

XVIII

LA MANSIÓN DE LA MOLE

JULIÁN SOREL, el héroe de la novela de Stendhal *Le rouge et le noir* (1830), joven ambicioso y apasionado, hijo de un pequeño burgués del Franco Condado, consigue pasar, por un encadenamiento de circunstancias, de un seminario conciliar de Besançon, donde estudiaba teología, a secretario de un gran señor en París, del marqués de La Mole, cuya confianza se conquista. Matilde, la hija del marqués, es una jovencita de diecinueve años, espiritual, mimada, llena de fantasía, y tan altiva, que empiezan a aburrirla su posición y su ambiente. El nacimiento de su pasión hacia el "servidor" de su padre es una obra maestra, muy admirada, de Stendhal. Una de las escenas preparatorias, en las cuales empieza a despuntar su interés por Julián, es la siguiente, tomada del capítulo cuarto del segundo tomo:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

—Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

—C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

—C'est pour moi, Monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...¹

¹ Una mañana en que el abate trabajaba con Julián, en la biblioteca del Marqués, en el eterno proceso de Frilair:

—Señor —dijo Julián de repente—, cenar todos los días con la señora marquesa. ¿es uno de mis deberes o una amabilidad que se me dispensa?

—¡Es un honor insigne! —respondió el abate escandalizado—. El señor N..., el académico, que, desde hace quince años, hace una corte asidua, no lo ha podido conseguir para su sobrino el señor Tanbeau.

La escena forma parte, como hemos dicho, de los sucesos que sirven de base y preparan una complicación amorosa pasional y altamente trágica. No ampliaremos su función y su valor psicológico, porque excede a nuestro objeto. Lo que nos interesa en esta escena es lo siguiente: que sería casi incomprensible sin el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias económicas de un momento histórico bien determinado, a saber, el de Francia poco antes de la revolución de Julio, de acuerdo en esto con el subtítulo que lleva la novela: *Chronique de 1830*. Ya el aburrimiento en la mesa y en los salones de esta mansión noble, de que se lamenta Julián, no es un aburrimiento cualquiera, no se debe a la casual apatía personal de las gentes reunidas: entre ellas encontramos personajes muy cultos e ingeniosos, a veces destacados, y el señor de la casa es inteligente y amable; no, el aburrimiento es más bien un fenómeno histórico, político-espiritual, de la época de la Restauración. En los siglos xvii y xviii los salones de esta especie eran todo, menos aburridos. Pero el ensayo emprendido por el régimen borbónico, con medios insuficientes, de restaurar condiciones definitivamente superadas y liquidadas hacía tiempo por los acontecimientos, creó en los círculos oficiales y directivos de sus partidarios una atmósfera muy convencional, carente de libertad y llena de afectación, contra la cual son impotentes del todo el ingenio y la buena voluntad de las personas reunidas.

En estos salones no debe hablarse de lo que interesa a todo el mundo, de los problemas políticos y religiosos, y, en consecuencia, tampoco de la mayor parte de los temas literarios de actualidad o del pasado inmediato, y, si se habla, deben emplearse únicamente frases oficiosas, tan falsas que un hombre de gusto y tacto prefiere no pronunciarlas. ¡Qué diferencia con la osadía espiritual de los famosos salones del siglo xviii que no se imaginaron, ciertamente, los

—Pues para mí, señor, es la parte más penosa de mi empleo. Me aburría menos en el seminario. A veces, hasta veo bostezar a la señorita de La Mole, la cual debe estar ya acostumbrada a las amabilidades de los amigos de la casa. Temo dormirme. Por favor, obtenedme permiso para ir a comer por cuarenta centavos a cualquier figón.

El abate, auténtico parvenu, era muy sensible al honor de comer con un gran señor. Mientras se esforzaba en hacer comprender este sentimiento a Julián, un ligero ruido les hizo volver la cabeza. Julián vio a la señorita de La Mole, que escuchaba. Se sonrojó. Había venido a buscar un libro y lo había oído todo; desde entonces concibió cierta consideración hacia Julián. Ese no se arrodilla, pensó, como el viejo abate. ¡Dios!, ¡qué feo es!

Durante la comida, Julián no se atrevía a mirar a la señorita de La Mole, pero ésta tuvo la amabilidad de dirigirle la palabra. Ese día, en el que esperaban mucha gente, ella lo invitó a quedarse...

peligros que contra su propia existencia desencadenaban! Ahora ya se conocen los peligros, y la vida está dominada por el temor de que pudiera repetirse la catástrofe de 1793. Debido a la convicción de que uno ya no cree en la causa que representa, que a la más leve polémica habrá de darse por derrotada, se prefiere hablar del tiempo, de la música o de los chismes de la corte, y uno se ve obligado a figurarse junto a personajes *snoobs* y corrompidos procedentes de los círculos de la burguesía enriquecida, quienes, a causa de la vergonzosa bajeza de sus afanes y del miedo que les origina su mal adquirida riqueza, acaban por estropear por completo la atmósfera de los salones. Esto por lo que se refiere al aburrimiento.

Pero también la reacción de Julián y, más aún, su presencia y la de su antiguo director del seminario, el abate Pirard, en la mansión del marqués de La Mole, sólo se pueden comprender partiendo de la constelación político-social del momento histórico de entonces. La naturaleza apasionada y fantástica de Julián se ha entusiasmado desde su primera juventud con las grandes ideas de la Revolución y de Rousseau, con los grandes acontecimientos de la época napoleónica. Desde su mocedad no experimenta sino repugnancia y desprecio por la mezquina hipocresía y la ruin y mendaz corrupción de las clases que mandan después de la caída de Napoleón. Es demasiado imaginativo, demasiado ambicioso y dominante para contentarse con una existencia mediocre dentro de la burguesía, como le propone su amigo Fouquet. Partiendo de la observación de que un hombre de ascendencia pequeñoburguesa sólo puede llegar a una posición descollante a través de la iglesia todopoderosa, se ha hecho hipócrita a plena conciencia, y su gran talento le hubiera asegurado una brillante carrera eclesiástica si sus sentimientos personales y políticos genuinos y la apasionada espontaneidad de su naturaleza no se hubieran impuesto en los momentos decisivos.

Uno de estos momentos en que se traiciona a sí mismo es cuando confía a su ex profesor y protector, el abate Pirard, los sentimientos que lo embarazan en el salón de la marquesa, pues la libertad espiritual de que dan testimonio no es concebible sin una cierta mezcla de altivez espiritual y de sentimiento íntimo de superioridad, que cuadra muy mal en un joven clérigo protegido de la casa (en este cuadro su sinceridad no le acarrea ningún daño: el abate Pirard es su amigo y, por lo que a la espía casual respecta, las manifestaciones de Julián producen una impresión totalmente distinta de la que él teme).

El abate está presentado como un *vrai parvenu*, que aprecia altamente el honor de comer con un gran señor y desaprueba, por lo

tanto, las manifestaciones de Julián; para explicar esta desaprobación, Stendhal hubiera podido indicarnos que la callada sumisión a lo malo de este mundo, con plena conciencia de que es malo, es una típica actitud jansenista, y el abate Pirard es jansenista. Ya la novela nos ha enterado de que, siendo director del seminario conciliar de Besançon, fué víctima, a causa de su jansenismo y de su austera devoción, en la que no tenía acceso la intriga, de muchas persecuciones y arbitrariedades, pues el clero de la provincia estaba bajo la influencia de los jesuitas. En un pleito que su poderoso contrincante, el vicario general del Obispo, abate de Frilair, tenía entablado contra el marqués de La Mole, éste había ganado para sí, como hombre de confianza, al abate Pirard, habiendo podido apreciar su inteligencia y rectitud, y para librarlo de la insostenible situación de Besançon le consiguió un curato en París y, algo más tarde, acogió también en su casa como secretario particular al discípulo predilecto del abate, Julián Sorel.

Como vemos, los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entretrejidas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna obra literaria anterior, ni siquiera en los ensayos de carácter pronunciadamente político-satírico. El entretrejo radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de rango social inferior, como Julián Sorel, con la historia más concreta de la época y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y extremadamente importante. Con la misma precisión que la mansión de La Mole están circunscritos también sociológicamente, según el momento histórico, los demás círculos en los que se mueve Julián Sorel: la familia de su padre, la casa del Alcalde M. de Rénal, en Vèrrières, el seminario conciliar de Besançon; y ni una sola de las figuras secundarias, como la del viejo cura Chélan o la del director del *dépôt de mendicité*, Valenod, sería tan verosímil fuera de la especial situación histórica de la época de la Restauración.

La misma fundamentación contemporánea del acaecer encontramos también en las demás novelas de Stendhal: todavía imperfecta, y confinada dentro de límites demasiado estrechos, en *Armance*, pero totalmente desarrollada en las obras posteriores, tanto en *La Chartreuse de Parme*, que, a decir verdad, representa un escenario poco agitado todavía por la evolución moderna, hasta el punto de que a veces el libro produce el efecto de una novela histórica, como en *Lucien Leuwen*, una novela de la época de Luis Felipe, que

Stendhal dejó inacabada: en la forma en que se nos ha conservado, lo histórico-político hasta predomina demasiado, no siempre está fundido consecuentemente con el curso de la acción, y es presentado con demasiado detalle en relación con el tema principal, si bien podemos figurarnos que Stendhal había logrado un ajusté orgánico del conjunto durante la corrección final. Finalmente, hasta sus escritos autobiográficos, a pesar del "egotismo" antojadizo y saltarín de su actitud estilística, están más estrecha, esencial, consciente y concretamente ligados a lo político, social y económico de la época que los escritos similares de Rousseau o Goethe, por ejemplo. Se siente cómo la historia grande y real de la época le ha zarandeado de manera bien diferente que a éstos; Rousseau ya no la vivió, y Goethe se las compuso para esquivarle el cuerpo o, si se nos permite la expresión, el cuerpo de su espíritu.

Con esto está dicho cuáles fueron las circunstancias que despertaron tal momento y en un hombre de esa época el realismo trágico moderno, con su fondo de contemporaneidad: era el primero de los grandes movimientos de los tiempos modernos en el cual participaran conscientemente grandes masas, la Revolución Francesa, con el reguero de conmociones que esparció por Europa. Fué un movimiento distinto del de la Reforma, también violento y agitador de masas, por el *tempo* muchísimo más rápido de su difusión, que influyó en las masas y provocó cambios reales en un ámbito relativamente grande, pues los simultáneos progresos técnicos en los transportes y en la transmisión de noticias, así como la difusión de la instrucción elemental, debido a las tendencias de la Revolución misma, hicieron posible una movilización de los pueblos mucho más rápida y homogénea: todos fueron conmovidos por los mismos sucesos y las mismas ideas en una forma mucho más rápida, consciente y homogénea. Empezó en Europa aquel proceso de concentración temporal, tanto de los sucesos históricos mismos como de su reconocimiento por cada hombre: proceso que desde entonces ha hecho enormes progresos y permite demostrar una estandarización de la vida de todos los hombres sobre la faz de la tierra, cosa que en cierto sentido se ha verificado ya.

Un desarrollo semejante sacude o desvirtúa todos los ordenamientos y clasificaciones de la vida, válidos hasta el momento, mientras que el ritmo de la transformación exige un esfuerzo continuo y penosísimo de adaptación interna, ocasionando crisis violentas de acomodación. Quien pretenda darse cuenta de su vida real y del lugar que ocupa en la sociedad, tendrá que hacerlo sobre una base práctica mucho más amplia y dentro de un conjunto mucho

más extenso, notando de continuo que el suelo social que pisa no se mantiene quieto ni un solo instante, pues está cambiando sin cesar a causa de las más diversas sacudidas.

Podríamos preguntarnos por qué la idea moderna de la realidad comenzó a plasmarse literariamente en Henri Beyle, de Grenoble. Beyle-Stendhal fué un hombre de talento, lleno de vida, interiormente independiente y animoso; sin embargo, no fué lo que se dice una gran figura. Sus ideas son a menudo enérgicas y geniales, pero tienen algo de ocurrencias arbitrarias, y, a pesar de su ostentosa osadía, les falta seguridad interna y cohesión; toda su naturaleza está tocada de fragilidad; la sucesión de franqueza realista en el conjunto y de necio ocultamiento en el detalle, de frío autodomínio, de entre-sacar la consagración placentera a lo sensible y de vanidad insegura y a veces sentimental no siempre es fácil de soportar. Su forma expresiva impresiona siempre y es inconfundiblemente original, pero de corto aliento, muy desigual y raras veces capta y retiene el objeto por completo. Mas tal como era se entregó al momento: las circunstancias se adueñaron de él, lo zarandearon de aquí para allá, le aderezaron un destino peculiar e inesperado, y lo moldearon de tal guisa que se vió obligado a entenderse con la realidad en forma no conocida por los que le habían precedido.

Cuando estalló la Revolución, Stendhal tenía seis años; cuando abandonó Grenoble, su ciudad natal, y a su familia reaccionaria, de la vieja burguesía, reñida con las nuevas condiciones y todavía muy abigarrada, y se fué a París, tenía dieciséis años. Llegó allí inmediatamente después del golpe de Estado de Napoleón; un pariente suyo, Pierre Daru, era colaborador influyente del primer cónsul. Stendhal, después de algunas vacilaciones e interrupciones, hizo una brillante carrera en la administración napoleónica. Siguió las campañas de Napoleón en Europa; se hizo hombre de mundo, y brillante hombre de mundo por cierto y, según parece, llegó a ser un funcionario muy útil y organizador de confianza y de sangre fría, que ni en medio del peligro perdía la calma. Cuando cayó Napoleón, cayó él; contaba con treinta y dos años de edad. La primera parte de su carrera activa, brillante, llena de éxito, había pasado. A partir de entonces, se encontró sin oficio ni acomodo en la sociedad. Puede dirigirse a donde quiera mientras dispone de dinero suficiente y las autoridades recelosas de la época posnapoleónica nada tengan que objetar a su residencia en un lugar determinado. Pero su estado económico empeora progresivamente; en 1821 la política de Metternich lo expulsa de Milán, donde se había instalado en un prin-

cipio; va entonces a París y vive allí nueve años más, sin empleo, solo, con muy escasos medios.

Después de la revolución de julio, sus amigos le consiguen un empleo en el servicio diplomático. Cuando los austríacos le denegaron el *exequatur* para Trieste, tuvo que ir de consúl al puerto de Civita Vecchia, triste residencia, donde lo fastidiaban a menudo cuando alargaba demasiado sus viajes a Roma. De todos modos, puede pasar algunos años, con permiso, en París, mientras uno de sus protectores es ministro del Exterior. Al fin, enferma gravemente en Civita Vecchia, y obtiene un nuevo permiso para París; allí muere en 1842 de un ataque de apoplejía, en medio de la calle, cuando aún no tenía sesenta años. Ésta es la segunda parte de su vida, durante la cual consiguió la fama de hombre espiritual, excéntrico, poco digno de confianza, política y moralmente; en esta época fué cuando empezó a escribir. Primero escribió sobre música, sobre Italia y el arte italiano, sobre el amor; tan sólo en París, a los cuarenta y tres años, durante el florecimiento del movimiento romántico (en el cual interviene a su manera), publicó su primera novela. Este esbozo de su vida nos muestra que se descubrió a sí mismo y a la literatura realista cuando, "náufrago en una barquichuela", navegaba en busca de un puerto, descubriendo a la sazón que no existía ningún puerto seguro y cómodo para su navecilla: cuando él, sin ser en modo alguno un hombre abatido y cansado, aunque sí cuarentón, con su primera carrera brillante muy lejos de sí, solitario y bastante pobre, empezó a percatarse con creciente lucidez de que no ocupaba sitio alguno. Sólo entonces se le convirtió en problema el mundo social que le rodeaba; el sentimiento de ser alguien, distinto a los demás, que llevó hasta entonces con cierto ligero orgullo, se le apareció ahora como tema apremiante del examen de conciencia y, finalmente, de la plasmación artística.

La literatura realista de Stendhal surgió de su desacomodo en el mundo posnapoleónico, de la conciencia de no pertenecer a él ni disponer en él de ningún lugar propio. El desacomodo en el mundo dado y la incapacidad de incorporarse a él son verdaderamente rousseaunianos y románticos, y es probable que Stendhal hubiera tenido ya algo de esto en su juventud; hay algo así en su idiosincrasia, y la historia de su juventud no pudo sino reforzar estas propensiones. que estaban a tono con el modo de vivir de su generación. Pero ha escrito sus recuerdos de juventud, la *Vida de Henri Brulard*, en la treintena, y debe tenerse en cuenta que ha acentuado esos factores de aislamiento individualista desde la perspectiva en que le colocaba su evolución posterior, desde la perspectiva de 1832. Lo cierto es

que los factores y las manifestaciones de su aislamiento y de su actitud problemática frente a la sociedad son totalmente distintos de los respectivos fenómenos en Rousseau y en sus primeros sucesores románticos. Stendhal poseía, en contraste con Rousseau inclinación y hasta aptitudes para la actividad práctica; tendía al goce sensible de la vida tal como se le presentaba; no se despegó por anticipado de la realidad práctica, ni la reprobó por adelantado en su conjunto, sino que pretendió, al principio con éxito, dominarla. El éxito y el goce materiales le parecían cosas que valían la pena, admiraba la energía y el dominio de la vida, y aun sus sueños preferidos (*le silence du bonheur*) son más sensibles, tienen más cuerpo, dependen con más fuerza de la sociedad humana y de la humana actividad (Cimarosa, Mozart, Shakespeare, el arte italiano) que los del *promeneur solitaire*. Sólo cuando el éxito y el placer comenzaron a escapársele de las manos, sólo cuando las circunstancias prácticas amenazaron con robarle el suelo firme que pisaba, se le convirtió en problema y tema la sociedad de su época. Rousseau no se encontraba a gusto en el mundo social con el que topó, o que, por otra parte, no se modificó notablemente durante su vida; fué ascendiendo en dicho mundo, sin sentirse, por eso, más dichoso ni encontrarse mejor en él, mientras que el mundo parecía permanecer fijo. Stendhal vivió en los tiempos en que un sacudimiento tras otro removía el suelo social: un terremoto lo sustrajo al curso corriente de la vida prefijado para hombres de su clase, y le arrojó, con otros muchos, en aventuras, sensaciones, responsabilidades, pruebas, experiencias de libertad y de dominio anteriormente inimaginables; otro temblor lo arrojó otra vez en una nueva vulgaridad, que le pareció más aburrida, estúpida y desprovista de encantos que la antigua. Lo más interesante en todo esto era que tampoco esta nueva vulgaridad prometía durar mucho; en el ambiente se presentían nuevos sacudimientos, que se desataban aquí y allá, aun cuando no tan violentos como los antiguos. El interés de Stendhal recaía, precisamente porque provenía de las experiencias de su propia existencia, no sobre la estructura de una sociedad posible, sino sobre las transformaciones de la realmente dada. La perspectiva temporal está siempre presente en su espíritu, la representación de formas y modos de vida en constante mutación domina sus pensamientos, tanto más cuanto que para él representa una esperanza: ¡en 1880 ó en 1930 encontraré lectores que me comprendan!

Voy a traer algunos ejemplos. Cuando habla del *esprit* de La Bruyère (en el capítulo xxx de *Henri Brulard*), resulta claro que,

para él, esta especie de formación espiritual ha perdido valor desde 1789: *L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles.* Los *Souvenirs d'égotisme* contienen gran cantidad de tales observaciones con perspectiva temporal, la mayoría realmente proféticas. Prevé (capítulo VII, hacia el final) que "en los tiempos en que se leerán estas pláticas" ya será un lugar común el hacer responsables a las clases dominantes de los delitos de los ladrones y asesinos; al principio del capítulo IX teme que todas sus sentencias, tan atrevidas que las stampa con temor, diez años después de su muerte se habrán convertido en trivialidades, si es que el cielo le concede todavía una vida de una duración regular, de ochenta o noventa años. En el capítulo siguiente habla de uno de sus amigos, que entrega una suma extraordinariamente elevada, quinientos francos, a favor de una *honnête femme du peuple*, y añade el siguiente comentario: *cinq cents francs en 1832, c'est comme mille en 1872*, es decir, cuarenta años más tarde del día en que escribe, y treinta después de su muerte. Y pocas páginas después se encuentra una frase muy interesante en este sentido, pero casi incomprensible por lo imprevista: dice que no estaría bien por su parte hablar mal de una mujer muy joven, pues posiblemente estos juicios suyos serían impresos diez años después de su muerte, y prosigue: *Si je mets vingt, toutes les "nuances de la vie" seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les "masses" dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner.* Quiero observar, para ayudar a la interpretación de este pasaje, que *masses*, si comprendo bien, habría que traducir aproximadamente por "grandes líneas". Teme, por consiguiente, que veinte años después de su muerte la vida haya cambiado tanto que todos los matices se hayan hecho incomprensibles, de forma que el lector sólo podrá ver las grandes líneas de su producción. "Pero ¿dónde diablos están las 'grandes líneas' en estos juegos de mi pluma?"

Podríamos citar aún muchos otros pasajes, pero no es necesario, pues la perspectiva temporal se muestra en cualquier lugar de la obra. Stendhal se ocupa en sus obras realistas de la realidad con la que tropieza: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route*, dice no lejos del pasaje que acabamos de citar: en su afán de conocer a los hombres nos los elige. Ese método, que Montaigne ya practicaba, es el mejor, a fin de excluir el capricho de la construcción propia y entregarse a la realidad dada. Pero la realidad con la que tropezó estaba hecha de tal manera que no podía ser representada sin una

referencia constante a las violentas transformaciones del pasado inmediato y sin un tanteo previsor de los cambios anidados en el futuro. Todas las figuras y todos los episodios descansan en su obra sobre un fondo político y social móvil. Para figurarnos lo que esto significa, comparémosle con los escritores realistas más conocidos del prerrevolucionario siglo XVIII, con Lesage o con el Abate Prévost, con el excelente Henry Fielding o con Goldsmith; considérese con cuánta mayor precisión y profundidad penetra en las circunstancias reales de su época que no Voltaire o Rousseau o Schiller en la obra realista de juventud, y sobre qué base mucho más amplia transcurre dicha realidad que no en Saint-Simon, a quien leyó mucho, aun cuando en la incompletísima edición de que se disponía entonces. Si tenemos presente que el realismo moderno serio no puede representar al hombre más que ensartado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social —como sucede ahora en cualquier novela o película—, habremos de considerar a Stendhal como un fundador.

Sin embargo, el criterio con el cual Stendhal capta el acaecer y trata de producirlo con sus complicaciones apenas si debe algo al historicismo. Este irrumpió en Francia precisamente en su época, pero lo afectó poco: por eso hemos hablado de perspectiva temporal y de conciencia perenne de las transformaciones, pero no de una comprensión de las evoluciones. No es muy fácil describir su actitud interna con respecto a los fenómenos sociales. Sale al encuentro de cada matiz que éstos le presentan; describe con la mayor precisión la estructura singular de cada ambiente, no posee ningún sistema racionalista preconcebido sobre los factores generales que determinan la vida social, ni una noción que sirva de modelo acerca del aspecto que habría de ofrecer la sociedad ideal; pero, en el detalle, su forma de representar el acaecer dentro del sentido de la psicología moral clásica persigue un *analyse du coeur humain*, y no el estudio o vislumbre de fuerzas históricas: encuéntrase en él motivos racionalistas, empiristas, sensualistas, pero casi ninguno de tipo romántico-historicista.

Mathilde de La Mole y su familia están orgullosas de su cuna, ella misma rinde un culto fantástico a uno de sus ascendientes, ejecutado en el siglo XVI con motivo de una conjuración. Stendhal nos cuenta esto como un elemento sociológico y psicológico significativo para su presentación, pero está muy lejos de una comprensión genética de la índole y función de la nobleza, en el sentido de los románticos. No considera el absolutismo; la religión y la iglesia, los privilegios de clase, de muy distinta manera que un racio-

nalista corriente, es decir, como un tejido de superstición, estafa e intriga. En general, la intriga sagazmente urdida (junto con la pasión) desempeña un papel decisivo en su trazado de la acción, mientras que apenas si aparecen las fuerzas históricas que están en su base. Naturalmente, todo esto puede explicarse por su ideología política, que era democrática y republicana, lo cual hubiera sido bastante para inmunizarle contra el historicismo romántico; además, el modo altisonante de escritores como Chateaubriand le disgustaba sobremanera (y también de Rousseau, a quien había amado en su juventud, se fué distanciando cada vez más). Por otra parte, trataba a las clases sociales —que, por sus ideas, debieran haberle sido más afines— muy críticamente, y sin el menor rastro de los valores sentimentales que el romanticismo asociaba a la palabra “pueblo”. La burguesía practicista, que gana decentemente su dinero, le producía un aburrimiento insuperable; le horrorizaba la *vertu républicaine* de los Estados Unidos y, a pesar de toda su objetividad, lamenta la ruina de la cultura social del *ancien régime*. *Ma foi, l'esprit manque* (así dice en el capítulo xxx de *Henri Brulard*), *chacun réserve toutes ses forces pour un métier qui lui donne un rang dans le monde*. Ya no es el nacimiento, ni tampoco el espíritu o la autoeducación, como *honnête homme*, sino la aptitud para el oficio, lo que decide. No es éste un mundo en el que Stendhal-Dominique pueda vivir y respirar. Bien es verdad que puede, exactamente como sus héroes, trabajar y servir, cuando se presente la ocasión. Pero ¿cómo puede tomarse en serio a la larga una cosa como el trabajo profesional? Amor, música, pasión, intriga, heroísmo: he aquí cosas por las cuales merecé la pena vivir... Stendhal es un hijo aristocrático de la alta burguesía del *ancien régime*, no puede ni quiere ser un *bourgeois* del siglo xix. Lo dice siempre: mis opiniones eran ya en mi juventud republicanas, pero mi familia me ha legado instintos aristocráticos (*Brulard*, xiv); a partir de la revolución, el público del teatro es estúpido (*Brulard*, xxii); yo mismo era liberal (en el año 1821), pero encontraba a los liberales *outrageusement niais* (*Souvenirs d'égotisme*, vi); la conversación con un *gros marchand de province* me deja apático y desgraciado para todo el día (*Egotisme*, vii y *passim*); abundan estas y otras declaraciones parecidas, que aluden también incidentalmente a su constitución corporal (*La nature m'a donné les nerfs délicats et la peau sensible d'une femme*, *Brulard*, xxxii).

A veces, tiene accesos pronunciadamente socialistas: en el año 1811 sólo hubo energía en la clase *qui est en lutte avec les vrais besoins* (*Brulard*, ii), y no sólo en 1811. Pero encuentra insoportable el

olor y el ruido de la masa, y en sus obras, por muy desembarazadamente realistas que sean respecto a todo lo demás, el pueblo no existe ni en un sentido romántico-“nacional”, ni en un sentido socialista: sólo pequeños burgueses, e incidentalmente figuras decorativas como soldados, domésticos y camareras. Prefiere ocuparse de peculiaridades y de paisajes nacionales, por ejemplo, la diferencia entre París y la provincia, o entre franceses e italianos, o el carácter de los ingleses, frecuentemente con perspicacia y siempre por experiencia propia, a veces un poco inconexa y unilateralmente. Pero aunque siempre se trata de detalles observados, no de ejemplos de formas estructurales generales, como en Montesquieu, apenas si son interpretados en un sentido genético-histórico, sino en el sentido de la psicología de los pueblos de carácter anecdótico-moral; podríamos hablar de moralismo regional. Léanse, para comprender más concretamente lo que queremos decir, las manifestaciones con fecha 1º y 4 de enero de 1817 en Roma, Nápoles y Florencia. Considera al hombre aislado, menos como un producto de su situación histórica y como colaborador de la misma, que como simple átomo en ella; el hombre parece casi haber sido arrojado casualmente en el ambiente en que vive: éste representa una resistencia, con la cual puede componérselas mejor o peor, pero no un suelo nutritivo propiamente dicho, con el que se halle orgánicamente ligado. Además, la concepción del hombre en Stendhal es, en su conjunto, predominantemente materialista y sensualista, de lo que encontramos una excelente corroboración en *Henri Brulard* (xxx): *J'appelle "caractère" d'un homme sa manière habituelle d'aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, "l'ensemble de ses habitudes morales"*.

Su idea de la felicidad, aunque en los hombres mejor dotados solamente puede encontrarse en el espíritu, en el arte, en la pasión o en la gloria, ofrece siempre un tinte mucho más sensual y terreno que en los románticos. Su aversión por el sentido práctico del burgués de provincia, por el tipo en formación del *bourgeois*, podía ser también romántica, pero un romántico no hubiera terminado la descripción de su repugnancia por la actividad dedicada a ganar dinero con estas palabras: *J'ai eu le rare plaisir de faire toute ma vie à peu près ce qui me plaisait* (*Brulard*, xxxii). Su concepción de “espíritu” y “libertad” es todavía la del prerrevolucionario del siglo xviii, aunque sólo con esfuerzo y espasmódicamente consigue realizarla en su propia persona. La libertad debe pagarla con pobreza y con soledad interna y hasta externa, y el espíritu se vuelve fácilmente paradójico, amargo y mordaz: *une gaité qui fait peur* (*Brulard*, vi).

Su *esprit* no posee ya la confianza en sí mismo y la ausencia de problemas de la época de Voltaire; ni su existencia social, ni siquiera una parte importante de la misma, sus relaciones eróticas, puede dominarlas con la fácil maestría de un gran señor del *ancien régime*; llega incluso a afirmar que se ha hecho ingenioso para poder ocultar su pasión hacia una mujer que no poseyó: *cette peur, mille fois répétée, a été, dans le fait, le principe dirigeant de ma vie pendant dix ans* (Egotisme, cap. primero). Tales rasgos lo hacen aparecer como una persona nacida demasiado tarde, que intenta vanamente realizar el modo de vivir de una época pasada. Otros elementos de su naturaleza, como la objetividad sin reservas de su vigor realista, la valerosa afirmación de la propia persona frente al trivial "justo medio" en auge, y otros muchos, lo señalan como precursor de ciertas formas posteriores de vida y de espíritu; pero, en todo caso, siente y vive la realidad de su tiempo como una resistencia. Por eso su realismo, a pesar de que no es el resultado, o lo es en ínfimo grado, de una amorosa comprensión genética de la evolución, es decir, de un criterio historicista, se halla, sin embargo, tan enérgica e íntimamente ligado a su existencia. El realismo de este *cheval ombrageux* es un producto de la lucha por la propia afirmación, con lo cual se explica que el nivel estilístico de sus grandes novelas realistas se aproxime mucho más al concepto antiguo, grande y heroico, de lo trágico que al de la mayoría de los realistas posteriores: Julián Sorel es mucho más "héroe" que los personajes de Balzac y de Flaubert.

Desde otro punto de vista, que acabamos de señalar, está muy próximo a sus contemporáneos románticos: en el combate contra las fronteras estilísticas entre lo realista y lo trágico. En esto hasta los sobrepasa, pues es mucho más consecuente y verdadero. En razón de esta coincidencia, le fué dado también aparecer en el año 1822 como partidario de la nueva escuela.

Es un hecho conocido que la regla estilística clasicista, que excluyó todo realismo material de las obras trágicas, empezó a relajarse ya durante el siglo XVIII; hemos tratado de ello en los dos capítulos precedentes. El relajamiento puede comprobarse incluso en Francia ya en la primera mitad del siglo XVIII; durante la segunda mitad fué especialmente Diderot quien propugnó, tanto teórica como prácticamente, un nivel medio de estilo, sin salirse, sin embargo, de lo burgués-sentimental. En sus novelas, particularmente en *El sobrino de Rameau*, presenta personajes de la vida corriente y de la clase media, cuando no de la baja, con una cierta gravedad; pero esta gravedad recuerda más lo moral y satírico del racionalismo que el realismo del siglo XIX. En la figura y en la obra de Rousseau se

contiene, sin duda, un germen de la evolución posterior. Rousseau podía, como dice Meinecke en su libro sobre el historicismo (II, 390), "coadyuvar a despertar el nuevo sentido de lo individual, aun sin penetrar en el pensamiento totalmente histórico, sólo por la revelación de su propia e incomparable individualidad". Meinecke habla de pensamiento histórico: lo mismo podríamos decir del realismo. Rousseau no es propiamente realista: trata sus temas, y hasta su propia vida, con un interés tan fuertemente apologético y moralmente crítico, su enjuiciamiento de los sucesos está tan determinado por sus principios de derecho natural, que no es la realidad inmediata del mundo social la que constituye su objeto. No obstante, el ejemplo de las *Confesiones*, que pretenden presentar su propia existencia en su situación real con respecto a la vida de la época, resultó importante como modelo estilístico para los escritores que poseían más sentido de la realidad dada que él. Más importante quizá por su influencia indirecta sobre el realismo serio es su "politización" del concepto idílico de la naturaleza: creó un ideal de forma de vida que ejerció, como se sabe, una gran acción sugestiva, pues se creyó que podía ser de inmediata realización. La presentó en contraste con la realidad históricamente devenida, y este contraste se hizo tanto más fuerte y trágico cuanto más claramente se ponía en evidencia que fracasaba la realización del ideal. De esta manera la realidad práctica e histórica se convirtió en problema, en una forma concreta y próxima desconocida hasta entonces.

En las primeras décadas después de la muerte de Rousseau, en el prerromanticismo francés, el efecto de aquella prodigiosa desilusión fué, a decir verdad, contraproducente: surgió, precisamente en los escritores más importantes, la propensión a evadirse de la realidad contemporánea. La Revolución, el Imperio y todavía la época de la Restauración son pobres en obras literarias realistas. Los héroes de las novelas prerrománticas revelaban una aversión, a veces casi enfermiza, a inmiscuirse en la vida contemporánea. Ya en Rousseau, la contradicción entre lo natural, que él deseaba, y la realidad históricamente fundada con la que se encontró se había hecho trágica, pero dicha contradicción le había incitado a la lucha por lo natural. Ya no vivía cuando la Revolución y Napoleón crearon unas circunstancias totalmente distintas, pero, a decir verdad, tampoco naturales en el sentido que él prestaba a este concepto, sino trabadas nuevamente con la historia. La generación siguiente, profundamente impresionada por sus ideas y sus esperanzas, experimentó la victoriosa resistencia de lo histórico-real, y precisamente los más profundamente influenciados por Rousseau no encontraban acomodo

en el nuevo mundo, que había destrozado por completo sus ilusiones. Se enfrentaron con él, o se apartaron francamente. Siguieron conservando de Rousseau la escisión interna, la propensión a evadirse de la sociedad, la necesidad de diferenciarse y permanecer solitarios; el otro aspecto de la naturaleza de Rousseau, lo revolucionario y combatiente, lo habían perdido.

Las circunstancias exteriores, que destruyeron la unidad de la vida espiritual y el influjo dominante de la literatura en Francia, contribuyeron también en este sentido; apenas si existe una obra literaria importante desde el estallido de la Revolución hasta la caída de Napoleón en que no aparezcan síntomas de esta evasión de la realidad contemporánea, síntomas que se advierten todavía entre los grupos románticos posteriores a 1820. De la manera más pura y completa en Sénancour. La relación de la mayoría de los prerrománticos con la realidad social de su tiempo es, precisamente por su carácter negativo, mucho más gravemente problemática que la de la sociedad racionalista. El movimiento rousseauiano y la gran desilusión que sufrió constituyen uno de los supuestos previos para el nacimiento de la idea actual de la realidad. Al contraponer Rousseau apasionadamente el estado natural del hombre a la realidad existente e histórica de la vida, convirtió a ésta en un problema práctico, quedando desvalorizada la representación inmóvil y carente de problematismo histórico de la vida, al estilo del siglo XVIII.

El romanticismo, que se había desarrollado mucho antes en Alemania y en Inglaterra, y cuyas tendencias históricas e individualistas estaban en gestación en Francia desde hacía tiempo, alcanzó después de 1820 su pleno desenvolvimiento, y, como se sabe, fué el principio de la mezcla de estilos, el grito de guerra de Victor Hugo y sus compañeros; en él se pone de manifiesto con el mayor realce el antagonismo con el tratamiento clásico de los temas y con su lenguaje literario. Pero en el enunciado de Hugo aparece ya algo demasiado agudamente antitético: trátase, para él, de la mezcla de lo sublime y de lo grotesco. Ambos constituyen polos estilísticos, en los cuales no se tiene consideración alguna de la realidad. En efecto, no se preocupaba Hugo de plasmar la realidad comprendiéndola, sino de elaborar, tanto en los temas históricos como en los coetáneos, los polos estilísticos de lo sublime y de lo grotesco, u otros contrastes éticos y estéticos, con tal rigor que salen rebotados; por este procedimiento consiguió en verdad efectos vigorosos —pues la fuerza expresiva de Hugo es, sin lugar a dudas, potente y sugestiva—, pero resultan inverosímiles y falsos si los consideramos como reproducción de la vida humana.

† Otro escritor de la generación romántica, Balzac, que poseía tanta capacidad creadora y mucha mayor proximidad a lo real, ha tomado como tarea propia la representación de la vida de su tiempo, y puede ser considerado, al lado de Stendhal, como creador del realismo contemporáneo. Es dieciséis años más joven que éste, a pesar de lo cual sus primeras novelas características aparecen casi simultáneamente con las de Stendhal, es decir, hacia 1830. Como ejemplo de su manera de describir veamos primero el retrato de la dueña de una casa de huéspedes, Madame Vauquer, de su novela *Le père Goriot*, aparecida a principios de 1834. Antes hay una descripción muy exacta del barrio, de la casa misma, de las dos habitaciones de la planta baja; de todo lo cual se saca una impresión intensa de desconsoladora pobreza, desgaste y ranciedad; se sugiere con la descripción material la atmósfera moral. Después de la descripción de la instalación del comedor aparece la dueña misma de la casa:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme. Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes et fait entendre son ronron matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme. Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Sa figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme. Vauquer ressemble à toutes les femmes qui ont eu des malheurs. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendarmier pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est bonne femme au fond, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune

infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.²

El retrato de la patrona se nos traza con motivo de su aparición matinal en el comedor; aparece en este punto central de su actividad, introducida un poco al estilo de bruja por el gato que salta sobre el aparador, y en seguida comienza una penetrante descripción de su persona. El retrato discurre bajo un tema principal, frecuentemente repetido: la armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra, la pensión que dirige, la vida que lleva, por otro; en una palabra, la armonía entre su persona y lo que nosotros (y también Balzac a veces) llamaríamos su milieu (ambiente). Esta armonía nos es insistentemente evocada: primero por lo desgastado, adiposo, suciamente cálido y repulsivamente sexual de su cuerpo y de su vestido, lo cual coincide con la atmósfera de la habitación, que ella respira tranquilamente; poco después, a propósito de su rostro y su mímica, el tema se nos presenta un poco más moralmente, subrayándose enérgicamente la relación recíproca entre persona y ambiente: sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne; forma parte de este unionato la comparación con las

² Esta habitación se encuentra en todo su esplendor en el momento en que, hacia las siete de la mañana, el gato de la señora Vauquer, precediendo a su dueña, salta sobre los aparadores, olisquea la leche que contienen varias jarras cubiertas con platos y deja oír su ronronear matinal. En seguida aparece la viuda, tocada con su gorro de tul, bajo el que cuelga un mechón de cabellos postizos, mal colocados; camina arrastrando sus arrugadas pantuflas. Su rostro envejecido, regordete, en cuyo centro se destaca una nariz parecida al pico de un loro; sus manitas gordozuelas, su figura rolliza como la de una rata de iglesia, su busto demasiado relleno y flotante, están en armonía con esta sala en la que rezuma la desdicha, donde se agazapa la especulación, y cuyo aire cálidamente fétido es respirado sin repugnancia por la señora Vauquer. Su figura fresca, como una primeriza helada otoñal, sus ojos sitiados de arrugas, cuya expresión pasa de la sonrisa prescrita a las danzarinas al fruncimiento amargo del usurero; en fin, toda su persona explica la pensión, así como la pensión implica su persona. El presidio no queda bien sin el guardián; no se concibe lo uno sin lo otro. La pálida gordura de esa mujercita es el producto de esta vida, como el tifus es el producto de las emanaciones de un hospital. Su enagua de lana de punto, que rebasa la falda hecha de un vestido, cuya entretela se escapa por las rendijas de la tela estallada, resume el salón, el comedor, el jardín, anuncia la cocina y hace presumir los huéspedes. Cuando ella está ahí, el espectáculo es completo. De unos cincuenta años poco más o menos, la señora Vauquer se parece a todas las mujeres que han sufrido desgracias. Tiene el ojo vidrioso y el aire inocente de una alcahueta que se deja insultar para cobrar más caro, y, por otra parte, dispuesta a todo con tal de dulcificar su suerte, de entregar a Georges o a Pichegru, si Georges o Pichegru estuvieran aún sin entregar. Sin embargo, en el fondo es una buena mujer, dicen los huéspedes, que creen que carece de fortuna, oyéndola gemir y toser como ellos. ¿Qué había sido el señor Vauquer? Jamás daba explicación alguna sobre el difunto. ¿Cómo había perdido su fortuna? "Por desgracias", respondía ella. Se había portado mal, y no le había dejado más que los ojos para llorar, esta casa donde vivir, y el derecho a no compadecer ningún infortunio, porque —decía— ella había sufrido todo lo que podía sufrirle.

galeras. A continuación viene una idea un poco más medicinal, pues el *embonpoint blafard* de la señora Vauquer, resultado de su modo de vivir, se compara al tifus, consecuencia de las exhalaciones de un hospital. Finalmente, se pondera su enagua como una especie de síntesis de los diversos recintos de la pensión, como pregusto de los guisos de la cocina y como prenuncio de los huéspedes; esta enagua se convierte por un momento en símbolo del ambiente, con cuyo motivo se vuelve a resumir la totalidad en la frase: *quand elle est là, ce spectacle est complet*: no necesitamos, por lo tanto, esperar al desayuno y a los huéspedes, porque todo está comprendido en su persona. No parece que exista una ordenación reflexiva del tema de la armonía, ni que Balzac haya seguido un plan sistemático en la descripción de la figura de Madame Vauquer; la serie de objetos mencionados, o sea, cubrecabeza, peinado, pantuflas, rostro, manos, cuerpo, rostro otra vez, ojos, corpulencia, enagua, no permiten reconocer ni rastro de composición; tampoco existe separación alguna entre ropas y cuerpo, ni frontera alguna entre caracteres físicos y significación moral. Toda la descripción, hasta donde la hemos visto, se dirige a la fantasía imitativa del lector, a su recuerdo de personas y ambientes parecidos. La tesis de la "unidad de estilo" del *milieu*, que abarca también las personas, no se emplea racionalmente, sino que se presenta como un hecho derecho, sensiblemente perceptible, de un modo puramente sugestivo, y no demostrativo. En una frase como ésta: *ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur... et dont Madame Vauquer respire l'air chaudement fétide...* ya está implícita la tesis de la "armonía" con todo lo que supone (significación sociológico-moral de muebles y ropas, determinabilidad de los elementos aún no visibles por medio de los ya dados, etc.), y tampoco la evocación de las galeras y del hospital constituyen pruebas de ninguna clase, ni siquiera tentativas, sino meras comparaciones sugestivas. El desorden y la negligencia intelectual del texto son consecuencia de la premura con que trabajaba Balzac, pero no hay que considerarlos como algo casual, pues la premura misma es en gran parte resultado de la obsesión que sobre él ejercían las imágenes sugestivas. El tema de la unidad del ambiente se ha apoderado de él con tanta fuerza que los objetos y personas que lo constituyen cobran para él, con frecuencia, una especie de segunda significación, diferente de la racionalmente concebible, pero mucho más esencial: significación que podría definirse de la mejor manera con el calificativo de "demoníaca". En el comedor, con muebles y enseres desgastados y raídos, pero que no pasan de ser anodinos para una mente tran-

quila no agitada por la imaginación, "rezuma la desgracia, se agazapa la especulación", escóndense en medio de esta trivial vulgaridad brujas alegóricas, y en lugar de la viuda regordeta y vestida con desorden, ve uno surgir por un instante una rata. Se trata, por consiguiente, de la unidad de un cierto espacio vital, sentida como una visión total demoníaco-orgánica, representada con medios sugeridores y plásticos.

La parte de nuestro texto que viene a continuación, y en la que ya no se insiste en el motivo de la armonía, se ocupa del carácter y de la historia anterior de la señora Vauquer. Sería insensato pretender ver en esta separación de apariencia, por un lado, y carácter e historia, por otro, como un principio deliberado de composición. En esta segunda parte figuran todavía características corporales (*l'oeil vitreux*), y a menudo Balzac ordena de otra manera o mezcla en completa confusión los elementos corporales, morales e históricos de un retrato. Si se detiene en el carácter y los antecedentes de Madame Vauquer no es con el propósito de alcanzar algo, sino "para situar en su justa luz" su figura oscura, es decir, a la media luz de un demonismo subalterno y trivial. En lo que toca a su historia anterior, la dueña de la pensión pertenece a la categoría de las mujeres de unos cincuenta años *qui ont eu des malheurs* (¡en plural!); Balzac no da explicación alguna sobre su vida anterior; se contenta con reproducir parcialmente un "discurso vivido", la informe charla lastimera, los embustes con los que ella misma trata de proporcionarnos informaciones interesadas.

Vuelve a reproducir Balzac el plural sospechoso, que elude toda información clara: su difunto esposo ha perdido su fortuna *dans les malheurs*; exactamente como, algunas páginas después, otra viuda sospechosa nos dice de su marido, que fué conde y general, que cayó *sur "les" champs de bataille*. Con esto concuerda el bajo demonismo del carácter de Madame Vauquer; parece *bonne femme au fond*, parece también pobre, pero posee, según se dice más adelante, una bonita fortuna, y es capaz de cualquier bajeza con tal de mejorar un poco su suerte. La baja y grosera limitación de los fines de este egoísmo, la mezcla de estupidez, astucia y oculto vigor, producen nuevamente la impresión de algo espectral y repelente; se insinúa otra vez, en nosotros, la comparación con una rata o con otro animal que evoque en la imaginación humana lo inmundado y demoníaco. Como vemos, la segunda parte de la descripción es un complemento de la primera: después de que en la primera Madame Vauquer es representada como síntesis de la unidad del espacio vital dominado por ella, en la segunda se ahonda en lo turbio y bajo de su naturaleza, que ejerce su influencia sobre dicho espacio vital.

Balzac ha sentido en toda su obra, como en este pasaje, los ambientes más diversos, como unidad orgánica y hasta demoníaca, y ha tratado de transmitir esta impresión al lector. No se limita, como Stendhal, a situar los hombres, cuya suerte se cuidaba de narrar con seriedad, en el marco que exactamente les correspondía histórica y socialmente, sino que concibe esta trabazón como necesaria: todo espacio vital se le figura como un ambiente sensible y moral que impregna el paisaje, la habitación, los muebles, enseres, vestidos, figuras, caracteres, maneras, ideas, acciones y destinos de los hombres, por lo cual la situación histórica general de la época aparece como una atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares. Hay que recordar que obtiene los mejores resultados, y los más auténticos, con los círculos de la burguesía pequeña y media de París y de provincia, mientras que la representación de las clases aristocráticas muy a menudo produce un efecto melodramático, apócrifo y a veces hasta indeliberadamente cómico. Tampoco se halla libre en otros terrenos de exageración melodramática, pero mientras que este defecto raramente perjudica a la autenticidad del conjunto en los niveles medios y bajos, le impide crear en las alturas de la vida —en las espirituales también— la atmósfera verdadera.

El realismo ambiental de Balzac es un producto de la época, parte y producto, a la vez, de un ambiente. La misma forma espiritual —es decir, la romántica— que empezó a sentir tan vigorosa y plásticamente la unidad ambiental estilística de las épocas anteriores; que descubrió la Edad Media, el Renacimiento y también la idiosincrasia histórica de culturas extrañas (España, el Oriente), esta misma forma espiritual desarrolló la comprensión orgánica de la peculiaridad ambiental de la época en todas sus gamas. Historicismo ambiental y realismo ambiental se relacionan estrechamente; Michelet y Balzac son arrastrados por la misma corriente. Los acontecimientos que tuvieron lugar en Francia entre 1789 y 1815, y sus consecuencias en las décadas siguientes, trajeron como resultado que fuera en Francia donde el realismo moderno contemporáneo llegara a desenvolverse primero y con más vigor, y la unidad político-cultural del país le confirió en este aspecto una gran ventaja con respecto a Alemania. La realidad francesa podía ser abarcada como un todo, dentro de su diversidad. No menos que la simpática penetración romántica en la totalidad ambiental de los espacios vitales, otra corriente romántica, aquella ya tantas veces mencionada de la mezcla de estilos, tuvo su parte en el desarrollo del realismo contemporáneo. Hizo posible que personas de no importa qué clase social, con todos los entre-

cruzamientos prácticos de la vida, tanto un Julián Sorel como el viejo Goriot o Madame Vauquer, pudieran ser objeto de una representación literaria seria.

Estas consideraciones generales me parecen evidentes; mucho más difícil resulta describir con cierta exactitud el criterio que reina en la particular manera de representación de Balzac. Las indicaciones que él mismo hace a este respecto son numerosas y proporcionan también muchos puntos de apoyo, pero son confusas y contradictorias. Cuanto más rico en ideas y ocurrencias, tanto menos capaz resulta de separar unos de otros los diferentes elementos de su propio criterio, de refrenar la irrupción de imágenes y comparaciones sugestivas, pero oscuras, en sus explicaciones ideológicas, y de asumir, en general, una actitud crítica ante la corriente de su propia inspiración. Todas sus explicaciones teóricas, aunque llenas de observaciones sueltas, certeras y originales, desembocan en una macroscopía fantástica, que hace recordar a su contemporáneo Hugo. Ahora bien, lo que importa en una explicación de su arte realista es, precisamente, la separación cuidadosa de las corrientes que confluyen en él.

En el *Avant-propos* a la *Comédie humaine* (aparecida en 1842) Balzac comienza a explicarnos su obra comparando la sociedad humana al reino animal, para lo cual se inspira en las teorías de Geoffroy Saint-Hilaire. Este biólogo, bajo la influencia de la filosofía natural especulativa alemana de la época, había defendido el principio de la unidad típica en la organización, es decir, la idea de que existe un plan general en la organización de las plantas (y animales). A este propósito, Balzac recuerda los sistemas de otros místicos, filósofos y biólogos (Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Buffon, Bonnet, Needham), para terminar con este enunciado:

Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer...³

Este principio lo transfiere a la sociedad humana:

La Société [con mayúscula inicial, como poco antes la Naturaleza] ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?⁴

Y compara luego las diferencias entre un soldado, un obrero, un funcionario, un abogado, un vago, un erudito, un hombre de estado,

³ El Creador ha utilizado un solo patrón para todos los seres organizados. El animal es un principio que toma su forma exterior, o, para hablar más exactamente, las diferencias de forma, del medio en el que debe desarrollarse...

⁴ ¿La Sociedad no hace del hombre, según los medios en que se desenvuelve su acción, tantos hombres diferentes como variedades zoológicas hay?

un comerciante, un marino, un poeta, un pobre, un sacerdote, con las que existen entre lobo, león, asno, cuervo, tiburón y así sucesivamente...

Resalta, en primer lugar, que intenta basar sus ideas sobre la sociedad humana (el tipo hombre, diferenciado por el medio) en analogías biológicas. La palabra (*milieu*, que surge por primera vez con un sentido sociológico y que había de hacer una carrera tan brillante (parece ser que Taine la tomó de Balzac), la ha tomado de Geoffroy Saint-Hilaire, el cual la había trasplantado de lo físico a lo biológico, pasando ahora de la biología a la sociología. El biologismo en el que piensa Balzac es, según se puede inferir de los nombres que cita, místico, especulativo y vitalista, pero la noción de "modelo", el principio "animal" u "hombre", no es pensado como inmanente, sino, podría decirse, como *idea platónica real*; los diferentes géneros y especies no son más que *formes extérieures*, y, además, no se presentan como sujetos a una evolución histórica interna, sino como fijos (un soldado, un obrero, etc., como un león, un asno).

La significación propia del concepto de *milieu*, tal como lo empleaba prácticamente en sus novelas, no parece haberla comprendido enteramente en estos pasajes. Mucho antes que él existía no la palabra, sino la cosa —*milieu*, en sentido social—; Montesquieu conoce este concepto en forma irrecusable. Pero mientras que Montesquieu presta a las condiciones naturales (clima, suelo) uná atención mucho mayor que a las surgidas de la historia del hombre y se esfuerza por construir los diversos "medios" como arquetipos estáticos, a los cuales puedan aplicarse en todo momento los modelos de constitución y legislación adecuados, Balzac está prácticamente bajo el sortilegio de los elementos estructurales históricos, y en constante evolución, de su propio medio; y ningún lector llega por sí mismo a las ideas que parece querer defender en su *Avant-propos*, o sea, que lo primordial es el tipo "hombre", o cualquiera de los tipos especiales ("soldado", "comerciante"): lo que uno ve, pero cambiando, es la figura aislada, concreta, internamente con una historia personal, surgida de la inmanencia de la situación histórica, social, corporal, etc.; no "el soldado", sino, por ejemplo, el coronel Bridau en Issoudun (*La Rabouilleuse*), licenciado después de la caída de Napoleón, desmoralizado y entregado a la aventura.

Después de la atrevida comparación entre diferencias zoológicas y sociológicas, Balzac se empeña en destacar las particularidades de la *Société* con respecto a la *Nature*. Ante todo, ve estas particulari-

dades en la diversidad mucho mayor de la vida y de las costumbres humanas, así como en la posibilidad, no existente en el reino animal, de cambiar de una "especie" a otra (*l'épiciér... devient paire de France, et le noble descend parfois au dernier rang social*); además, que especies distintas pueden emparejar (*la femme d'un marchand est quelque fois digne d'être celle d'un prince...; dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle*); también observa la rareza de conflictos amorosos dramáticos entre los animales y la diversidad de la inteligencia en los diversos hombres. La frase que lo resume todo dice: *L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société*. Por muy vago y macroscópico que sea este párrafo, por mucho que sufra bajo el *proton pseudos* (la primera falsedad) de la comparación que le sirve de fundamento, no carece de una comprensión histórica intuitiva (*les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures... changent au gré des civilisations*), y de cierto dinamismo vitalista (*si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie...*). No se habla de las posibilidades especiales de comprensión de que el hombre dispone frente al hombre, ni siquiera en su formulación negativa, es decir, que carece de estas posibilidades frente a los animales; por el contrario, se advierte como un hecho objetivo la simplicidad relativa de la vida social y psíquica de los animales admitida, y únicamente al final encontramos una indicación del carácter subjetivo de estos conocimientos. *...les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...*

Después de este paso de lo biológico a lo histórico humano, Balzac continúa con una polémica contra la forma habitual de escribir la historia, achacándole el descuido de la historia de las costumbres: tarea que, precisamente, reserva para sí. No menciona los intentos de historia de las costumbres hechos desde el siglo XVIII (Voltaire) y, por lo mismo, no realiza un análisis que pondría en claro las diferencias entre su representación de las costumbres y la de sus eventuales predecesores: tan sólo cita a Petronio. Al pensar en las dificultades de lo que propone (un drama con tres o cuatro mil personajes), se siente animado con el ejemplo de las novelas de Walter Scott: nos estamos moviendo, por consiguiente, dentro estrictamente del mundo del historicismo romántico.

También en este caso la claridad del pensamiento resulta enturbiada por enunciados impresionantes y fantásticos; por ejemplo, *faire concurrence à l'Etat Civil* es equívoco, y la frase *le hasard est*

le plus grand romancier du monde necesita al menos un comentario dentro de la mentalidad historicista. Sin embargo, destacan bien algunos motivos importantes y característicos: ante todo, la concepción de la novela de costumbres como historia filosófica, y la interpretación, enérgicamente sostenida, de la actividad propia como historiografía, punto sobre el cual hemos de volver todavía; además, la justificación de toda clase de géneros y niveles de estilo en obras de esta especie; finalmente, su intención de sobrepasar a Walter Scott, al abarcar todas sus novelas en un conjunto único, una representación global de la sociedad francesa del siglo XIX, tarea que vuelve a definir como obra histórica.

Pero con esto no se agota su plan; todavía quiere ver claro en *les raisons ou la raison de ces effets sociaux*, y si logra, por lo menos, dar con *ce moteur social*, se pondrá a *méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle du vrai, du beau*? No hace falta insistir en que no le es posible presentar consideraciones teóricas fuera del marco de una narración, y que, por consiguiente, sólo podía tratar de realizar sus planes técnicos en forma novelada. Sólo nos interesa subrayar que la filosofía "inmanente" de sus novelas de costumbres no le era suficiente, y que esta insuficiencia le indujo después a tantas explicaciones biológicas e históricas, a echar mano de conceptos ejemplares clásicos —*la règle éternelle du vrai, du beau*—; categorías que ya no puede utilizar prácticamente en sus novelas.

Todos estos motivos: biológicos, históricos, clásico-morales, se encuentran esparcidos por su obra. Le gustan mucho las comparaciones biológicas; habla de fisiología o zoología con ocasión de fenómenos sociales, de *anatomie du coeur humain*, compara, en el texto comentado anteriormente, el efecto de un medio social con las emanaciones que originan el tifus, y en otro pasaje del *Pere Goriot* dice, hablando de Rastignac, que se ha entregado a las ideas y seducciones del lujo *avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son hyménée*. No necesitamos señalar motivos historicistas en particular, pues el espíritu ambientalmente individualizador del historicismo impregna toda su obra, pero no estaría de más recoger uno cualquiera de los pasajes, a fin de mostrar que tenía plena conciencia de sus ideas historicistas. El pasaje proviene de la novela provinciana *La vieille fille*; se trata de dos señores ancianos que habitan en Alençon, el uno un típico *ci-devant*, el otro un logrero de la Revolución, arruinado:

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teintes

historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costumes.⁵

Y en otro pasaje de la misma novela habla, con ocasión de una casa de Alençon, del arquetipo que representa, pero no del arquetipo de una abstracción ahistórica, sino del de las *maisons bourgeoises* de gran parte de Francia. La casa, cuyo sabroso carácter local ha descrito antes, merece tanto más ocupar su sitio en esta obra cuanto qu'il explique des mœurs et représente des idées. Los elementos biológicos e historicistas se aúnan muy bien en la obra de Balzac, a pesar de múltiples oscuridades y exageraciones, porque ambos encajan en su carácter romántico-dinámico, que se transforma a veces en romántico-mágico y demoníaco: en ambos casos se percibe el efecto de "fuerzas" irracionales. En cambio, lo clásico-moral hace a veces el efecto de un cuerpo extraño. Se exterioriza particularmente en la propensión de Balzac a formular sentencias morales de tipo general. A veces, en su forma de observaciones aisladas, resultan muy ingeniosas, pero en la mayoría de los casos están excesivamente generalizadas; otras, no son ni siquiera ingeniosas, y cuando se desarrollan en grandes disertaciones, llega a producirse eso que, empleando una expresión vulgar, se podría calificar de patochada. Voy a citar algunas máximas que se encuentran en el *Père Goriot*:

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. —[La science et l'amour...] sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. —S'il est un sentiment inné dans le coeur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercée à tout moment en faveur d'un être faible? —Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. —Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée?⁶

* Lo menos que se puede decir de tales apotegmas es que no merecen, en su mayoría, la generalización de que se les hace objeto. Son ocurrencias surgidas de la situación del momento, a veces muy acertadas, a veces absurdas, no siempre de buen gusto. Balzac pretende ser un moralista clásico; a veces encontramos en él reminiscencias de La Bruyère (por ejemplo, un pasaje en el *Père Goriot*

⁵ Las épocas tiñen a los hombres que pasan por ellas. Estos dos personajes demostraban la verdad de este axioma por el contraste de los tintes históricos impresos en sus fisonomías, en sus palabras, en sus ideas y en sus trajes.

⁶ La dicha es la poesía de las mujeres, así como la *toilette* es la pintura. —[La ciencia y el amor...] son asíntotas que no se encuentran jamás. —Si hay algún sentimiento innato en el corazón del hombre ¿no será el orgullo producido por la protección que se ejerce constantemente a favor de un ser débil? —Una vez que se conoce París, no se cree nada de lo que dicen, ni se dice nada de lo que hacen. —Un sentimiento ¿no es el mundo en una idea?

donde se nos pintan los efectos corporales y espirituales de la riqueza, a propósito del dinero que Rastignac recibe de su familia). Pero ello no va ni con su estilo ni con su temperamento. Las mejores fórmulas las encuentra en plena narración, cuando para nada piensa en moralizar; así en *La vieille fille*, cuando, aprovechando la oportunidad del momento, dice de Mlle. Cormon: *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas la honte d'autrui.*

Sobre el plan de conjunto, que iba cobrando cuerpo poco a poco, existen otras interesantes declaraciones suyas, especialmente de la época en que tuvo ya una idea definitiva de dicho plan: en las cartas escritas en 1834. Debemos subrayar en estas autointerpretaciones tres motivos que se encuentran todos juntos en una carta a Frau von Hanska (*Lettres à l'étrangère*, París, 1899, carta del 26 de octubre de 1834, pp. 200-206), donde (p. 205) dice:

Les *Etudes de Moeurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale fait dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.⁷

De los tres motivos a los que me refiero, dos son inmediatamente perceptibles: primero, lo universal y vitalmente enciclopédico del propósito; ninguna porción de la vida debe estar ausente; segundo, el carácter de realidad cualquiera: *ce qui se passe partout*. El tercer motivo lo marca la palabra *histoire*. No se trata en esta *histoire du coeur humain*, o *histoire sociale*, de historia en el sentido corriente: no es una investigación científica de sucesos acaecidos, sino una invención relativamente libre, no de *history*, sino de *fiction* (las expresiones inglesas y las correspondientes españolas son particularmente claras); no, en absoluto, del pasado, sino del presente de la época, que se extiende hacia el pasado todo lo más unos cuantos años o décadas.

Quando Balzac definió sus *Etudes de Moeurs au dix-neuvième siècle* como historia —en forma parecida Stendhal había puesto a

⁷ Los Estudios de las costumbres representarán todos los efectos sociales, sin que se haya olvidado ninguna situación de la vida, ninguna fisonomía, ningún carácter de hombre o de mujer, ninguna manera de vivir, ninguna profesión, ni zona social, ni región francesa, ni cosa alguna concerniente a la infancia, a la madurez, a la vejez, a la política, a la justicia, a la guerra.

Sentado esto, la historia del corazón humano dibujada línea por línea, la historia de la sociedad en todas sus partes: he aquí la base. No se tratará de hechos imaginarios, sino de lo que ocurre en todas partes.

su novela *Le rouge et le noir* el subtítulo de *Chronique du dix-neuvième siècle*— quiso decir: primero, que entiende su actividad inventora y artísticamente plasmadora como interpretación de la historia, e incluso como una filosofía de la historia, como se deduce ya de lo dicho en el *Avant-propos*; segundo, que concibe el presente como historia, o sea, el presente como algo que ocurre surgiendo de la historia. De hecho, sus hombres y sus ambientes, por muy actuales que sean, están representados siempre como fenómenos engendrados por los acontecimientos y las fuerzas históricas. Basta con releer, por ejemplo, la descripción del origen de la fortuna de Grandet (*Eugénie Grandet*), o la carrera de Du Bousquier (*La vieille fille*), o la del viejo Goriot, para darse cuenta de esto; en forma tan consciente y rigurosa, no hay nada parecido antes de la aparición de Stendhal y de Balzac, quien le supera con mucho por lo que respecta a trabazón orgánica entre hombre e historia. Concepción y práctica tales son completamente historicistas.

Volvamos al segundo motivo: *ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout*. Se quiere decir que la creación no toma sus materiales de la imaginación, sino de la vida real, tal como se presenta en cualquier parte. Ahora bien, Balzac se enfrenta con esta vida, diversa, impregnada de historia, representada sin miramientos con todo lo corriente, práctico y feo y vulgar, lo mismo que Stendhal: considera la vida, en esta forma real, vulgar y genética, gravemente, e incluso trágicamente. Nunca se había dado algo semejante, desde que comenzó a imperar el gusto clásico, ni tampoco antes en esta manera práctica y genética enderezada a la autoexplicación social del hombre. Desde el clasicismo francés, y desde el absolutismo sobre todo, no sólo el tratamiento de lo real-cotidiano había sido muy restringido y plegado a las convenciones, sino que la misma actitud que se adoptaba frente a ello rehusaba fundamentalmente lo trágico y lo problemático. Hemos tratado de explicarlo en los capítulos anteriores: un objeto de la realidad práctica podía ser tratado cómica, satírica, didáctico-moralmente, y algunos temas de campos bien circunscritos de la vida corriente consiguieron en aquella época el nivel medio estilístico de lo conmovedor: no se llegó más allá. La vida real y corriente, aun de la misma clase media, era considerada como apropiada al estilo bajo. El grande y espiritual Henry Fielding, que rozó tantos problemas morales, estéticos y sociales, mantiene constantemente la representación dentro del tono satírico-moral, y dice en *Tom Jones* (libro XIV, cap. 1): *...that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class*.

La irrupción de la seriedad trágica y existencial en el realismo, tal como la encontramos en Stendhal y en Balzac, guarda sin duda estrecha relación con el gran movimiento romántico de la mezcla de estilos, definido por la consigna de "Shakespeare contra Racine", y entiendo que la fórmula stendhal-balzaquiana, es decir la mezcla de gravedad y realidad corriente, es mucho más lograda, genuina e importante que la del grupo de Victor Hugo, que quería amar lo sublime y lo grotesco.

La novedad de la actitud y el nuevo género de asuntos que fueron tratados sería, problemática y trágicamente promovieron el desarrollo progresivo de una especie completamente nueva de estilo grave o, si se quiere, elevado. Ni en los niveles de captación y expresión cristianos, shakespearianos, ni racinianos podían verse, sin más, los temas nuevos y por eso la nueva actitud apareció en un principio poco vacilante.

Stendhal, cuyo realismo había sido engendrado por la resistencia contra un presente por él desdenado, ha conservado en su actitud mucho de los instintos del siglo XVIII. En sus héroes adquieren nueva vida los recuerdos de figuras como Romeo, Don Juan, Valmont (de las *Liaisons dangereuses*) y Saint-Preux; sobre todo, vive en él la figura de Napoleón; los héroes de sus novelas piensan y sienten contra su época, condescienden sólo con desdén a las intrigas y maquinaciones del presente posnapoleónico. A pesar de que se inmiscuyen constantemente motivos que, según la antigua concepción, habrían de tener el carácter de cómicos, para él no ofrece duda que una figura en la que él mismo toma un interés trágico y lo exige del lector debe ser un héroe auténtico, grande y osado en sus ideas y en sus pasiones. La libertad del corazón grande, la libertad de la pasión, tiene mucho todavía de la elevación aristocrática y del juego con la vida, que pertenecen más bien al *ancien régime* que a la burguesía del siglo XIX.

Balzac sumerge a sus héroes mucho más profundamente en las ligazones de tiempo, con lo cual el criterio y las fronteras de lo que antes se entendía por trágico se le han extraviado, y no dispone tampoco de la seriedad objetiva respecto a la realidad actual que más tarde había de desarrollarse. Toda acción, por corriente y trivial que sea, es tomada por él a lo trágico y grandilocuente, todo afán acuñado de gran pasión. Está dispuesto a marcar a un infeliz cualquiera con el sello de un héroe o de un santo; si es una mujer, la compara a un ángel o a una Madónna; demoniza cualquier malvado un tanto enérgico, y en general, cualquier figura un tanto sombría, y al pobre viejo Goriot llega a llamarle *ce Christ de la paternité*.

Era propio de su temperamento agitado, cálido y sin crítica, era propio también del estilo de vida romántico, ver por todas partes fuerzas secretas demoníacas e intensificar la expresión de las mismas hasta lo melodramático.

En la generación siguiente, que empieza a figurar en los años cincuenta, se señala una violenta reacción en este sentido: en Flaubert, el realismo se hace imparcial, impersonal y objetivo. En un trabajo preparatorio sobre "la imitación seria de lo cotidiano", he analizado un párrafo de *Madame Bovary* desde este punto de vista, y voy a repetir, con ligeras modificaciones y abreviaciones, las páginas en cuestión, ya que se engarzan perfectamente en el hilo de mis pensamientos de ahora y el trabajo a que me refiero ha debido de tener muy pocos lectores a causa del lugar y del momento de su aparición (Estambul, 1937). El párrafo a que aludimos está en el capítulo ix de la primera parte de *Madame Bovary*, y dice:

Mais c'était surtout aux heures du repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire de raies sur la toile cirée.⁸

El pasaje constituye el punto culminante de una descripción cuyo tema es la insatisfacción de Emma Bovary con su vida en Tostes. Ha esperado durante largo tiempo que se produjera un acontecimiento repentino que diera un nuevo giro a esta vida sin elegancia, aventura ni amor, en un rincón de provincia, al lado de un hombre aburrido y mediocre. Hasta se preparó para recibir dignamente este acontecimiento, cuidando de sí y a su casa, para que estuvieran a la altura de aquel cambio de fortuna y lo merecieran; pero al ver que no llega, la desazón y la desesperación se apoderan de ella. Esto es lo que Flaubert describe en varios cuadros que pintan el ambiente de Emma, tal como ella se lo figura; desde el momento en que pierde toda esperanza de evadirse, solamente aparece ante su vista lo desconsolador, monótono, gris, tedioso, asfixiante y sin perspectivas. Nuestro párrafo representa el punto culminante

⁸ Pero sobre todo a las horas de comer era cuando no podía más, en esta salita de la planta baja, con la estufa humeante, la puerta que chirriaba, las paredes que rezumbaban, las losas húmedas; le parecía que toda la amargura de la existencia le había sido servida en su plato y, al mismo tiempo que el vapor del cocido, ascendían del fondo de su alma otros vapores de insulsez. Charles comía lentamente; ella mordisqueaba algunas avellanas, o bien, apoyada sobre el codo, se entretenía en hacer rayas sobre el hule con la punta de su cuchillo.

de la descripción de su desesperación. Luego nos cuenta cómo va descuidando la casa y a sí misma y cómo empieza a padecer achaques, hasta que su esposo se decide a abandonar Tostes, porque cree que es el clima lo que no le sienta a ella.

El pasaje mismo nos muestra un cuadro: el hombre y la mujer juntos a la hora de la comida. El cuadro no se nos presenta en modo alguno en sí y por sí, sino subordinado al tema dominante, la desolación de Emma. Por lo mismo, tampoco es presentado directamente al lector —personas sentadas a la mesa y el lector que los observa—, sino que el lector ve primeramente a Emma, de la cual se había hablado mucho en las páginas anteriores, y luego, a través de ella, ve el cuadro. Directamente no ve más que el estado interior de Emma, e indirectamente, a resultas de este estado y a la luz de la sensualidad de aquélla, ve el cuadro de la comida. Las primeras palabras del párrafo: *Mais c'était surtout aux heures du repas qu'elle n'en pouvait plus...* señalan el tema, y todo lo que sigue no hace sino desarrollarlo. No sólo los detalles ligados a *dans* y *avec* y que van describiendo el ámbito constituyen, por su hacinamiento de circunstancias incómodas, un comentario a *elle n'en pouvait plus*, sino que también la frase siguiente, que habla del asco que le producen las comidas, se ajusta por su sentido y su curso rítmico a la intención principal. Cuando más tarde dice: *Charles était long à manger*, se trata, gramaticalmente, de una nueva frase y, rítmicamente, de un desarrollo nuevo, pero también hay una reanudación, una variante del motivo principal: la frase no alcanza su significado pleno hasta llegar al contraste entre su buena comida y la repugnancia y los movimientos, descritos a renglón seguido, de su nerviosa desesperación. El hombre, que come sin barruntar nada, cobra un tinte ridículo y un poco espectral; cuando Emma lo contempla, sentado y comiendo, se convierte en la causa principal del *elle n'en pouvait plus*, pues lo demás, que provoca la desolación —el triste recinto, la comida habitual, la falta de mantel, lo desesperante de todo— se le figura a ella, y, por lo tanto, al lector, como algo que tiene que ver con él, que proviene de él, y que sería totalmente distinto si él fuera también distinto.

Vemos cómo la situación no está presentada como un nuevo cuadro, sino que primero se presenta a Emma y, a través de ella, la situación. No se trata, sin embargo, como en varias novelas "yoístas" y otras obras posteriores de índole semejante de una simple reproducción del contenido de la conciencia de Emma, de lo que siente tal como lo siente. Es cierto que de ella parte la luz con la que se ilumina el cuadro, pero también ella forma parte del mis-

mo, está dentro de él. Esto nos recuerda al parlanchín de la escena de Petronio (véase cap. II), sólo que los medios de Flaubert son diferentes. No es Emma la que habla, sino el autor. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides*: todo esto son cosas que Emma ve y siente, desde luego, pero no sería capaz de condensarlas así. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*; ella tiene desde luego este sentimiento, pero si hubiera de expresarlo no lo haría así; para llegar a esta fórmula le faltan la agudeza y la tranquila honradez del autoexamen. Ciertamente que no es la existencia de Flaubert, sino la de Emma, la que está contenida en estas palabras; Flaubert no hace más que dar madurez al material que ella le ofrece, en su plena subjetividad, para que pueda hablar. Si Emma pudiera hacerlo por sí misma, ya no sería lo que es, se emanciparía de sí misma y estaría salvada. De esta manera, no sólo ve ella, sino que es también vista en su ver, y, por consiguiente, juzgada por la mera exposición de su existencia subjetiva, por medio de las pruebas de su propia sensibilidad. Cuando leemos en un pasaje posterior (segunda parte, capítulo XII, hacia la segunda página): *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...*, pensamos quizá por un momento que esta extraordinaria concentración sea el amontonamiento afectivo de los motivos que excitan la repulsión de Emma hacia su esposo, y que sea ella misma la que pronuncie estas palabras en su interior, es decir, que sea un caso de "discurso vivido". Pero esto sería un error. Existen, desde luego, unos cuantos motivos ejemplares de la repugnancia de Emma, pero están acoplados según plan por el autor, y no en el afecto de Emma. Pues Emma siente mucho más, y mucho más confusamente; ve también otras cosas, en el cuerpo de él, en sus modales, en su ropa, mézclanse también recuerdos, acaso lo oye hablar, siente su mano, su aliento, lo ve ir y venir, bonachón, limitado, poco apetitoso y sin darse cuenta de nada: un sinnúmero de impresiones confusas. Sólo se perfila claramente el resultado: la repugnancia que siente y debe ocultar. Flaubert pone claridad en las impresiones, de las que elige tres, aparentemente sin intención, pero que han sido tomadas como paradigmas, de lo corporal, de lo espiritual y del comportamiento, y las dispone en forma que parecen como tres *shocks* que Emma experimenta sucesivamente. No es ésta, en modo alguno, una reproducción naturalista de la conciencia: los *shocks* naturales se producen en forma bien diferente. Aquí se ve la mano ordenadora del escritor, que resume sucintamente la confusión de la situación interna en la dirección que él mismo: en

la dirección "repugnancia hacia Charles Bovary". Este ordenamiento de la situación interna no se efectúa con arreglo a pautas externas; sino a otras, proporcionadas por el material mismo de la situación. En el ordenamiento entra aquello que ha de ser utilizado, a fin de que la situación misma se vierta en palabras que no contengan mezcla alguna.

Al comparar la forma de esta representación con la de Stendhal o la de Balzac, hay que adelantar que también encontramos aquí los dos signos característicos del realismo moderno. Se toman muy en serio episodios reales y corrientes de una clase inferior, de la pequeña burguesía de provincia: hemos de hablar todavía sobre el carácter especial de esta seriedad. Y los episodios corrientes son engarzados exacta y profundamente en una determinada época histórico-contemporánea (la época de la monarquía burguesa), menos obviamente que en Stendhal o en Balzac, pero también de modo innegable. En estos dos signos distintivos fundamentales existe, frente a todo el realismo anterior, unanimidad entre los tres escritores; pero la actitud de Flaubert con respecto a su asunto es totalmente distinta. En Stendhal y en Balzac podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre a sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan casi por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar los episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudiera hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje, empleado con plena responsabilidad, honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert. Es ésta una tradición muy antigua, clásicamente francesa.

Ya en el verso de Boileau sobre el poder de la palabra justamente empleada (donde dice de Malherbe: *d'un mot mis en sa*

place enseigne le pouvoir) hay algo de esto: expresiones parecidas se encuentran en La Bruyère. Vauvenargues ha dicho: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles mêmes, exprimées clairement*. La confianza de Flaubert en el lenguaje va aún más lejos que la de Vauvenargues: cree que también la realidad de lo que ocurre se revela en la expresión verbal. Flaubert es un trabajador muy consciente y posee entendimiento crítico del arte en un grado desacomunado, incluso en Francia. Por eso encontramos en su correspondencia, principalmente en la de los años 1852-54, durante los cuales escribió *Madame Bovary* ("Troisième série" en la "Nouvelle édition augmentée" de la *Correspondence*, 1927), muchas explicaciones claves sobre sus intenciones artísticas. Éstas desembocan en un fin último místico, pero en la práctica, como toda mística auténtica, en una teoría, basada en la razón, la experiencia y la disciplina, de la inmersión en los objetos de la realidad olvidándose de sí mismo, operación por la cual éstos se transmutan (*par une chimie merveilleuse*) hasta alcanzar madurez verbal. Los objetos llenan así por completo al escritor; éste se olvida de sí mismo, sirviéndole su corazón tan sólo para sentir el de los demás; cuando por medio de una paciencia fanática se ha llegado a este estado, la expresión verbal que capta perfectamente el objeto respectivo, al par que lo juzga sin partidismo, va surgiendo y ordenándose por sí misma. Los objetos son vistos tal como Dios los ve, en su realidad peculiar.

Añádese a esto una concepción de la mezcla estilística resultante de la misma interpretación místico-real: no existen temas altos ni bajos, la Creación es una obra de arte realizada sin partidismos, y el artista realista debe imitar los procedimientos de la Creación. Cada objeto contiene ante los ojos de Dios, en su peculiaridad, lo mismo seriedad que comicidad, dignidad que bajeza, y si está reproducido con justeza y rigor, el nivel del estilo congruente gozará de la misma justeza y rigor; no hay necesidad de teorías generales de los niveles en los cuales deben ser dispuestos los objetos según su dignidad, ni análisis de ningún género por parte del autor que, después de la descripción, comentaría el tema con el propósito de una mejor comprensión y ordenación: todo esto debe desprenderse de la representación misma del asunto.

Es evidente el contraste entre esta concepción y la acentuación ostentosa y grandilocuente del sentimiento propio y de la pauta provista por éste, como era costumbre en y desde Rousseau: una interpretación comparada del *Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres*, de Flaubert, y de la frase de Rousseau al principio de las *Confesiones*: *Je sens mon coeur, et je connais les hommes*,

podría representar cabalmente el cambio de actitud que se había producido. Mas también puede verse por la correspondencia cuán penosamente y con qué enalabrado esfuerzo pudo llegar Flaubert a sus convicciones. Los grandes temas y la libre e irresponsable actuación de la fantasía creadora tenían todavía mucho de él; desde este punto de mira ve a Shakespeare, a Cervantes y también a Hugo con ojos completamente románticos, y maldice a veces de sus temas propios, estrechos y pequeñoburgueses, que lo fuerzan a un trabajo estilístico minucioso y agotador (*dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires*). Esto va a veces tan lejos, que le obliga a decir cosas que están en contradicción con sus concepciones fundamentales: *et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela [Madame Bovary] ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même*. A esto viene a añadirse que él, como tantos grandes artistas del siglo XIX, odia a su época; ve con gran agudeza sus problemas y las crisis que se avecinan; ve la anarquía interior, la *manque de base théologique*, el descomedimiento incipiente, el historicismo blando y ecléctico, el reinado de la frase hecha, pero no ve ninguna solución ni ninguna salida. Su fanático misticismo artístico es casi como un sustituto de la religión, al cual se agarra epilépticamente, y su honradez se vuelve a menudo gruñona, mezquina, colérica y nerviosa, con perjuicio, a veces, de su amor imparcial hacia el objeto, comparable al amor del creador hacia su criatura. Sin embargo, el párrafo que hemos analizado no está afeado por estos baches y debilidades de su naturaleza, y nos permite observar con pureza el efecto de su intención artística.

La escena nos muestra al hombre y a la mujer a la mesa, la situación más corriente que pueda imaginarse; antes de él sólo hubiera sido concebible dentro de la literatura como parte de una farsa, de un idilio, de una sátira. Ahora representa un cuadro del disgusto no momentáneo y pasajero, sino crónico, que domina una existencia entera: la de Emma Bovary. Es verdad que a continuación ocurren toda clase de peripecias, y también historias de amor, pero nadie podrá ver en la escena de la mesa una simple exposición parcial de una historia amorosa, ni calificar en modo alguno a *Madame Bovary* de novela erótica. La novela es la descripción de una existencia humana sin perspectivas, y nuestro párrafo no es sino una parte de la misma, que contiene, sin embargo, la totalidad. No ocurre en esta escena nada de particular, ni ha ocurrido nada de particular poco antes. Es un instante cualquiera de una hora que se repite regularmente, y durante la cual la mujer y el hombre comen juntos.

No discuten, no se nota ningún género de conflicto palpable. Emma está desesperada por completo, pero esta desesperación no ha sido causada por una catástrofe determinada cualquiera, no existe nada concreto que ella haya perdido o que desee. Desde luego que le bailan muchos deseos, pero son completamente vagos: elegancia, amor, una vida llena de alternativas. Una desesperación tan vaga puede haber existido siempre, pero antes no se pensó en tomarla seriamente como tema de una obra literaria; una tragedia tan informe; si es que se puede llamar tragedia, desencadenada por la situación misma, no ha sido literariamente concebible hasta el romanticismo. Flaubert ha debido de ser el primero que la ha descrito con personajes de escasa formación espiritual y pertenecientes a una clase inferior; y sin duda que es el primero en captar de modo directo lo que tiene de situación este estado de ánimo. No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en un algo pesado, agobiante, amenazador. Ya hemos visto cómo consigue este efecto: ordena en el lenguaje las confusas impresiones de desazón que asaltan a Emma a la vista de la habitación, de la comida, del hombre, hasta darles una densa univocidad de sentido.

Aparte de esto, rara vez relata sucesos que hagan avanzar rápidamente la acción; por medio de simples cuadros, que dan a la nada de la vida vulgar e indiferente la forma de un estado deprimente, de repugnancia, de aburrimiento, de falsas esperanzas, de desilusiones paralizadoras y de temores lamentables, va llevando a su fin lentamente un destino humano gris y borroso. La interpretación de la situación está contenida también en ella. Ambos se sientan juntos a la mesa; el hombre no sospecha nada de la situación interna de ella; hay tan poco de común entre ellos, que jamás se produce una disputa, un cambio de impresiones, un conflicto abierto. Cada uno se halla tan ensimismado en su mundo propio, ella en la desesperación y en los deseos nebulosos, él en su cerrazón de provinciano, que los dos son solitarios; no tienen nada en común, ni tampoco nada propio por lo que merecería arrostrar la soledad. Pues cada uno dispone de un mundo neciamente falso, imposible de poner de acuerdo con la realidad de su situación, por lo que ambos desaprovechan todas las posibilidades de vida que se les ofrecen. Lo que puede decirse de los dos se podría repetir de casi todos los personajes de la novela: cada uno de los numerosos tipos mediocres que por ella transitan tiene su propio mundo de estupidez chata e insensata, un mundo de ilusiones, hábitos, impulsos y tópicos; todos están solos, ninguno puede comprender al otro, ni ayudar al otro a comprender. No existe un mundo común de los hombres, por-

que éste sólo podría existir cuando muchos de ellos encontraran el camino de la auténtica y propia realidad, privativa de cada uno, la cual sería entonces también la auténtica realidad común a todos. Verdad que los hombres se reúnen para sus negocios o para sus entretenimientos, pero tales reuniones no provocan ningún eco de comunidad; son torpes, ridículas, penosas y saturadas de incompreensión, vanidad, mentira y estúpido odio. Cómo sería en realidad el mundo, el mundo de los "sensatos", nunca nos lo dice Flaubert: en su libro el mundo consiste en pura estupidez, que deja escapar la realidad auténtica, de modo que ésta no puede encontrarse en parte alguna. Y, sin embargo, está ahí, en el lenguaje del escritor, que desenmascara la necedad por el mero modo de contarla. El lenguaje viene a ser, pues, una piedra de toque de la estupidez, y participa, por lo mismo, en aquella realidad de los "sensatos", que en ninguna otra forma aparece en este libro.

También Emma Bovary, la figura principal de la novela, se halla completamente metida en la falsa realidad, en la *bêtise humaine*, exactamente igual que el "héroe" de otra novela realista de Flaubert, Frédéric Moreau, de la *Education sentimentale*. ¿Cómo se acomoda el modo de representación flaubertiano de semejantes personajes en las categorías tradicionales de lo "trágico" y de lo "cómico"? Sin duda la existencia de Emma está captada en toda su profundidad, sin duda tampoco son aplicables las categorías medias de antes, como "conmoveror" o "satírico" o "instructivo", y, además, a menudo el lector se sobrecoge ante el destino de Emma por algo muy parecido a la compasión trágica. Y, sin embargo, no se trata de un héroe trágico auténtico. La forma en que el lenguaje pone al descubierto lo necio, lo agraz y caótico de su vida, lo miserable de esta vida misma, de la que no sabe salir (*toute l'amertume de l'existence lui semblait servi sur son assiette*), excluye la idea de una tragedia auténtica, no pudiendo jamás autor y lector identificarse con Emma, como debe ocurrir en los héroes trágicos; por el contrario, la protagonista es puesta a prueba, juzgada y sentenciada junto con el ambiente en el cual se mueve. Pero tampoco es cómica, desde luego; para ello está comprendida demasiado hondamente a base de su destino, aunque Flaubert no intenta ninguna "psicología comprensiva", sino que deja simplemente que las cosas hablen. Ha encontrado una actitud ante la realidad de la vida contemporánea que difiere por completo de las actitudes y de los niveles estilísticos anteriores, incluso, y sobre todo, los de Stendhal y Balzac. Podríamos denominar esta actitud simplemente "seriedad objetiva". Sueña un poco raro como definición del estilo de una obra literaria. Serie-

dad objetiva, que intenta calar en las profundidades de las pasiones y de las complicaciones de una vida humana, sin entregarse ella misma a la emoción, o por lo menos sin traicionar esta emoción: he aquí una actitud que uno esperaría encontrar antes en un religioso, un educador o un psicólogo que en un artista. Sin embargo, aquéllos quieren actuar inmediata y prácticamente, intención a la que Flaubert es ajeno. Por medio de su actitud, Flaubert quiere —*pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif*— obligar al lenguaje a entregarle la verdad sobre los objetos que caen bajo su observación: *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.* (Corr. II, 346). Sin duda, con ello se logra, en último término, un propósito pedagógico y criticista por lo que a la época se refiere: no debemos temer decirlo así, por mucho que Flaubert se aferre a ser artista y nada más que artista. Cuanto más se adentra uno en Flaubert, con tanta mayor claridad se le pone de manifiesto la penetración en el problematismo y en la consunción de la cultura burguesa del siglo XIX que de sus obras contienen, como lo confirman muchos pasajes importantes de su correspondencia. Es verdad que falta en él demonización del episodio que encontramos en Balzac; ya la vida no se precipita espumosamente, sino que fluye persistente e indolentemente. Flaubert no halla lo genuino del acontecer corriente de su época en las acciones y pasiones llenas de agitación, ni en hombres o fuerzas demoníacas, sino en estados prolongados, cuyo movimiento superficial es tan sólo un ajetreo vacío. Pero bajo éste tiene lugar otro movimiento, casi imperceptible, más ubicuo e incesante, de suerte que el fondo político, económico y social parece, a la par, relativamente estable y cargado de una tensión insoportable. Los acontecimientos no parecen transformarlo, pero en la concreción de la duración, cosa que Flaubert sabe sugerir, tanto en los episodios aislados (como en nuestro ejemplo) como en el conjunto de su panorama de la época, se pone de manifiesto algo así como una amenaza oculta: es una época en la que su sombría falta de perspectivas parece cargarla de materia explosiva.

Por medio del nivel estilístico de una gravedad fundamental y objetiva, en el cual las cosas hablan por sí mismas, y se ordenan automáticamente según sus valores como trágicas o cómicas o, en la mayoría de los casos, indiferentemente como ambas a la vez, Flaubert ha superado la violencia e inseguridad románticas en el tratamiento de los temas coetáneos. En su criterio artístico hay indiscutiblemente algo de positivismo precedente, a pesar de que incidentalmente pronuncia un juicio muy desfavorable sobre Comte. Sobre la base de esta objetividad eran posibles otros desarrollos, de los que

hablaremos más tarde. Aparte de esto, pocos de los que han venido después de él han abordado la tarea de representar la realidad de su época con la misma claridad y responsabilidad; pero sin duda que entre ellos ha habido espíritus más libres, espontáneos y ricos.

El tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno, y es natural que la forma amplia y elástica de la novela en prosa se impusiera cada vez más en una representación que había de comprender tantos elementos a la vez.

Si no nos equivocamos, es Francia a la que en el siglo XIX corresponde la parte más importante en el nacimiento y desarrollo del realismo contemporáneo. Al final del penúltimo capítulo explicaremos cómo estaban las cosas en Alemania. En Inglaterra, la evolución era en el fondo exactamente la misma que en Francia, pero se fué desarrollando más tranquila y gradualmente, sin la tajante ruptura que significan los años entre 1780 y 1830; iníciase ya mucho antes, y conserva durante mucho más tiempo, hasta bien adelantada la época victoriana, formas y modos de ver tradicionales. Ya en el arte de Fielding (*Tom Jones* apareció en 1749) hay un realismo de época mucho más enérgico que en las novelas francesas del último período, y no falta tampoco por completo el movimiento del fondo histórico. No obstante, el conjunto será concebido más moralmente, manteniéndose apartado de la gravedad problemática y existencial. Además, todavía en Dickens, cuyas obras empezaron a ver la luz pública en los años treinta del siglo XIX, a pesar del sentimiento fuertemente social y de la sugestiva densidad de sus *milieus*, "ambientes", apenas si hay huellas del movimiento del fondo político-histórico; mientras que Thackeray, que incorpora concretamente los sucesos de *Vanity fair* (1847/48) a la historia de la época (los años de Waterloo y posteriores), conserva en general la forma de concebir moral, semisatírica y semisentimental, sin grandes transformaciones con respecto al legado tradicional del siglo XVIII. Desgraciadamente, debemos renunciar a hablar, aunque sea de la manera más general, del nacimiento del realismo ruso contemporáneo (las *Almas muertas*, de Gogol, aparecieron en 1842, el relato *El gabán* ya en 1835), cosa imposible, dentro del fin que perseguimos, si no pueden leerse las obras en su propio idioma. Debemos contentarnos con penetrar en la influencia que este realismo ejerció más tarde.