

"Novela y sociedad: En torno a la perspectiva cómica en el Naturalismo español", in: Hartmut Stenzel/Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Estrategias narrativas y construcciones de una 'realidad': Lecturas de las 'Novelas contemporáneas' de Galdós y otras novelas de la época*, Gran Canaria 2003, S. 311-331.

## *Novela y sociedad: En torno a la perspectiva cómica en el Naturalismo español*

WOLFGANG MATZAT

### I Introducción: Naturalismo alegre

Ya el propio Pérez Galdós señaló con ahinco que una de las características más sobresalientes del naturalismo español era su tono narrativo irónico y alegre. En el "Prólogo" a la segunda edición de la *Regenta* de Clarín esboza la evolución de la novela naturalista de la manera siguiente: "[...] la corriente inicial" —Galdós se refiere a la novela del Siglo de Oro— "está marcada por un humorismo que era quizá la forma más genial de nuestra raza" (Pérez Galdós 1972: 199). Pero este elemento cómico del "naturalismo original" se pierde al trasladarse primeramente a Inglaterra y después a Francia: "en el paso por Albión habíanle arrebatado la socarronería española, que fácilmente convirtieron en *humour* inglés, las manos de Fielding, Dickens y Thackeray y despojado de aquella característica elemental, el naturalismo cambió de fisionomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión [...]" (199). Frente a este hecho, Galdós define la tarea de los naturalistas españoles como una restauración del naturalismo original: "devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantina" (199). Por

lo tanto, el naturalismo español se distingue por un "feliz concierto entre lo serio y lo cómico" (199). Hay que tener en cuenta que Galdós formula aquí una paradoja de la historia literaria. El naturalismo zoliano —por lo menos en las obras más características— desarrolla una visión del mundo que con razón ha sido calificada de trágica. Novelas como *L'Assommoir* muestran cómo el protagonista —en este caso la protagonista— es aplastado por las fuerzas combinadas de la herencia y del ambiente en el transcurso de un proceso que asume rasgos fatales. Frente a esto, el naturalismo enriquecido por el humorismo español postulado por Galdós, parece francamente contradictorio.

Aun cuando no queramos adoptar el argumento galdosiano de un "humorismo" propio de la 'raza española', tenemos que reconocer lo adecuado de las afirmaciones citadas. Sobre todo la constatación de Galdós de que la novela española de su tiempo se distingue de la francesa por su tendencia cómica, debería convencer a todo lector que tenga un cierto conocimiento de los textos en cuestión. Por supuesto también se pueden encontrar elementos cómicos —sobre todo de comicidad satírica— en la novela francesa del siglo XIX, pero más bien en la primera mitad del siglo, en autores como Stendhal o Balzac, y de manera menos desarrollada. Visto este hecho, puede extrañar que la propuesta de Galdós de comprender la perspectiva cómica como un rasgo distintivo del naturalismo español no haya encontrado mucho eco en la discusión crítica. Es cierto que hay una serie de estudios especializados, sobre todo sobre Galdós y Clarín, que tratan de los elementos cómicos de su narrativa,<sup>1</sup> pero no me parecen suficientes para valorar la importancia fundamental de este fenómeno dentro del contexto de la historia del género. Como expondré a continuación, la especial importancia de una perspectiva narrativa cómica se debe buscar en el hecho de que afecta de manera decisiva la modelación de la relación entre individuo y sociedad y con esto el núcleo del desarrollo moderno del género.

## II Individuo y sociedad en la teoría y la historia de la novela

Una opinión muy difundida con respecto a la evolución de los géneros narrativos afirma que la novela ha tenido desde la temprana Edad Moderna sobre todo la función de representar experiencias individuales y subjetivas y que su desarrollo, por lo tanto, está vinculado estrechamente con la evolución de la individualidad moderna. Sin duda, el joven Lukács, con su *Teoría de la novela*, pertenece a quienes con más vehemencia han defendido una visión individualista del género. Lukács vincula el nacimiento de la novela a la disolución de los órdenes sociales que rigen la existencia del protagonista de la epopeya. Mientras que para Lukács los héroes épicos se mueven en un mundo caracterizado por la "inmanencia del sentido en la vida" ["Lebensimmanenz des Sinnes"], la "forma de la novela [...] como ninguna otra" le parece como "una expresión del trascendental desamparo" ["die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit" (Lukács 1994, 32)]. La novela muestra así la problemática del individuo que "consigue encontrar el sentido y la sustancia sólo en su alma desarraigada" ["nur in seiner nirgends beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag" (89)]. A la perspectiva individual, que domina según Lukács en la novela, se corresponde la relación del protagonista con el mundo social exterior marcada por un sentimiento de enajenación. Lukács formula de manera categórica: "El individuo épico, el héroe de la novela, se origina en esa extrañeza respecto al mundo exterior." ["Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt." (56-57)] La valoración de Lukács basada en la filosofía de la historia no se ha quedado de ninguna manera obsoleta, ni siquiera en la época estructuralista o postestructuralista. Esto se puede ver en el hecho de que la vasta discusión estructuralista relativa a la perspectiva narrativa está principalmente motivada por el interés en formas de focalización subjetiva. Dorrit Cohn explica de manera consecuente lo implícito en este enfoque cuando en la introducción

1 Véanse por ejemplo Díaz (1992), Nimetz (1968), Urey (1982).

de *Transparent minds*, designa la "representation" o "mimesis of consciousness" como rasgo genérico central que halla su expresión más patente en la novela del siglo xx (Cohn 1978, 7-9).<sup>2</sup>

Sin embargo, la definición de la novela como forma literaria especialmente apta para la modelación de un mundo interior individual que se forma por el antagonismo con la sociedad, resulta de una visión parcial de la historia del género. Así se pueden encontrar una serie de intentos de comprender la historia de la novela de manera contrapuesta en base a la afirmación de que el rasgo central en el desarrollo del género es una perspectiva social, que como tal trasciende las formas individuales de la experiencia y del saber. Como ejemplos se pueden citar los proyectos teóricos de Erich Auerbach y Michail Bajtín. Claro está que la *Mimesis* de Auerbach no es explícitamente ni una historia ni una teoría de la novela. No obstante, los géneros narrativos aparecen en primer término constituyendo el núcleo de una evolución cuyo fin se encuentra en la novela realista del siglo XIX. Lo característico de la novela realista es, sin embargo, que presenta al individuo como ser social, "integrado en una realidad política, social y económica concreta que se encuentra en continuo desarrollo" ["eingebettet in eine konkrete, ständig sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit" (Auerbach 1988, 431)]. Por consiguiente, la novela —al menos en su variante realista— aparece como una forma literaria sobre todo adecuada para poner de manifiesto la vinculación social e histórica del individuo. Con mayor determinación aún acentúa Bajtín, en lo que al discurso narrativo se refiere, que la novela desde siempre ha implicado una perspectiva social. "Su tono decididamente social" ["sein entscheidender sozialer Ton" (Bachtin 1979, 154)], resulta de que la organización estética de la diversidad lingüística social constituye el verdadero objeto de la novela: "El objeto de la novela debe ser organizar el descubrimiento de las lenguas e ideolo-

2 Monika Fludernik entiende de igual manera la presentación de la conciencia como componente central de textos narrativos.

gías sociales, su demostración y su prueba". ["Das Romansujet muß die Erschließung der sozialen Sprachen und Ideologien, ihre Demonstration und ihre Erprobung organisieren" (1979, 250)]. De este modo, una característica principal de la novela consiste en presentar los personajes ficticios y sus experiencias individuales en base a un variado saber social y en el contexto de un antagonismo dialógico de opiniones sociales.

W.C. Booth hace referencia a otro aspecto de la orientación social de la novela cuando en su obra con el significativo título *The Company We Keep* insiste especialmente en el carácter social de la relación que se va creando, conforme se avanza en la lectura, entre el narrador y el lector (Booth 1988: especialmente 157-373). Los autores o narradores se convierten en conocidos o amigos, constituyendo para el lector, junto con los personajes ficticios, una sociedad imaginaria y, de este modo, un espacio virtual para experiencias sociales. De la misma manera, Dorothy J. Hale reconoce en un estudio metateórico titulado *Social Formalism* las bases para la constitución de una perspectiva social propia de la novela en el triángulo de las relaciones entre narrador, lector y personajes ficticios. Los teóricos del género novelesco Henry James y Percy Lubbock —constata Hale— "try to prove that novels instantiate social relations by reading from novels the altruistic ties that they claim novels establish among author, narrator, character, and reader" (Hale 1998, 14).

Las dos posturas críticas acerca de la visión del mundo propia de la novela no se excluyen en absoluto. El hecho de que el mundo de la novela pueda aparecer como una construcción tanto individual y subjetiva como social y objetiva de la realidad depende en gran medida de las posibilidades propias del género de modelar la perspectiva narrativa. La estructura de las perspectivas es, como bien ha destacado Bajtín, dialógica; enfrenta la manera de ver las cosas de un personaje con la de los otros personajes y con la del narrador. De este modo, la experiencia individual siempre aparece en el marco de un contexto de percepción social. A esto contribuyen, por un lado, los personajes que constituyen la sociedad de la novela

y, por otro, el narrador, que como personaje mediador está en un doble contexto social, en el contexto ficticio del mundo narrado y en el contexto real del autor y el lector. El ejemplo de *Don Quijote* muestra que esta complejidad de la focalización no se percibe por vez primera en las formas modernas de la novela. También en dicha obra se revela una fuerte visión individual —la del protagonista— y como tal se ve enfrentada a una construcción social de la realidad en la que influyen la perspectiva de los personajes ficticios que rodean a Don Quijote y la del narrador. En lo que se refiere a la repartición de las dos perspectivas y a su respectiva importancia dentro de la estructura de la focalización vista en el conjunto, hay que constatar que en el curso de la evolución del género se pueden encontrar diversas formas de relación entre la visión social y la individual. Mientras que en la novela de los siglos XVII y XVIII la visión social está en primer plano, el Romanticismo lleva a una acentuación de la visión individual y prepara una relación más bien equilibrada de estas visiones en el Realismo. En la novela del siglo XX prevalece de nuevo la perspectiva individual, hasta que en nuestra actualidad postmoderna vuelve a manifestarse, por lo menos en cierta medida, la tendencia opuesta de presentar la experiencia individual mediante un “tono social”.

### III Perspectiva social y modelación cómica

Estas referencias a la historia del género ya nos dejan ver que existe una vinculación estrecha entre visión social y modelación cómica. Los ejemplos más claros de ello se presentan en la variante baja del género, la novela cómica, que tiene una posición dominante sobre todo en la temprana Edad moderna. Como ha destacado Erich Auerbach, durante un largo tiempo —desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII— sólo en esta variante cómica del género era posible representar la sociedad coetánea con sus elementos cotidianos y triviales. En este caso, la modelación cómica tiene en primer lugar la función de una crítica satírica a las costumbres. En base a la teoría

de Bergson, esta función puede definirse como la de una “brimade sociale” (Bergson 1999, 103) que reprende las faltas en el comportamiento social del individuo desde la perspectiva de la comunidad. La reacción con una risa o sonrisa es, desde este punto de vista, el indicio de una actitud solidaria de los miembros de la sociedad frente a trastornos del orden consagrado. A esta postura se corresponde una visión crítica de las veleidades individuales. Auerbach, refiriéndose al ejemplo de Petronius, constata que en la narrativa cómica “el individuo [...] está siempre equivocado frente a la sociedad” [“das [...] Individuum hat [...] der Gesellschaft gegenüber stets unrecht” (1988: 35)]. Así podemos subrayar que una primera función importante de la modelación cómica consiste en actualizar una visión social normativa frente a fenómenos que no corresponden al orden social.

Sin embargo, esta explicación no es suficiente para comprender la relación compleja entre visión social y visión cómica. Llegamos a un enjuiciamiento un poco diferente al basarnos en las teorías de Michail Bajtín, en las cuales, como ya hemos visto, el presupuesto del carácter social de la perspectiva narrativa está vinculado muy estrechamente a una teoría de lo cómico y de la risa. Para Bajtín, la novela —por lo menos la para él central línea dialógica— tiene su origen en los géneros serio-cómicos de la Antigüedad y está marcada por el sentimiento carnavalesco. En este contexto resultan muy interesantes las reflexiones de Bajtín acerca de la diferencia entre epopeya y novela, ya que nos dejan ver muy claramente cómo el pensamiento bajtiniano difiere de la definición de la novela como género que presenta una visión del mundo individualista propuesta por Lukács. Mientras que, para Lukács, la diferencia entre epopeya y novela reside en la experiencia de la enajenación que marca al héroe novelesco, Bajtín construye la diferencia entre epopeya y novela justo de forma contraria. Para él, el mundo épico es un mundo lejano y desconocido: “como mundo de lo plenamente pretérito se niega obviamente a la experiencia personal” [“als Welt des vollkommen Vergangenen verschließt [sie] sich ihrer Natur

entsprechend der persönlichen Erfahrung" (Bachtin 1989, 224)]. Por el contrario, ya en los primeros modelos de la novela "el tema de la representación literaria seria (y a un tiempo cómica) se presenta sin ningún tipo de distanciamiento, en el nivel del presente, en la zona de contacto inmediato y directo" ["wird der Gegenstand ernster (freilich gleichzeitig auch komischer) literarischer Darstellung ohne jede Distanz, auf der Ebene der Gegenwart, in der Zone des unmittelbaren und derben Kontakts vermittelt" (231)]. En esto la modelación cómica desempeña un papel central, ya que "la risa tiene la especial capacidad de aproximar el objeto" ["Das Lachen verfügt über die bemerkenswerte Kraft, den Gegenstand heranzuholen" (232)]. Lo cómico es, en este caso, un medio de "familiarización entre mundo y hombre" ["Familiarisierung von Welt und Mensch" (250)] y corresponde de manera especial a la tendencia de la novela de representar el mundo actual y cotidiano, ya que apoya "el proceso de la degradación del objeto de la representación literaria al nivel de la realidad coetánea incompleta y viva" ["die Herabstufung des Objekts der künstlerischen Darstellung auf das Niveau der unfertigen und fließenden zeitgenössischen Gegenwart" (250)]. Bajtín atribuye así a los procedimientos de la representación cómica una función que difiere claramente de la función de una crítica satírica a las costumbres. Para él, en la risa no prevalece la actitud distanciadora de la "brimade sociale" sino —al contrario— la reducción de la distancia social en un ambiente festivo y carnavalesco. De este modo, la modelación cómica no está vinculada a una visión social elitista, desde arriba,<sup>3</sup> sino a una visión cercana al pueblo, desde abajo, la cual enfrenta al orden

3 Esta es la postura de Auerbach. Así, escribe éste en relación a Petronius: "Y el estilo trivial de la lengua no persigue provocar la risa de una gran masa, sino que constituye una elegante especia para satisfacer el gusto de una élite literario-social que contempla y disfruta las cosas desde arriba, con serenidad". ["Und der niedere Stil der Sprache ist nicht etwa für das Lachen einer großen Menge bestimmt, sondern eine elegante Würze für den Geschmack einer die Dinge gelassen und genießend von oben betrachtenden gesellschaftlich-literarischen Elite" (1988, 50).]

social con sus bases naturales, y entre ellas sobre todo los hechos fundamentales de la existencia corporal.

Por lo tanto, no es posible determinar la función social de la narrativa cómica de manera unívoca. Por una parte, hay que presuponer una ambivalencia fundamental de lo cómico con respecto al orden social, ya que tiene tanto impactos conservadores como subversivos; por otra, se pueden prever diferentes posibilidades tipológicas que forman un espectro entre los dos polos mencionados: el polo de una comicidad de exclusión marcada por la actitud de rechazo de la "brimade sociale", y el polo de una comicidad de inclusión que halla su expresión paradigmática en la risa común del Carnaval.<sup>4</sup> A estas dos opciones se corresponden diferentes relaciones entre narrador, lector y personajes ficticios. En el caso de la comicidad de exclusión prevalece un sentimiento de solidaridad entre narrador y lector que se produce en detrimento de los personajes ficticios. En el caso de la comicidad de inclusión, la solidaridad provocada por la risa comprende también a los personajes ficticios que son el motivo de la hilaridad. Por supuesto, estas actitudes pueden mezclarse de manera muy sutil, como podemos ver, si volvemos otra vez al ejemplo de *Don Quijote*. En este caso, domina por cierto —pese a la recepción romántica— la actitud de exclusión que hace que el protagonista sea considerado como un "outsider" ridículo desde el punto de vista compartido por el narrador y el lector. Sin embargo, hay también tendencias a la inclusión. Se puede ver un indicio de ello en el hecho de que Don Quijote nunca se encuentra en una posición completamente aislada dentro de la sociedad novelesca. Al contrario, siempre está rodeado de gente que quiere ayudarlo, y así Don Quijote constituye el centro de un círculo de personajes que con su actitud amistosa establecen un lazo de simpatía entre el protagonista loco y el lector. Hay que destacar, en este contexto, el papel de Sancho Panza, que, como representante de una comicidad

4 Compárese la oposición desarrollada por E. Dupréel (1928) entre "un rire d'exclusion" y "un rire d'accueil".

carnavalesca y familiarizante, elimina la distancia tanto entre amo y servidor como entre personajes ficticios y lectores.

Sobre la base teórica expuesta anteriormente, podemos ahora enfocar las funciones de la modelación cómica en el naturalismo español. A continuación voy a referirme a dos ejemplos, *La desheredada* de Pérez Galdós, y *La Regenta* de Clarín. Ambos textos describen el sino de una mujer según las pautas naturalistas: las dos protagonistas, la Isidora de Galdós y la Ana de Clarín, fracasan de manera parecida a causa de una combinación fatal de sus disposiciones individuales —sean heredadas o no— y de las influencias del ambiente.<sup>5</sup> Además, ambos textos manifiestan una marcada tendencia hacia una modelación cómica y corresponden así a las afirmaciones de Galdós en el "Prólogo" a *La Regenta*. Por lo tanto podremos indagar, en base a estos ejemplos, tanto algunas de las funciones generales de los procedimientos cómicos en el naturalismo español como las funciones específicas en estos dos autores.

#### IV Pérez Galdós: Aspectos de la familiarización

El rasgo estructural más importante para la creación de una visión cómica en *La desheredada* concierne a la instancia narrativa. En contraste con las convenciones vigentes en la novela realista y naturalista francesa, Galdós crea el personaje de un narrador omnisciente que establece una relación de familiaridad con el mundo narrado que abarca junto al narrador y los personajes ficticios también a los lectores. De ello resulta una construcción de la focalización narrativa que recuerda claramente al *Don Quijote*, que es uno de los modelos más importantes de la novela de Galdós. Isidora, que se aleja como el protagonista cervantino, a causa de su imaginación desmesurada, de una existencia normal dentro de la sociedad, es vista, de manera parecida, con una mezcla de distancia irónica y de

5 David Baguley ha destacado el carácter paradigmático del sino femenino en cuanto al determinismo de las leyes naturales en los textos naturalistas (1990, 100-119).

simpatía. Por supuesto, esa actitud del narrador asume aquí otro cariz, ya que Galdós puede elaborar los estados psíquicos de Isidora de manera más intensa, sirviéndose para ello de los procedimientos desarrollados en la novela del siglo XIX para la representación del mundo interior, como por ejemplo el discurso indirecto libre. A pesar de esa posibilidad de calar más profundamente en la mente del personaje, la representación de los pensamientos de Isidora sigue estando marcada por un tono irónico. Veamos como ejemplo el pasaje siguiente que describe las reacciones de Isidora durante su prisión y en el cual el narrador pasa de la identificación con la situación deprimente de la joven, expresada por el discurso indirecto libre, a burlarse de su imaginario consuelo:

¡Pero qué feo, qué desmantelado el cuarto! ¡Qué cama, qué muebles, qué desnudas paredes! Era cosa de morir de abatimiento. Y, no obstante, como ella, para hacer frente a un hecho, siempre tenía pronta una idea, amparóse de una bellísima, que le valió mucho para consolarse. ¿Con quién creará el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Conserjería. Era, ni más ni menos, que una reina injuriada por la canalla (Pérez Galdós 1967, 403-404).

Sin embargo, esta presentación irónica va siempre acompañada por la simpatía. Esto se debe al hecho de que el narrador conoce el buen natural de Isidora y considera por ello sus faltas como perdonables, sobre todo cuando son expresiones de una flaqueza humana tan difundida como es la de crearse una existencia imaginaria. Esto quiere decir que el narrador no enjuicia a Isidora en base a las normas que rigen la opinión pública —en este caso tendría que condenarla como holgazana y desvergonzada— sino que aplica un código de valores más bien familiar, en el cual importan más las cualidades humanas que se manifiestan en el trato cotidiano que el acatamiento de la moral oficial. El carácter familiar de la perspectiva narrativa está acrecentado por el hecho de que Isidora no experimenta en ningún momento —por lo menos antes de que la

perdamos de vista— esas situaciones de desamparo absoluto por las cuales tienen que pasar sus hermanas francesas, la Emma de Flaubert o la Gervaise de Zola. Como el protagonista cervantino, Isidora está siempre rodeada por personajes que simpatizan con ella. Entre ellos hay que destacar, por un lado, al médico Augusto Miquis, que aunque encarna los valores y normas sociales pasados por alto por Isidora, observa el proceso de su caída con compasión, y, por otro, a José Relimpio, que, con su amor incondicional hacia su joven protegida, representa una perspectiva de afectividad cordial que, aun cuando sea ironizada por el narrador, marca mucho la imagen de Isidora. Por medio de estos personajes, a los cuales habría que añadir por lo menos a la Sanguijuela, Juan Bou y Emilia Relimpio y —sobre todo— por la actitud paternal del narrador, se establece una forma de percepción social, típica de las relaciones comunicativas dentro de una familia o un círculo de amigos, en la cual la proximidad afectiva y el trato irónico se unen estrechamente.

Para ilustrar la función de esta modelación de la focalización narrativa, echemos una mirada al final de la novela. Este final no está constituido por la desaparición de Isidora, sino por la muerte de José Relimpio en presencia de su hija Emilia y de Augusto Miquis. Sin embargo, esta escena tiene sobre todo la función de hacer posible un último comentario proferido por José y Emilia acerca del sino de Isidora. La agonía de José va acompañada de una serie de “disparates” —expresión de Emilia— en los que se despiden de Isidora en términos quijotescos:

—La amé y la serví... Mas ved aquí que la ingrata abandona la real morada y se arroja a las calles. Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celestial criatura es para reyes, no para vosotros (Pérez Galdós 1967, 481).

Esta cómica desfiguración de la realidad —el haber caído Isidora en la prostitución— es corroborada por el narrador, que marca su asentimiento, por cierto irónico pero a pesar de ello lleno de simpatía, con la exclamación: «¡José, eres un ángel!» (481) Siguen las

palabras de consuelo de Emilia, que van dirigidas al hijo demente de Isidora:

Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre, y no volverá, se ha caído al fondo, hijo mío, al fondo... Ya lo entenderás más adelante (482).

Emilia representa aquí la perspectiva social en una variante muy humilde y sencilla. Desde luego sus palabras son conmovedoras, pero al mismo tiempo hacen sonreír a causa de su convencionalismo. Con esto, Galdós elige un punto de vista social que sólo puede dar una imagen convencional y superficial del sino de la protagonista.

Prevalece, así, al final de la novela, una comicidad familiarizante que va acompañada de una visión cotidiana de los acontecimientos narrados.<sup>6</sup> El resultado de ello es una degradación trivial del asunto naturalista tratado en la novela, que consiste, como he señalado más arriba, en la destrucción de una mujer por la combinación fatal de las carencias de su carácter con el influjo del ambiente. Zola, al crear una perspectiva narrativa marcada por la impasibilidad según el modelo de Flaubert, atribuye a los acontecimientos narrados una necesidad fatal que elude las valoraciones sociales y morales y sólo puede ser captada mediante una perspectiva científica. En contraste con esto, Galdós prefiere una perspectiva que presenta la caída de Isidora no como un hecho determinado por las leyes de la naturaleza, sino como un hecho social —y eso tampoco en un sentido científico o sociológico, ya que el punto de vista elegido es el que resulta de las formas inmediatas del trato cotidiano. Claro está que el modo cotidiano de focalizar a Isidora no es en absoluto ingenuo. Nos damos cuenta de ello si comparamos el tratamiento narrativo de Isidora con la manera de presentar el sino de su hermano Mariano. Galdós, sobre todo al narrar el atentado de Mariano, mani-

<sup>6</sup> Esto vale también para el último y breve capítulo en el cual el narrador formula la “Moraleja” de una manera tanto trivial como irónica.

fiesta un grado de impasibilidad narrativa poco usual en sus textos y da así a entender que la vida criminal que termina por llevar a Mariano al cadalso rompe —por lo menos en sus últimas fases— con la perspectiva familiar que prevalece en el resto del texto.<sup>7</sup> Esto nos deja ver que el enjuiciamiento familiar de la caída de Isidora se debe a una ingenuidad meramente afectada en la cual se manifiesta el profundo escepticismo del autor con respecto a las bases científicas del naturalismo francés.<sup>8</sup>

Con ello llegamos a ver más claramente la importancia particular que tiene la perspectiva de comicidad familiar en la narrativa de Galdós. Como muestra el final de *La desheredada*, un componente importante de esta perspectiva está constituido por la certeza, típica del existir cotidiano, de que la vida continúa. “Ya lo entenderás más adelante”, así concluye Emilia sus palabras consoladoras dirigidas a Riquín. Por cierto, esta apertura de la perspectiva hacia el futuro no es muy alentadora, ya que no es posible dar pronósticos optimistas con respecto a lo que va a durar la vida de Riquín. Sin embargo, lo que cuenta aquí es la confianza fundamental en la continuidad de la vida. Esta suposición básica de la vida cotidiana corresponde en un aspecto central a la concepción de la evolución social desarrollada en los textos de Galdós. Es característico del autor español el no querer presentar la interacción entre individuo y ambiente social de forma tan unívocamente negativa como lo hace Zola en los textos centrales de los *Rougon-Macquart*. En contraste con ello, Galdós acentúa en sus personajes la facultad de la adaptación al medio y

7 Desde este punto de vista, el estilo burlesco empleado para contar el primer crimen del joven Mariano constituye un caso límite.

8 He desarrollado este argumento más en detalle en otros trabajos, destacando la “epistemologische Unbestimmtheit” (indeterminación epistemológica) del naturalismo español frente al modelo francés (Matzat 1993) y el carácter débil de las síntesis krausopositivista en que se basa gran parte del pensamiento sociológico de Galdós y Clarín (Matzat 1995). Para el papel del krausopositivismo en el naturalismo español véase también el trabajo muy informativo, pero a veces un poco parcial, de Sabine Schmitz (2000).

la aptitud para sobrevivir. La siguiente cita tomada de *Lo prohibido* caracteriza esa actitud galdosiana de manera sucinta:

[...] el ser humano tiene el don de acomodarse a todo; es animal de costumbre que sabe atemperarse a los más extremados y contrapuestos climas, a las civilizaciones más refinadas como a las absolutamente negativas (Pérez Galdós 1971, 481).

Los ejemplos más destacados de esa facultad de adaptación son, probablemente, Fortunata en *Fortunata y Jacinta* y Torquemada en el ciclo de novelas en las cuales figura como protagonista. Pero tampoco Isidora está exenta de ese arte de sobrevivir, ya que parece caer de pie durante un largo periodo de su proceso de degradación moral —y posiblemente va a arreglárselas también con su nueva situación—.

Sin embargo, la facultad de adaptación en los textos galdosianos no reside en primer lugar en el buen funcionamiento biológico del organismo y, por tanto, no es un indicio de una confianza ingenua en las fuerzas regeneradoras de la naturaleza. Las leyes de la naturaleza también pueden ser duras en las novelas de Galdós, como muestra el ejemplo de Riquín.<sup>9</sup> Las formas de adaptación típicas de los personajes galdosianos radican más bien en su disposición mental a ensayar nuevas formas de existencia. En esa disposición al cambio la imaginación desempeña un papel preponderante, ya que produce una sensibilidad especial para las influencias morales del ambiente social y dota a los personajes de una facultad notable para las metamorfosis sociales.<sup>10</sup> Por eso, las novelas de Galdós —sobre todo las de la ‘segunda manera’— no cesan de esbozar formas de transacción

9 También se puede pensar en el fracaso de Maximiliano en su matrimonio con Fortunata en *Fortunata y Jacinta*, que él mismo considera como un castigo de la naturaleza, o en el segundo hijo de Torquemada, marcado por el temperamento linfático de su madre y la edad avanzada de su padre.

10 Para este aspecto básico en la concepción de los personajes galdosianos véase sobre todo Eoff (1954).

más o menos logradas entre el individuo y la sociedad. Por cierto, se trata de estados de equilibrio muy frágiles y efímeros, frecuentemente abocados al fracaso, ya que se asientan sobre adaptaciones superficiales de los personajes a las circunstancias cambiantes, en las cuales, como hemos dicho, siempre hay un componente imaginario bastante marcado.<sup>11</sup> Por eso Isidora no es una excepción en el mundo galdosiano, sino un ejemplo extremo de una tendencia muy difundida.<sup>12</sup> Esto tiene como consecuencia que la atmósfera social de las "novelas contemporáneas" parece marcada en su conjunto por una tendencia colectiva hacia la ilusión.<sup>13</sup> Es obvio que esa cualidad imaginaria de los procesos sociales es un motivo más para la visión cómica —con las dos dimensiones distinguidas más arriba—. Por una parte, lo cómico señala una visión crítica de las falsas apariencias a las cuales son proclives los personajes de las novelas; por otra, entra en esta imagen de la sociedad un elemento carnavalesco, ya que la vida social parece un juego de máscaras en el cual todos participan: personajes, lectores y, sobre todo, el autor, que con sus ficciones crea un equivalente estético al juego social.

## V Clarín: La fatalidad de lo banal

Echemos al final una pequeña ojeada a la *Regenta* de Clarín para comprobar y diferenciar nuestros resultados. También *La Regenta* tiene como tema, como ya he mencionado arriba, el sino de una mujer que es presentado según los presupuestos naturalistas, la

11 En *Lo prohibido* Galdós designa esta adaptación a las costumbres modernas de manera muy acertada con la expresión "pacto provisional". Para una interpretación correspondiente de la novela véase Matzat (1996).

12 Este hecho ha llevado a algunos críticos a interpretar al personaje de Isidora en un sentido alegórico como representación del pueblo español. Véase por ejemplo Gilman (1981, 107), Bly (1983), Ruiz Salvador (1966).

13 Para la cualidad imaginaria de la modernización de la sociedad española en el período de la Restauración dentro y fuera de los textos galdosianos véanse Gumbrecht (1990, 691 y ss) y Wolfzettel (1999, 215-222).

caída de Ana causada por las influencias nocivas del ambiente de Vetusta. Y también aquí la visión pesimista del fracaso del individuo va acompañada de una modelación frecuentemente no sólo irónica, sino francamente cómica. De nuevo podemos constatar una degradación trivial del asunto naturalista, pero sin hilaridad ninguna, sino marcada por la fatalidad de lo banal.

En *La Regenta*, la degradación trivial de la tragedia naturalista está, como en *La desheredada*, vinculada estrechamente al contexto cotidiano del mundo narrado, del mundo de Vetusta. Pero esa visión cotidiana no está marcada de la misma manera por la proximidad familiar entre la instancia narrativa y los personajes ficticios. El narrador de Clarín tiende en un grado mucho menor a mostrarse en una postura paternal y omnisciente y muestra una relación más distante hacia sus personajes. En la *Regenta*, el discurso narrativo y con él la focalización de los personajes se fundamentan, en gran medida, en una puesta en escena irónica del universo discursivo social. Podemos ver lo que resulta de ello en la cita siguiente, que muestra cómo Ana es focalizada desde el punto de vista de Álvaro, el representante más importante del ambiente de Vetusta. El contexto está constituido por la visita al teatro el día de Todos los Santos, que propicia la posibilidad de que Álvaro se siente al lado de Ana:

Dudaba don Álvaro si debía en aquella situación atreverse un poco más de lo acostumbrado. Sentía en las rodillas el roce de la falda de Ana, más abajo adivinaba su pie, lo tocaba a veces un instante. "Ella estaba aquella noche ...en punto de caramelo" (frase simbólica en el pensamiento de Mesía), y con todo no se atrevió. [...] "¡Pero la buena señora se había sublimizado tanto! y como él, por no perderla de vista, y por agradarla, se había hecho el romántico también, el *espiritual*, el *místico*... ¡quién diablos, iba ahora a arriesgar un ataque *personal* y *pedestre*...! ¡Se había puesto aquello en una *tessitura* endemoniada!" (Alas "Clarín" 1987, t. II, 50; la cursiva está en el texto).

La representación de los pensamientos de Álvaro en este pasaje es un bello ejemplo del procedimiento de la cita polifacética en el texto de Clarín.<sup>14</sup> El narrador cita los pensamientos de Álvaro, y éste, en los lugares puestos en cursiva, se cita o a sí mismo, como el narrador da a entender respecto a la expresión "en punto de caramelo", o se refiere a la parodia del Romanticismo que prevalece en el círculo de sus amigos y que consiste en la cita de palabras clave del discurso parodiado como *sublime*, *espiritual* etc. El objeto de la visión cómica así constituida es doble: por un lado se dirige hacia lo vulgar de los deseos de Álvaro y su merecido fracaso, pero, por otro, también hacia el idealismo romántico y hacia Ana como su adepta. Sin embargo, la perspectiva crítica de la sátira social —con respecto a *Álvaro*— y de la parodia —con respecto al Romanticismo— está vinculada, también en el texto de Clarín, a efectos de familiarización. Estos conciernen tanto a Álvaro, cuya situación puede incitar seguramente a ciertos lectores (masculinos) a identificarse con él, como a Ana, que mediante la parodia del Romanticismo es rebajada al nivel del resto de los mortales.

Esta escena, en muchos aspectos paradigmática de la novela vista en conjunto, pone de manifiesto cómo Clarín crea una perspectiva social, marcada por el saber cotidiano de la sociedad de Vetusta, para focalizar a Ana. El carácter cotidiano —pedestre, como diría Álvaro— de este saber se muestra sobre todo en el enjuiciamiento de los deseos sexuales como expresiones normales de las necesidades de la naturaleza y en la crítica correspondiente a las formas idealizadas del amor. Por supuesto, se trata aquí de una actitud típica de los géneros de la comedia y de la novela cómica. De esta manera se contrapone a los vuelos de los protagonistas hacia altitudes imaginarias, como en el *Don Quijote* y en *La desheredada*, la visión pragmática y razonable de la sociedad. Sin embargo, este pragmatismo tiene en Clarín connotaciones claramente negativas.

14 Para los procedimientos de la cita y las formas de la intertextualidad en *La Regenta* véanse Link-Heer (1986, 1995), Sieburth (1990) y Sobejano (1985).

Además, es muy significativo que Clarín aproxime la actitud pragmática que domina en el entorno de Ana al pensamiento positivista y materialista.<sup>15</sup> De esta manera, la teoría de la evolución positivista del naturalismo, que marca profundamente la concepción de la novela, se refleja en el mismo texto, como ya lo hemos visto en el caso de Galdós. Pero en Clarín la intención crítica vinculada con estas citas del positivismo es mucho más clara que en Galdós. La adaptación al ambiente y a las circunstancias dadas, a saber, esa misma facultad que caracteriza a los personajes galdosianos, forma parte de la mentalidad vulgar de los vetustenses. Esto vale sobre todo para la asimilación de las ideas y costumbres modernas con las cuales la buena sociedad de Vetusta trata de legitimar su decadencia moral. En contraste con esto, Ana fracasa a causa de no poder adaptarse al ambiente, como constata Frígilis, el ingenuo representante del darwinismo en el texto de Clarín (Alas "Clarín" 1987, t. 1, 239).

No hay duda de que la comicidad satírica de la crítica a las costumbres prevalece en Clarín por encima de la aproximación familiar a la visión cotidiana de los personajes típica de Galdós. Sin embargo, también en Clarín existe una relación tácita entre el mundo trivial de las ideas de los personajes y la visión social inscrita en el texto visto en conjunto. Ya hemos visto en el pasaje citado más arriba, que trata de los pensamientos de Álvaro respecto a la esquividad de Ana, cómo el texto produce efectos de familiarización que establecen una cercanía particular con el lector. Este pasaje deja ver, además, un parecido formal entre la mentalidad de Álvaro y la visión constituida por el texto, ya que el gusto de Álvaro por la cita irónica también es característico del narrador. Hay que darse cuenta en este contexto de que la distancia reflexiva de Álvaro no sólo se refiere al Romanticismo, sino también a su propia visión 'materialista' de su relación con Ana. Al escepticismo del hombre

15 Paco es el adepto a una "moral positiva" (Alas "Clarín" 1987, t. 1, 297), Álvaro se considera a sí mismo como materialista (t. 1, 260; t.2, 270). Compárese Beser (1982, 54 y ss.).

de mundo exento de ilusiones se corresponde, así, un texto que renuncia en gran medida —o carece de posibilidades para ello— a presentar una alternativa al decadente universo del discurso social en él descrito. La impasibilidad del narrador de Clarín tiene, por tanto, un impacto diferente al de Flaubert y Zola. En los textos de estos autores, la desaparición del narrador y de la visión social por él representada tiene como consecuencia que la perspectiva del individuo enajenado esté en primer plano. Hasta cierta medida esto se puede ver también en *La Regenta*, sobre todo en la representación del mundo interior de Ana, pero también en este caso el narrador no renuncia completamente a su distancia irónica. Lo característico en el texto de Clarín es, así, un discurso y una visión sociales que sólo pueden ser trascendidos por la ironía, ya que el narrador carece de una alternativa viable.

Pasemos a un pequeño resumen. Hemos visto que la modelación cómica en Galdós y Clarín es el indicio de que en sus textos prevalece una visión social, que es en gran parte la visión de la sociedad representada, a la que se une —con más o menos distancia— la del narrador. Los dos textos aquí tratados, que pueden ser considerados entre los más importantes ejemplos del naturalismo español, parecen así volver a un modo de presentación de la vida individual típico de la novela de los siglos XVII y XVIII. Lo nuevo, sin embargo, es el hecho de que esa visión social sea mostrada como una visión parcial que no puede dar cuenta de manera adecuada de la vida individual representada, que parece así escapar al marco del enfoque social. No basta por tanto aducir el argumento trillado, aunque no totalmente erróneo, del retraso de la cultura española, para explicar la dimensión cómica del naturalismo español. Es cierto que la objetivación científica y económica del ambiente social no progresó en la España del siglo XIX tanto como en otras partes de Europa, y posiblemente se pueden hacer constataciones parecidas con respecto al desarrollo de la individualidad privada que acompaña ese proceso. Sin embargo, lo fascinante de los textos de Galdós y Clarín —y, por cierto, no hay que olvidar a Emilia Pardo Bazán en este con-

texto— es que la imagen reducida que presentan de la interacción entre el individuo y la sociedad se transforma en motivo de creación literaria, ya que la restricción de la perspectiva narrativa a un punto de vista y un discurso sociales va acompañada de una elaboración sutil del discurso narrativo que pone en escena su vinculación al idioma social de manera muy consciente.

## BIBLIOGRAFÍA

## De autores

- ALAS, Leopoldo ('Clarín'): 1987, *La Regenta*, ed. de Gonzalo Sobejano, 2 tomos, Madrid.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: 1967, *La desheredada*, Madrid, Alianza.
- 1972, "Leopoldo Alas ('Clarín')", en: *Ensayos de crítica literaria*, ed. de Laureano Bonet, Barcelona, pp. 211-222.
- 1971, *Lo prohibido*, ed. de José F. Montesinos, Madrid.

## De estudios

- AUERBACH, Erich: 1994, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern.
- BACHTIN, Michail: 1979 *Die Ästhetik des Wortes*, ed. de R. Grüber, Frankfurt a. M.
- 1989, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.
- BAGULEY, David: 1990, *Naturalist Fiction. The Entropic Vision*, Cambridge.
- BERGSON, Henri: 1919, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris.
- BESER, Sergio (ed.): 1982, *Clarín y la 'La Regenta'*, Barcelona.
- BLY, Peter A.: 1983, *Galdós's Novel of the Historical Imagination*, Liverpool.
- BOOTH, Wayne C.: 1988, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley.
- COHN, Dorrit: 1978, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton.
- DÍAZ, Luis Felipe: 1992, *Ironía e ideología en 'La Regenta' de Leopoldo Alas*, New York, Frankfurt a.M.
- DUPRÉEL, Eugène: 1928, "Le problème sociologique du rire", en: *Revue philosophique*, 106, pp. 213-259.
- EOFF, Sherman H.: 1954, *The Novels of Pérez Galdós. The Concept of Life as Dynamic Process*, Washington.
- FLUDERNIK, Monika: 1996, *Towards a 'natural' narratology*, London.
- GILMAN, Stephen: 1981, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: 1990, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 tomos, Frankfurt a.M.

- HALE, Dorothy: 1998, *Social formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present*, Stanford.
- LINK-HEER, Ursula: 1986, "Clarín. *La Regenta*", en: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Der spanische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, pp. 151-181.
- 1995, "Pastiche und Realismus bei Clarín", en: Wolfgang Matzat (ed.): *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien*, Tübingen.
- LUKÁCS, Georg: 1994, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München.
- MATZAT, Wolfgang: 1993, "Galdós und der französische Realismus/Naturalismus. Zur Wirklichkeitsmodellierung in den 'Novelas contemporáneas'", en: Hans-Jürgen Lüsebrink/Hans T. Siepe (ed.): *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*, Frankfurt a.M., pp. 127-145.
- 1995, "Natur und Gesellschaft bei Clarín und Galdós. Zum diskursgeschichtlichen Ort des spanischen Realismus/Naturalismus", en: Wolfgang Matzat (ed.): *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch-naturalistischen Roman in Spanien*, Tübingen, pp. 13-44.
- 1996, "Naturalismo y ficción en la novela galdosiana: El caso de *Lo prohibido*", en: Eberhard Geisler/Francisco Povedano (ed.): *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, Frankfurt a.M., pp. 81-93.
- NIMETZ, Michael: 1968, *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*, New Haven/London.
- RUIZ SALVADOR, Antonio: 1966, "La función del trasfondo histórico en 'La desheredada'", *Anales Galdosianos*, 1, pp. 53-62.
- SCHMITZ, Sabine: 2000, *Spanischer Naturalismus: Entwurf eines Epochenprofils im Kontext des 'Krausoppositivismo'*, Tübingen.
- SIEBURTH, Stephanie: 1990, *Rereading 'La Regenta'. Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure*, Amsterdam.
- SOBEJANO, Gonzalo: 1985, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid.
- UREY, Diane Faye: 1982, *Galdós and the Irony of Language*, New York.
- WOLFFZETTEL, Friedrich: 1999, *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Nation und Identität*, Tübingen/Basel.