecho que tenemos que asumir.»

Para el parnasiano Leconte de Lisle, este «retorno» hacia la antigüedad y el culto de una forma impersonal y perfecta, resulta claramente de su decepción por el curso de la revolución del 48, cuyos ideales fueron primero traicionados por la reacción burguesa, y a continuación por el golpe de Estado de Louis Bonaparte («Napoleon le petit», como le llamó Victor Hugo, que vivía en el exilio). También en la vida y las ideas de Baudelaire la revolución de 1848 significa una censura. Los sarcasmos dirigidos en sus *Fusées* (*Cobetes*, obra póstuma, 1887) contra los socialistas y fanáticos del progreso se caracterizan por la amargura del apóstata.

Pero, ¿y Flaubert? Ni siquiera en sus obras más tempranas (*Mémoires d'un fou: Memorias de un loco*, 1838/1900-1901; *Novembre: Noviembre*, 1840-1842/1910) se percibe la romántica transfiguración del pueblo, o la fe en la utilidad social del arte. Su primera reacción a los acontecimientos de febrero consiste en una pregunta dirigida a Louise Colet sobre si el «nuevo gobierno y la forma de sociedad que resulte de él serían beneficiosos para el arte». El gran ajuste de cuentas con el romanticismo, consecuencia

de un proceso de desilusión política para muchos de sus contemporáneos, fue para Flaubert la superación heroica de su propio «bovarismo», es decir, de la concepción del mundo falseadora de la realidad y creadora de ilusiones de aquella generación que nació como él en los años veinte y sucumbió en su juventud ante el hechizo de la literatura romántica.

En qué consiste ese «bovarismo», se puede entender de forma clara a partir del ejemplo de Emma Bovary. No se trata tanto de un arrebató sentimental que hierva sólo ocasionalmente, ni de un entusiasmo o pesimismo romántico producido por sí mismo, sino más bien de un sistemático falseamiento de lo real. Es menos una forma de sentimiento y de visión, que un problema de conocimiento. Las lecturas de Emma de las novelas de amor sentimental, suscitarán en ella un sueño irrealizable. El velo transfigurado de la visión romántica del mundo le impide percibir la realidad, tal como se presenta ante sus ojos.

Flaubert siente un placer, que casi habría que calificar de sádico (o masoquista, si se toma literalmente su frase «Madame Bovary c'est moi»), al describir la inadecuación de la forma de reaccionar de Emma, pintando el contraste entre imaginación y realidad de la manera más chocante y colocándolas, con frecuencia, una al lado de otra. Así nos cuenta, a propósito de la primera visita a Rouen de Emma, aún una estudiante de trece años de edad, que en una pensión le pusieron platos decorados, «en los cuales se veía la historia de mademoiselle de La Vallière. Las inscripciones aclaratorias, arañadas aquí y allá por los cortes del cuchillo, ensalzaban la religión, la ternura de corazón, las ceremonias de la corte» (cap. VI).

Esa incapacidad para tomar en cuenta las desgracias de lo real, es una constante psíquica de la Emma adulta. En el baile en Vaubyessard se encuentra de tal forma deslumbrada por el estilo de vida aristocrático de su anfitrión, tan fascinada por las historias de amor galante que se cuentan del viejo cortesano, que no ve su grotesca comicidad: «Los ojos de Emma se volvían constantemente por sí mismos hacia aquel hombre anciano, de labios flácidos, como hacia algo extraordinario y sublime. ¡Había vivido en la corte y había dormido en las camas de las reinas!» (*Madame Bovary*, 1, VIII). En contraposición con ello, al principio del capítulo, aparece la sobria y objetiva descripción de Flaubert: «En el sitio de honor, él solo entre todas las mujeres, inclinado sobre su plato lleno y con la servilleta atada en torno al cuello, un anciano comía como un niño; la salsa goteaba de su boca» (*idem*). El más famoso ejemplo de contraste sarcástico, sin comentario alguno, es la escena de los «Commices agricoles», donde los tópicos de la declaración amorosa de Rodolfo están acompañados, como contrapunto, por los discursos, igualmente tópicos, de los funcionarios.

La Revolución del 48 y el fatalismo de Flaubert

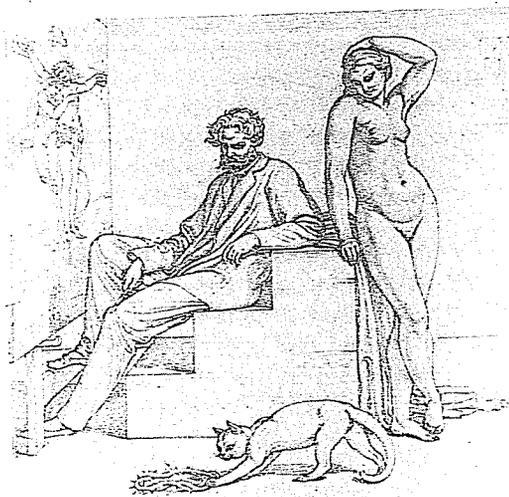
En la *Educación sentimental*, que es, según Lukács, «la novela más típica del siglo XIX respecto a la problemática de la forma de la novela» (*Teoría de la novela*, 128), Flaubert pretende, a través de esas oposiciones, mostrarnos las cambiantes relaciones entre vida afectiva e historia real, entre el fracaso psíquico y el político de su generación. Recuérdese a este respecto el esbozo en que se menciona el paralelismo entre amor y política. El 6 de octubre de 1864 Flaubert escribe sobre su pretensión: «Quisiera escribir sobre la historia moral de mi generación; pero quizá fuera mejor hablar de historia "sentimental".»

En la *Educación sentimental* existe de hecho una inabarcable relación estructural entre la vida íntima de los protagonistas y los acontecimientos sociales, pudiéndose seguir sistemáticamente el desarrollo simultáneo de ambos motivos. En la primera parte de la novela se describe, por una parte, el nacimiento del amor, pero, por otra, el despertar de las esperanzas políticas; en la segunda parte, las tensiones de las fuerzas reprimidas crecen hasta la crisis inevitable. El 22 de febrero, el día que se produce la revolución, anuncia al mismo tiempo el momento crucial de la historia amorosa, pues ese mismo día se manifiesta inequívocamente la frustración sexual de Frédéric Moreau. En la tercera parte se experimenta, por último, el final derrumbamiento de las ilusiones sentimentales y políticas: el golpe de Estado de Louis Bonaparte coincidirá con la desaparición de cualquier sentimiento amoroso.

Esta estrecha e incluso íntima relación, entre la esfera amorosa y la política, no se limita a una homologación estructural, sino que representa las concretas etapas de un proceso general de desilusión, al que Hugo Friedrich designa como la «gran forma abarcadora» de las novelas de Flaubert. Ya en sus obras de juventud, el amor juega el papel de paradigma de la constitución psíquica de toda una generación. Probablemente, Flaubert retomó el título de *Educación sentimental*, ya utilizado en una de sus obras juveniles, para subrayar el carácter de modelo de esta posición ante el amor. Por ejemplo, aquella escena en la que Frédéric acude a un prostíbulo de provincias con un ramo de flores y se da a la fuga por pura indecisión ante la variedad de sensaciones que se le ofrecen, explica tanto su visión del mundo, idealizada y «romántica» (el ramo de flores en una casa de placer), como la confusión, perplejidad e inactividad que resulta después de esta actitud. En esta escena también se anuncia la temática de la prostitución, que se ampliará permanentemente a lo largo de la novela alcanzando su culminación durante la revolución de febrero, con la veneración como diosa de la libertad de una prostituta.

Para Flaubert, la actitud ante el amor es un punto de referencia del que se pueden extraer conclusiones relativas al comportamiento social en general. La relación entre psicología e historia, sin embargo, no es de carácter causal, sino estructural. Hay, en efecto, una relación anímica entre unos hechos y unas formas de comportamiento que, a primera vista, nada tienen que ver entre sí. Así coincide la firmeza política de Dussardier y su fidelidad a la república, con su inmovible ideal amoroso. Su firmeza contrasta claramente con el oportunismo de Sénécal y con la promiscuidad política del financiero Dambreuse. Y Frédéric Moreau, desgarrado como está entre cuatro mujeres, manifiesta la misma indecisión en su lealtad política que en su vida amorosa. Su presunto amor, místico y platónico, por Madame Arnoux, mantiene la misma relación con la realidad que la ideología burguesa con la realidad política y económica de la época.

Ésta no es una comparación traída por los pelos, pues ya en la primera escena de su novela subraya Flaubert el contraste entre las manifestaciones del presente industrial y la sublimidad, inadecuada a la época, de los sentimientos de Frédéric. El vapor «Ville de Montereau», con el que el protagonista regresa a su patria al comienzo de la novela, es el símbolo flotante de una sociedad dividida en dos clases. Sólo inmediatamente después de que Frédéric ocupe su plaza en primera clase se le aparece la figura espiritualizada de Madame Arnoux. A partir de ahora, el ruido de las máquinas de vapor puede ser tan molesto como se quiera, pero Frédéric sólo escucha la ramaña oriental del tañedor de arpa, aunque la melo-



Interpretación mítico-cristiana de una concepción dualista del amor, según «L'éducation sentimentale» («La educación sentimental») de Gustave Flaubert. Dibujo de Bonaventura Genelli, 1867. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

día se vea constantemente interrumpida por el batir de las máquinas. Años más tarde, cuando Frédéric visita a Madame Arnaud en la fábrica de su marido, las tímidas explicaciones sobre su idilio amoroso quedarán ahogadas por el ruido de una bomba.

Esta mezcla simbólica de brutal realidad y ensoñación exótica, esa mezcolanza de dos motivos que se entremezclan progresivamente y mutuamente se falsean, es uno de los temas principales tanto de la *Educación sentimental* como de *Madame Bovary*. La misma sucia mezcla, que cuestiona la pureza de sentimientos de Frédéric, aparece también en la descripción de su pensamiento político: «(Sénecal), que había anotado el *Contrato social*, se sumergió por completo en la *Revue Independante*, y conocía a Mably, a Morelly, a Fourier, a Saint-Simon, a Comte, a Cabet y a Louis Blanc, todo el pesado carro de escritores socialistas, pretendiendo uno para la humanidad el nivel de un cuartel, deseando otros que los hombres se divirtieran en casas de placer o se inclinaran ante los mostradores. A partir de esta mezcla se había formado el ideal de una virtuosa democracia, [...] una especie de Lacedemonia americana en la que el individuo sólo sirviera a la sociedad, una sociedad mucho más poderosa, absoluta, divina e infalible que la de Nabucodonosor y el Dalai Lama» (*op. cit.*, 2.ª parte, cap. I).

Lejos de considerar la acumulación de reformas sociales como el esperanzador alumbramiento de un nuevo orden social, Flaubert considera ese revoltijo de teorías que se sustituyen mutuamente, igual que la multitud de doctrinas religiosas en la época de San Antonio, como un signo de decadencia. La falta de articulación de los múltiples sistemas políticos corresponde a la desintegración de la vida afectiva en fragmentos heterogéneos y a la incapacidad psíquica de captar un sentido en la confusión de lo que acontece o de dedicarse a un objetivo preestablecido. El ideal amoroso de Frédéric produce una impresión tan desdibujada como la imagen de un sistema político que se desmorona, pues la vivencia del tiempo de los protagonistas queda aún más activada por el tormentoso movimiento de los acontecimientos políticos. La revolución es para Flaubert el medio más adecuado para mostrar la casualidad e inestabilidad de las cosas. Ella es la que permite descubrir esas fuerzas impulsoras de la humanidad que, en circunstancias más tranquilas, nunca se revelan en su completa brutalidad. Así se desenmascara el derecho de propiedad como pura codicia, y el principio de igualdad, por el contrario, como rara manía, o, durante la destrucción de las Tullerías, como transformación del impulso sexual. Tras las diferentes manifestaciones históricas siempre se descubre la misma ansia insatisfecha de la humanidad. Flaubert seguramente coincidiría con su contemporáneo Jacob Burckhardt, que califica a la historia en función de la ruptura con el estado natural: «Al tiempo, sin embargo, queda suficiente canti-

dad de primitivismo, para poder dibujar al hombre aún como una fiera» (cit. por Th. Schieder, *La historia como ciencia*, 92).

La impresión de vanidad de todo intento humano se suscita sobre todo durante la fase final de una determinada forma de sociedad. Pues los signos de una próxima decadencia son precisamente esos intentos desesperados de crear un ideal único de vida a partir de las múltiples doctrinas salvadoras. La pasividad de Frédéric Moreau y su impresión en Fontainebleau de que la historia se derrumba sobre él, no sólo caracterizan las agotadas ganas de vivir de una forma de sociedad determinada, sino también, como afirma Spengler, las de las culturas tardías en general. Frédéric es así, en cierto sentido, una versión moderna y burguesa de San Antonio, un epígono de la época industrial y al mismo tiempo un antecesor de aquellos partidarios de la decadencia que, hacia el final del siglo XIX, se entregaban a un decadente estado de ánimo para extraer de la contemplación de esa misma decadencia un cierto sentimiento de bienestar. El Des Esseintes de Huysmans, que al comienzo de su novela *A rebours* (*Al revés*, 1884), se retira contento de la vida activa y celebra la muerte de su potencia sexual con el humor «negro» de un grotesco oficio de difuntos (un menú exclusivamente compuesto de comidas negras, como caviar, y bebidas negras, como kwas, será servido por unas negras desnudas, mientras del surtidor de su jardín fluye tinta negra...), sólo conduce las manifestaciones de decadencia tratadas por Flaubert a una culminación caricaturesca.

«Negra», es decir, melancólica en el sentido etimológico del término, será también la atmósfera que resulta, para Frédéric Moreau, de la contemplación de su propio pasado. Su fracaso personal es representativo del fracaso de su generación, pero si se hace extensiva esta forma de pensar al campo de la historia, entonces tiñe toda la imagen histórica. Las consideraciones de Flaubert, sobre los acontecimientos contemporáneos, conducen al mismo profundo pesimismo que en Schopenhauer, cuya influencia en Francia, por ejemplo en Maupassant, discípulo de Flaubert, no hay que infravalorar. En todos ellos, la contemplación del pasado personal e histórico desemboca en una desilusión comparable a la de Frédéric cuando, en presencia de la eterna naturaleza, reconoce la nulidad de los esfuerzos humanos, y ante el abandonado palacio de Fontainebleau, lo efímero de las culturas: «Los palacios reales guardan en sí mismos una especial melancolía, probablemente relacionada con su desproporcionado tamaño en relación al reducido número de sus ocupantes, con el silencio, que tiene un efecto tanto más sorprendente tras las alegres charangas hace tiempo extinguidas, con la detenida suntuosidad en el tiempo cuya antigüedad permite deducir la escasa duración de las dinastías y la eterna miseria omnipresente; y esa evaporación de los siglos, aturdi-

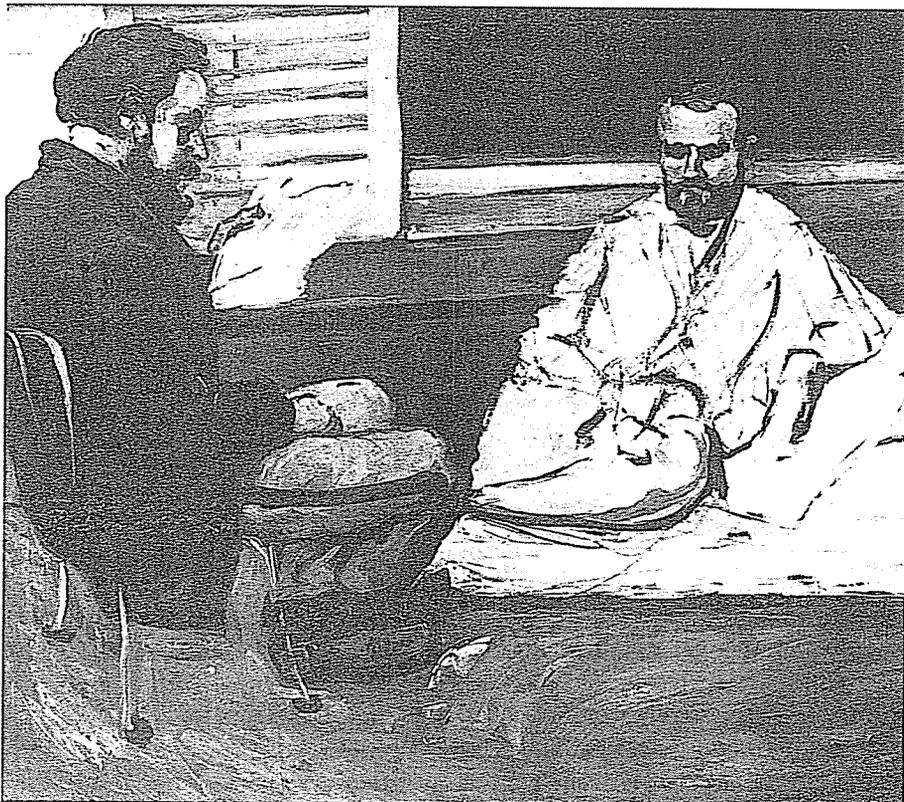
dora y sepulcralmente lúgubre como el olor de una momia, se transmite también a los corazones sencillos» (*op. cit.*, t. 3, cap. I).

Este «hábito de muerte» y esa atmósfera melancólica recuerdan el subjetivo y desilusionado romanticismo de comienzos del XIX: el «negro sol de la melancolía» de Gérard de Nerval o el «negro doctor» de Alfred de Vigny. La diferencia fundamental entre la vivencia del tiempo de los románticos, sobre todo de los numerosos nobles que hubo entre ellos, como Chateaubriand, Lamartine o Vigny, y la vivencia del tiempo de una burguesía ya cansada de historia tras la revolución del 1848, reside, sin embargo, en que la desilusión de un Flaubert no se encuentra de manera apriorística y no sólo se manifiesta como descripción de ambientes, sino que surge posteriormente a partir de la comprensión de la vida transcurrida. Pues en el resignado sentimiento de que todas las experiencias sólo pueden ser casuales y todos los valores pasajeros permanece, con todo, la opinión de la necesidad de todo lo ocurrido que Flaubert simbolizaba, al comienzo de la *Educación sentimental*, con el Sena fluyendo eternamente.

Émile Zola, con Paul Alexis leyéndole en voz alta. Pintura inacabada de Paul Cézanne, 1869. São Paulo, Museo de Arte.

La desilusión es para Flaubert un momento estético y formador que proporciona, por vez primera, un sentido al desarrollo y desaparición de todas las experiencias de la vida ajenas a los sentidos. Sirve así de contraposición psicológica a la concepción de la historia de Flaubert, y por eso está unida indisolublemente a su concepción estética, pues la expresión literaria, sin el sentido abarcador que proporciona la desilusión, se quedaría en un confuso caos. La tarea del escritor consiste precisamente en reconocer, tras la confusión de las manifestaciones históricas aisladas, la vuelta regular de las mismas esperanzas y las mismas decepciones, es decir, que la historia servirá a Flaubert fundamentalmente como medio para conocer a los hombres. Más allá de la amplia crítica de ideologías e ilusiones contemporáneas, Flaubert pretende hallar algo con valor general sobre la marcha de la historia, partiendo para ello del «único centro posible para nosotros, del hombre activo, paciente y esforzado, como es, fue y será siempre» (J. Burckhardt, *Consideraciones sobre la historia universal*. Introducción).

Ante semejante concepción de la constancia de la naturaleza humana no es extraño que la revolución no signifique una ruptura y ningún nuevo comienzo para la humanidad, sino, según el significado original de la palabra, una natural rotación de forma circular. Como Proudhon, nuestro escritor ve en la revolución



de 1848 la pura y llana imitación de los modelos históricos, representada por actores que no están a la altura de sus papeles: «y como cada uno se conducía según un modelo, y el uno remedaba a Saint-Just, el otro a Danton y un tercero a Marat, él intentó (Sénécal, G. G.) parecerse a Blanqui, que por su parte imitaba a Robespierre» (*La educación sentimental*, 3.ª parte, cap. I).

La consideración de la historia «sub especie aeternitatis» conduce a Flaubert poco a poco a aquella clase de fatalismo que, como escribe Erich Köhler, «cuanto más profundo se hace con los años, tanto más intensamente caracteriza el estilo general de composición y de lenguaje de sus novelas» (E. Köhler, «Flaubert y su *Educación sentimental*», en *Esprit und Arkadische Freiheit*, 208). La inacabada novela *Bouvard y Pécuchet* será la última producción literaria de Flaubert, de un pesimismo característico del final del XIX, al constatar en la historia una permanente creación, sin rumbo fijo, de nuevas sustancias y manifestaciones sin objetivo final que sea definible. A un resultado semejante llegarían el poeta Leconte de Lisle, que constata en la historia un «flujo permanente de fenómenos en medio de un espejismo inacabable», y el historiador Quinet, quien en su libro *La revolución* (1865) se pregunta si la humanidad permanece para siempre prisionera en el círculo del desarrollo de la historia. Después de todo habrá que subrayar hasta qué punto en la época de Nietzsche y de su teoría del eterno retorno, en la época de Burckhardt, de Taine y de Rénan, una atmósfera general de decadencia, influye sobre el pensamiento de Flaubert. No puede ser casual que el credo artístico de Flaubert de la «impassibilité» coincida con la escéptica reserva de los historiadores contemporáneos. El distanciamiento del escritor de su propia creación se corresponde con la deliberada actitud de los filósofos de la historia, que consideran los acontecimientos, especialmente los presentes, como un gran teatro, en el que ellos no actúan. El drama de la historia es, pues, para Flaubert, como la revolución para Frédéric Moreau, un espectáculo en verdad inacabable. Y la última e inquietante paradoja de la desilusionada consideración de la historia del escritor quizá la constituye su opinión de que la historia siempre seguirá produciendo nuevas «ilusiones».

Zola y el naturalismo en Francia

La desengañada consideración de lo real por parte de Flaubert, su desdén por los efectos melodramáticos o la pintura moral en blanco y negro, o su énfasis de la cotidiana banalidad de la vida burguesa, como

elementos realistas de su arte, estaban predestinados, para los novelistas de la generación más joven, a servir en adelante como medio a sus propósitos científicos. Pues la diferencia fundamental entre el realismo de Flaubert y el naturalismo de Zola consiste en la pretensión científica de este autor, en su ambición de pasar por un investigador. La marcada tendencia a la reforma social de las novelas de Zola aparece en primer plano, por vez primera, con la publicación de *Germinal* (1885), desembocando, tras la conclusión del ciclo de los *Rougon-Macquart*, en el utopismo socialista de sus *Les trois villes* (*Las tres ciudades*, 1894-1898) y *Les quatre Evangiles* (*Los cuatro Evangelios*, 1899-1903). Desde un mismo punto de partida, una exacta e imparcial observación de la realidad social, los caminos de Flaubert y de Zola conducen a resultados contradictorios. El objetivismo estético de Flaubert le conduce finalmente a una absolutización del arte y a un nihilismo político-filosófico; y Zola, en cambio, colocará sus anotaciones, pretendidamente científicas, cada vez más al servicio de sus ideales republicanos y de su fe positivista en el progreso.

La animadversión de Flaubert contra escuelas literarias, doctrinas y principios de cualquier clase, no puede engañar sobre la capacidad de sus novelas para crear escuela, en tanto que se orientaban claramente en la dirección, luego propagada por el naturalista Zola, de científicidad. Ya en una recensión de *Madame Bovary*, Sainte-Beuve, con su gran olfato para definir las tendencias literarias, reconocía la exactitud clínica y la sobria objetividad como directrices: «Flaubert maneja la pluma como otros el escalpelo», escribirá en 1857. Y en el mismo año, también Flaubert se confiesa partidario del método de las ciencias naturales: «Las ciencias del espíritu —escribe a mademoiselle Leroyer de Chantepie— tienen que tomar otro camino y proceder del mismo modo que las ciencias naturales, es decir, sin partidismos. Hoy, el literato está obligado a sentir simpatía por todos y por todo, para poder comprenderlos y describirlos. Lo que nos falta sobre todo es ciencia, chapoteando en la barbarie de unos elementos sin civilizar: la filosofía, tal como se practica, y la religión, tal como se sigue manteniendo, son cristales coloreados que nos impiden ver claro».

Una carta, dirigida a Iván Turgueniev el 8 de diciembre de 1877, veinte años más tarde, muestra la distancia que separa a Flaubert de su amigo Zola, que entretanto se ha hecho muy famoso (*L'asommoir: El matadero*, primer gran éxito de público de Zola, se publicó en 1877): «A mi entender, la realidad debe ser sólo un trampolín. Nuestros amigos creen, sin embargo, que ella sola proporciona todo el arte. Esto es un materialismo que me indigna, y casi todos los lunes veo crecer mi irritación al leer el folletón del bueno de Zola. Después de los realistas, naturalistas e impresionistas. ¡Vaya progreso! Simples farsantes que

quieren creer y hacernos creer que han descubierto el Mediterráneo.»

Entre estas dos manifestaciones de Flaubert, queda, por una parte, su propia evolución hacia un esteticismo que se vuelve cada vez menos comprometido, y por otra, la marcha triunfal de los nuevos novelistas naturalistas, pues si bien es cierto que los «fisiólogos» y «anatomistas» destacados por Sainte-Beuve se remiten a Flaubert, al seguir la corriente de credulidad en la ciencia propia de esta época materialista, se iban alejando cada vez más del ideal artístico flaubertiano. Este proceso había comenzado, paradójicamente, con una novela de los esteticistas hermanos Goncourt: *Germinie Lacerteux* (1865), cuyo prólogo representa un hito señero en el camino hacia el naturalismo plenamente desarrollado de Zola. Este «estudio clínico de un amor» es una obra pionera a la que se refiere con justificado orgullo y amargura Jules de Goncourt, en una carta a su hermano: «Se nos puede rechazar cuanto se quiera [...]; pero algún día tendrán que reconocer que nosotros escribimos *Germinie Lacerteux*, y que esta obra es el modelo de libro al que se ajusta cuanto a partir de entonces se fabricó bajo el nombre de realismo o naturalismo...» (cit. por P. Mortino, *Le naturalisme français: El naturalismo francés*, pág. 21). La novela sirve a los hermanos Goncourt, lo mismo que a Flaubert, como instrumento de investigación social; su sobriedad y lo objetivo de su estilo están muy influidos por Flaubert. La novedad de este estudio documentado hay que buscarlo más en su objeto que en su método: «Este libro viene de la calle», se dice en el prólogo, con lo que los hermanos Goncourt se separan explícitamente de esas «novelas fingidas» que corresponden a la «buena sociedad». Probablemente se refieren con esto a un éxito de público como la novela de adulterio *Fanny* (1858), de Ernest Aymé Feydeau, estudio («étude») de los celos que se desarrolla en una esfera social elevada. Con su orientación, algo paternalista, hacia los estratos más bajos de la sociedad, los hermanos Goncourt no sólo satisfacen uno de los esenciales desiderátum de la «escuela realista» en torno a Champfleury, a saber, el que la gente sencilla se convierta en objeto de la novela, sino que además, con su análisis científico e imparcial sobre un caso de histeria femenina, alcoholismo y servidumbre sexual, pretenden conseguir una «cientificidad» que alcanzará su culminación en el escrito teórico de Zola sobre *La novela experimental*.

Ya en 1868 escribe Zola sobre su pretensión científica en el prólogo a la segunda edición de su novela *Thérèse Raquin* (1867): «Mi objetivo era científico ante todo. Si se lee con cuidado la novela, se reconocerá que se trata de un estudio sobre un caso especial de la fisiología» (*op. cit.*). El escritor habla de sus personajes como un zoólogo sobre conejillos de laboratorio: «En estos animales (Thérèse Raquin y su amante, que matan juntos al marido de Thérèse y se



Thérèse y Laurent con el espíritu de su víctima Camille. Xilografía de Castelli, como ilustración de una edición de la novela «Thérèse Raquin» de Émile Zola, publicada en París en 1883. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek.

destruyen a consecuencia de sus «remordimientos», es decir, de la quiebra de su sistema nervioso. G. G.), quise seguir paso a paso la sorda actuación de las pasiones, el empuje del instinto natural y la confusión intelectual que surge a consecuencia de una crisis nerviosa» (*op. cit.*, Prólogo).

En esta equiparación de psicología y fisiología entra también la muy famosa cita de Hippolyte Taine: «Virtud y vicio son productos como el azúcar y el vitriolo», frase que por lo demás citará Zola apartándose de su sentido, lo mismo que lo harán a partir de él los numerosos críticos del materialismo de Taine. Pues éste no quería, con la comparación expresada en el prólogo a su *Histoire de la littérature anglaise* (*Historia de la literatura inglesa*, 1863), presentar la virtud y el vicio como objetos materiales, sino como resultado de determinadas causas como «ambiente» y «raza», es decir, como «productos» sometidos al principio de casualidad lo mismo que el vitriolo. Sea como fuere, Taine es el auténtico mentor espiritual de toda aquella época, ejerciendo sus escritos mucho mayor influjo sobre escritores como Maupassant, Bourget y Zola, del que este último reconoce en su «Novela experimental». Allí, Zola se remite expresamente al método experimental del médico Claude Bernard. Con total falta de consideración para su propia forma de actuar, que concede amplio espacio a la fantasía y la figuración simbólica, Zola formula la atre-

vida afirmación de que obtiene, a través de los experimentos a los que somete a los personajes de sus novelas, resultados científicamente confirmados. La novela se asemeja así a un laboratorio en el que el autor observa a sus personajes, como si fueran seres autónomos, independientes de él. Zola asegura que este modo de proceder del autor-experimentador es el de Balzac: «Este pone en funcionamiento los personajes de una historia, para mostrar que la sucesión de acontecimientos que les ocurren corresponde al exigido por el determinismo de los fenómenos que investiga [...]». Aduzco como ejemplo el personaje del barón Hulot, en *La prima Bette* de Balzac. El hecho auténtico observado por él es la desgracia que la predisposición amorosa de un hombre acarrea sobre sí mismo, su familia y la sociedad que le rodea. Una vez que ha elegido su objeto, parte de los hechos observados y comienza su experimento al poner a prueba a Hulot en multitud de situaciones [...]. El problema consiste en averiguar qué consecuencias provocará este o aquel instinto, en un ambiente determinado o bajo ciertas circunstancias, sobre el individuo o la sociedad; una novela como *La prima Bette* es simplemente el acta del experimento que el autor de la novela realiza ante los ojos del lector. Toda la empresa consiste en esto: se toman los hechos de la naturaleza y se investiga su mecanismo, al exponer las modificaciones de las circunstancias y el ambiente. Al final encontramos el conocimiento científico de lo que el hombre es, en su actividad social individual» (*op. cit.*, cap. I). Pero el mismo Zola atestigua la imposibilidad de mantener esta experimentación pseudocientífica cuando escribe en otra parte: «Por lo tanto, es el genio que experimenta el que todo lo domina» (*op. cit.*, cap. III). Hay, pues, que conceder al genio de Zola que no se tomara demasiado en serio (salvo en prólogos y manuscritos) su propio científicismo. En cualquier caso, su obra maestra, el ciclo en veinte tomos de los *Rougon-Macquart*, apenas está influido por la teoría de la herencia que había tomado de Darwin y de Prosper Lucas sobre todo. El lector se entera, de hecho, de la fantástica y complicada mecánica de la herencia en Zola, cuando no le queda más remedio, por ejemplo, en la novela *Une page d'amour* (*Una página de amor*, 1878), en la que se dibuja el árbol genealógico del prolífico clan de los Rougon-Macquart: Por lo demás, tanto los legítimos descendientes de la bisabuela Adelaide Fouqué, los triunfadores Rougon como los ilegítimos y fracasados Macquart, siguen su propio camino y consiguen, independientemente de su lastre genético, una humanidad que no hay que agradecer al método científico de Zola, sino a su genio literario.

En el plan expuesto en 1869 para los Rougon-Macquart, todavía predominan los intereses médico-científicos. Así, Zola, «guiado por los descubrimientos fisiológicos, "pretende" estudiar en una familia las

cuestiones de la predisposición y del ambiente» (*Les Rougon-Macquart*, Prólogo). Sin embargo, tras la decadencia del imperio y la consiguiente suavización de la censura de la prensa, aparece el compromiso crítico y social de Zola cada vez más en primer plano. La obra, concebida originalmente como diez novelas, se ampliará constantemente con nuevos tomos, enriqueciéndose el árbol genealógico con renovados instintos colaterales, hasta que al final no queda sin ser tratado casi ningún aspecto de la sociedad contemporánea, casi ninguna profesión, casi ningún ambiente, pues la descendencia de la bisabuela Fouqué no sólo es extraordinariamente numerosa, sino también de una asombrosa variedad en sus componentes sociales. Allí se encuentran ministros y mineros, funcionarios, campesinos y lavanderas, grandes comerciantes y sacerdotes, soldados y rentistas...

Zola, sin embargo, no desarrolla este amplio espectro en todas sus novelas; en cada una de las veinte se concentra más bien, al modo de Balzac, en uno de esos «mundos», de cuya suma resulta una visión de la sociedad en su conjunto. Las primeras novelas del ciclo se encuentran bajo el signo de la oposición al régimen imperial: así, en *La fortune des Rougon* (*La suerte de los Rougon*, 1870) se nos presenta el comienzo de la busca del poder y las riquezas desatada en Pa-



Nana, prototipo del famoso personaje de la novela de Émile Zola. Cuadro de Édouard Manet, 1877. Hamburgo, Kunstballe.

rís —en provincias se relata en *La curée* (Los despojos, 1871)—, con el golpe de Estado de Louis Bonaparte en el 1851. También la corrupción moral y financiera del Segundo Imperio, por ejemplo la especulación del suelo desatada por la rehabilitación de la ciudad realizada por el barón Haussmann, o el mundo de las «grandes cocottes» tratado en su obra *Nana* (1880), se percibe claramente en las condiciones sociales imperantes bajo Napoleón III. Sin embargo, cuanto más se aleja del período 1851-1871 la fecha de aparición de las novelas individualizadas (Zola escribió por término medio una novela importante por año), tanto menos se puede limitar al Segundo Imperio el estado social allí representado. Las casas de vecinos del proletariado urbano en *La taberna* o las colonias de mineros en *Germinal* reproducen, en efecto, formas de miseria que son típicas de los años setenta y ochenta. Asimismo, se introduce por vez primera, después de 1871, el fenómeno del desplazamiento del pequeño comercio por las grandes tiendas de París (*Au bonheur des dames: Para felicidad de las damas*, 1883). Un movimiento obrero organizado, tal como Zola lo presenta en *Germinal*, hubiera sido inimaginable en tiempos del Imperio.

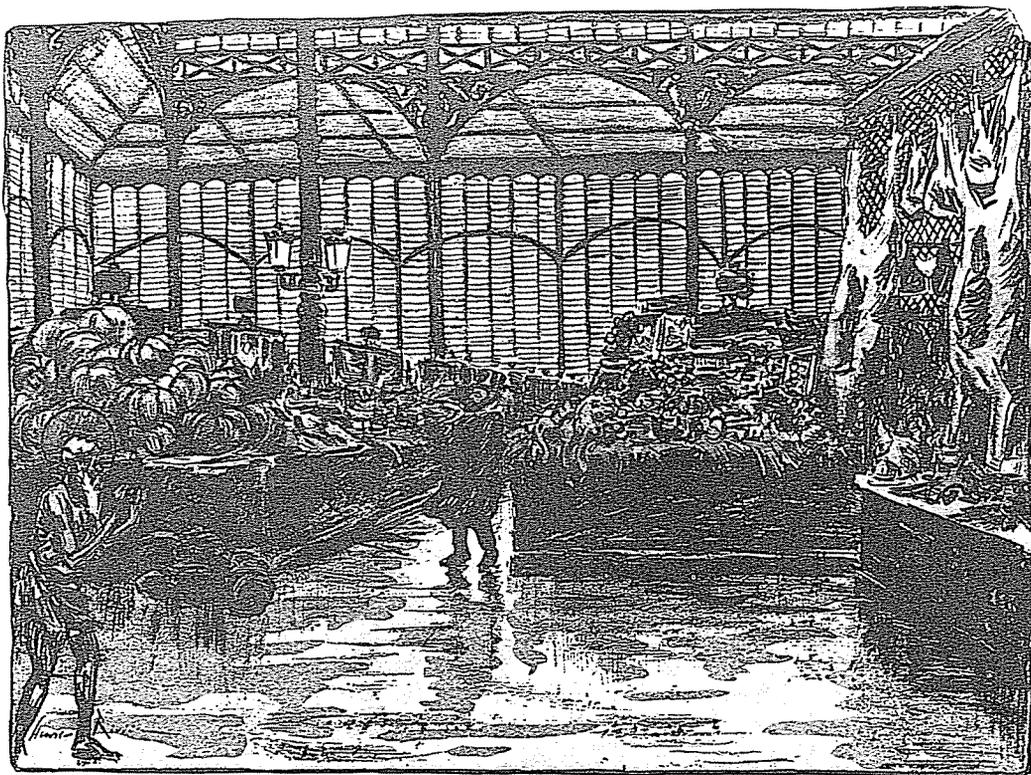
La vinculación de las novelas de Zola con la actualidad, es inmediata consecuencia de su documentada forma de trabajo, sobre la que estamos informados muy exactamente tras la publicación del libro de Henri Massis *¿Cómo escribió Zola sus novelas?* (1906). Para cada uno de sus personajes el novelista preparaba una ficha en la que fijaba sus principales datos médicos y profesionales y su historia genética. El trabajo «documental», en el sentido más estricto de la palabra, empezaba, sin embargo, en el momento en que Zola se dedica al estudio del medio donde tenía que transcurrir la novela proyectada. Y puesto que el hombre, en el esquema determinista de Zola, es, en gran medida, el producto pasivo de las influencias ambientales, el autor atribuía gran valor a la exactitud y comprobación de sus descripciones de ambiente. Zola recoge informes de los periódicos, estudia el lenguaje de los obreros de los suburbios industriales parisinos, visita los barrios pobres del proletariado urbano y las colonias de mineros en el norte de Francia; viaja en la cabina de una locomotora, bebe en una taberna, se deja introducir por «una de esas damas», a pesar de su timidez, en el mundo concreto de las «grandes cocottes». En todas partes hace anotaciones y dibujos, y así ordena un material que luego reproduce en sus novelas, prácticamente sin modificar.

Sobre los ambientes a los que Zola, debido a su humilde origen, no tenía acceso directo, se informaba a través de amigos y conocidos. Por ejemplo, si necesita información sobre los usos de las bodas entre la alta sociedad, se dirige a la mujer de su editor con preguntas como éstas: «¿En una boda de postín se celebra un baile? ¿En qué tarde? ¿Después de las capi-

tulaciones o después de la ceremonia religiosa? [...] ¿Si el baile es importante, lo puedo unir con una *soirée*? Otra cosa más: ¿Si el baile tiene lugar la tarde de las capitulaciones, cómo irá vestida la novia? Y si se da tras la ceremonia religiosa, ¿se marchará la pareja inmediatamente después, al obligado viaje de novios?» (P. Mortino, *op. cit.*, pág. 60).

Zola estaba, en efecto, muy alejado del mundo de la alta sociedad, representándola desde la distancia con informaciones de segunda mano y antipatía apenas disimulada. En cambio, con el mundo de los pobres y los marginados, podía compenetrarse tanto más cuanto que lo conocía por experiencia, abogando apasionadamente en sus escritos por las causas populares. La revelación sin compromisos por parte de Zola de lacras sociales como el alcoholismo y la promiscuidad en *La taberna*, o la violencia y el ansia de venganza de los mineros en *Germinal*, conseguía el aplauso de sus compañeros de lucha socialistas, aunque a menudo se tuviera que defender del reproche de haber representado al pueblo como un «montón de borrachos y salvajes». Así se pregunta en relación a *Germinal*: «¿Por qué se comportan como si pretendiera denigrar a los desgraciados? Sólo tuve un deseo, mostrarles cómo les ha hecho nuestra sociedad, y despertar con ello tal compasión, tales exigencias de justicia, que Francia por fin termine de dejarse conducir a la perdición por un puñado de políticos y se consagre a la obtención de la salud y riqueza de sus hijos» (4 de abril de 1885).

El carácter documental de las novelas de Zola es esencial componente de su arte; sin embargo, esto no explica por qué, aún hoy día, Zola pertenece a los autores más leídos, y por qué un poeta tan exigente como Mallarmé destaca precisamente las cualidades poéticas de *La taberna*. El simbolista se hallaba impresionado, no sólo por la experimentación lingüística de la novela, por la original utilización del argot parisino en estilo directo e indirecto, sino también probablemente por la fuerza de sugestión simbólica de sus descripciones. Para cualquier lector de *La taberna* permanecen, en efecto, inolvidables los pasajes de la lavandería de Gervaise o del alambique de destilar, porque el universo de esos objetos que se multiplican desarrolla una fantasmática vida propia que amenaza con devorar a los hombres. Diríase que Zola se emborracha con su inicial documentación objetiva, de modo tal que sus descripciones de ambientes con frecuencia nos recuerdan el fantástico dinamismo de un dibujo de Piranesi o a las extrañas fantasmagorías de un Jerónimo Bosch. La monstruosa mina de carbón de *Germinal*, la locomotora de *La bestia humana* (1890), el afán de gigantismo gastronómico de los mercados parisinos en *Le ventre de Paris* (*El vientre de Paris*, 1873), la bolsa de *L'argent* (*El dinero*, 1891), o los almacenes de *Para felicidad de las damas*, esos y otros pasajes parecidos son los que elevan a Zola muy



Émile Zola en el mercado central de París. Grabado coloreado, de Henri Rivière, 1887. París, Bibliothèque Nationale.

por encima del naturalismo vulgar de sus partidarios.

La historia de la literatura ha concedido a Zola un lugar envidiable, junto a los tres grandes realistas franceses del siglo XIX. «Su figura crecerá», escribe Erich Auerbach, «cuanta mayor distancia consigamos en relación a su época y sus problemas; y con mayor razón, puesto que éste fue el último de los grandes realistas franceses. Ya en el último decenio de su vida, la reacción antinaturalista se haría muy fuerte, y no hubo ninguno más que se le pudiera comparar en capacidad de trabajo, dominio de la vida de su tiempo, inspiración y valor» (*Mimesis*, pág. 478).

El gran mérito de Zola es haber superado el realismo puramente estético de sus inmediatos antecesores y haber descubierto la profunda tragedia de una sociedad que antes de él sólo existía al margen de la conciencia pública y, en el ambiente de la literatura, tan sólo como objeto de una paternalista beneficencia. Zola ha despertado la conciencia social, no sólo de su tiempo, pues cien años más tarde su exigencia de justicia sigue mostrándose unida inseparablemente con el título de la mayor de sus novelas. Cuando

el 5 de octubre de 1902 los mineros de Denain acompañaban el cuerpo de Zola al cementerio de Montmartre, una sola palabra, «¡*Germinal!*!», era suficiente para expresar al tiempo su tristeza y sus reivindicaciones.