JUAN VALERA Y LA NOVELA EUROPEA CONTEMPORÁNEA

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

«Prefiero cuatro renglones del *Quijote* o un par de páginas del *Cándido*, a todo Balzac y a todo Zola»

(Juan Valera, 9-IV-1883)

I

En 1967 uno de los mejores críticos de la literatura española del siglo XX, Guillermo de Torre, apostillando la metamorfosis de los géneros en «Memorias, autobiografías y epistolarios», lamentaba que don Juan Valera no nos hubiese dado un libro de memorias literarias, él que «vivió tantas épocas literarias y trató de cerca a tantos escritores, desde los románticos a los modernistas. Calcúlese el archivo, el tesoro documental que nos hubiera legado»[1]. Bien es cierto que se contó en sus cartas, pero Guillermo de Torre tenía razón: falta el texto que nos hubiera acercado a su independencia, un tanto pretenciosa en ocasiones, desde la que se apropió de algunas ideas estéticas del Romanticismo, el Naturalismo y el Simbolismo, tres grandes movimientos literarios que conoció y ante los que –Pérez de Ayala *dixit*, 1925[2]– mantuvo una acreditada e inteligente distancia.

A falta de ese texto y mientras se recompone su prodigioso universo epistolar, el ejercicio de situar a Valera ante la novela europea contemporánea

---

[1] Guillermo de Torre, *Doctrina y crítica literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 604.

[2] Ramón Pérez de Ayala, «Escolios a don Juan Valera (1925)», *Obras completas*, T. IV, edición de J. García Mercadal, Madrid, Aguilar, 1966, p. 907.

debe contar necesariamente con sus ensayos sobre el género, con atención especial a un ensayo en el que los mejores atributos –conocimiento, talento e ironía– del gran crítico que fue Juan Valera brillan por doquier. Me refiero naturalmente a los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, que publicó en la *Revista de España* entre el verano de 1886 y la primavera de 1887. Dos tipos de razones convierten los *Apuntes* en un texto axial en la andadura crítica de Valera y en el itinerario de la novela española del último tercio del siglo XIX. En el plano individual, las reflexiones que escribe tras la muerte de su hijo Carlos y el suicidio de Catherine Lee Bayard actualizan su estética de la novela, fraguada en los preludios del Realismo en España, en 1860, en el excelente ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela*, con cuyos ingredientes básicos se condimentan no solo los apuntes, sino las meditaciones que sobre la novela le permiten sus trabajos de la última década del siglo XIX, desde «La novela enfermiza» (1891) hasta «Sobre la novela de nuestros días» (1897). En el itinerario de la novela española los *Apuntes* son un mojón imprescindible en la etapa que vengo llamando «Realismo y Naturalismo en España (1881-1890)», precisamente porque marcan la frontera entre el auge del Naturalismo y la comprensión de las doctrinas de Zola desde evidentes distancias críticas y nuevas tentativas teóricas. El horizonte de expectativas al que van llegando los *Apuntes* de Valera es el que está recibiendo –atiendo exclusivamente a la literatura española– el luminoso y desatendido balance del joven Rafael Altamira, «El Realismo y la literatura contemporánea» (1886), el importantísimo folleto literario de Clarín, *Apolo en Pafos* (1887) y las conferencias sobre la novela rusa dictadas por Emilia Pardo en el Ateneo madrileño durante la primavera de 1887, preludio de otras reflexiones de Galdós, Clarín, Yxart, Sardá, Altamira, Pardo Bazán y Palacio Valdés de un alcance que aquí no nos compete.

A estas dos razones que ubican en un otero privilegiado los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* se deben sumar las coordenadas de la novela y la crítica francesas que tanto gravitan en el panorama literario español, como reconocía el propio Valera en una carta a Narciso Campillo (9-IV-1883), donde se refiere al «arte nuevo del realismo y moda ridícula y vanidad que han importado de Francia»[3]. En efecto, los apuntes se sitúan

[3] Juan Valera, *Correspondencia (1876-1883)*, T. III, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Castalia, 2004, p. 501.

en el pórtico de varios hechos de la literatura francesa que alertan de las fisuras del Naturalismo de escuela. Valgan como referencia los siguientes: el «Manifeste des Cinq contre *La Terre*», aparecido el 18 de agosto de 1887 en *Le Figaro*, en el que se acusa a Zola de haber descendido «au fond de l'immondice» por parte de algunos de los que habían sido sus secuaces, sin atender a la poética de la novela, «pas un mot sur le personnges, l'histoire, la composition, le mouvement, la vision...»[4], comenta Mitterand en su oceánica biografía de Zola. El artículo de Ferdinand Brunitière en las páginas de la *Revue des deux mondes* –primeros de septiembre de 1887– donde el reticiente crítico francés sentencia «la bancarroute du Naturalisme»[5]. El artículo de Anatole France –a quien Rubén Darío compararía en *España contemporánea* (1901) con Juan Valera– en *L'Universe ilustré* (10-IX-87), donde califica *La Terre* de «obscenité gratuite» y sentencia «en écrivant *La Terre*, il a donné les Géorgiques de la crapule»[6]. Y los más enjundiosos desde el punto de vista de las reflexiones teóricas sobre la novela, que no son otros que el prólogo con el que Maupassant abría *Pierre et Jean* en enero de 1888 y el prólogo «A un jeune homme», que iniciaba una novela de resonancia singular en España, *Le Disciple* (junio de 1889) de Paul Bourget, de la que daba primera y entera noticia una meditada carta de doña Emilia Pardo en *Al pie de la Torre Eiffel* (1889), que principiaba con estas certeras palabras: «Ayer, en un momento de vagar, leí la última novela de Bourget, el eminente *jeune maître* de la novela francesa, que ha sustituido a la psicología *externa* de la escuela de Zola, por una psicología analítica, tan sutil, delicada y quintaesenciada, que llega a ser dolorosa»[7]. Si bien es verdad que tanto Clarín como Valera habían percibido, desde finales del 86, las novedades que apuntaba Bourget. Al margen de las consideraciones de Clarín en las páginas de *La Ilustración Ibérica*, conviene leer con atención las líneas que Valera le dedica en el capítulo VI de los *Apuntes*, donde señala que «Pablo Bourget es persona de gran talento, de quien por ser poeta a la par que novelista, crítico sutil y autor

---

[4] *Cf.* Henri Mitterand, *Zola (1871-1893)*, T.II, París, Fayard, 2001, pp. 852–853.

[5] *Cf.* Ferdinand Brunetière, *Le roman naturalista*, París, Calman-Lévy, 1897. Se trata de la segunda edición, donde se recoge este artículo.

[6] Anatole France, «*La Terre*», *La Vie Littéraire* (Premiére Série), París, Calman-Lévy, 1888, pp. 233 y 235.

[7] Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889, pp. 279-280.

de un *Ensayo de psicología contemporánea,* trate yo (por mí) más adelante»[8]. Ciertamente, el esperado estudio de Valera sobre Bourget que tanto anhelaba Clarín quedó en proyecto no nato.

Por último, conviene recordar que en el ámbito de las letras europeas, la redacción de los *Apuntes* es inmediatamente posterior a *Le Roman Russe* (1886) de Eugène Melchior de Vogüé, quien en el «Avant-propos» trazaba más que distancias con el Naturalismo de escuela. Libro, *Le Roman Russe,* ampliamente utilizado por Pardo Bazán para sus conferencias en torno a *La revolución y la novela en Rusia* (1887), que suscitan una carta pública de don Juan Valera dirigida a la escritora coruñesa, «con motivo de las novelas rusas», aparecida en la *Revista de España* el 19 de julio de 1887, donde comentaba entre irónico y molesto: «los encomios que dan los franceses a esta literatura han deslumbrado a usted un poco»[9]. La correspondencia de esos días entre Valera y Menéndez Pelayo descubre la íntima disconformidad del novelista con el entusiasmo y el rusofilismo de la autora de *Los pazos de Ulloa.*

En consecuencia, tanto desde la trayectoria personal como desde las órbitas literarias española y europea, muy mediatizadas por el campo literario francés, las reflexiones que Valera va articulando durante más de medio año en la *Revista de España* son fundamentales en la crisis de la novela tras las conquistas modernas que habían llevado a buen puerto el Realismo y el Naturalismo.

En la entrega correspondiente al 10 de octubre de 1886, Juan Valera avisaba al lector de lo siguiente: «El discreto e ingenioso crítico don Leopoldo Alas, con la cortesía y generosa indulgencia con que me trata siempre, ha hablado en *La Opinión* del primer artículo de esta serie» [V, 178]. En efecto, Alas, cuya valoración de los quehaceres de Valera en la etapa 1876-1884 he estudiado en otros lugares, dedicó una parte del «Palique» de *La Opinión* del 9 de septiembre del 86 a recordar a sus lectores el trabajo que había emprendido Valera[10]. Con ademán comprensivo (es el habitual de la pluma clariniana cuando se acerca al maestro Valera) y levemente humorístico (el que

---

[8] Juan Valera, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, El Arte de la novela,* edición de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, 1986, p., 202. En adelante citaré en el texto, indicando entre corchetes el capítulo de los *Apuntes* y las páginas.

[9] Juan Valera, *Obras completas,* T. II, edición de Luis Araújo Costa, Madrid, Aguilar, 1961, p. 715.

[10] *Cf.* Adolfo Sotelo Vázquez, *Perfiles de Clarín,* Barcelona, Ariel, 2001, pp. 123-143.

nutre los mejores momentos de su crítica militante), Alas indica la finalidad de los *Apuntes* –«el señor Valera quiere hablar mal de la estética naturalista, que se le figura absurda»– advirtiendo, tras un paréntesis irónico en el que no nos podemos detener, que los lectores van a obtener de los textos de Valera «lecciones útiles» y «sea como sea, yo me preparo a chuparme los dedos [...] tras los artículos de Valera»[11].

La atención con la que Clarín estaba siguiendo las entregas de Valera, aunque no compartiera su finalidad (de ello trata el paréntesis que he obviado) es similar a la que le dispensaba Menéndez Pelayo, quien compartía la argumentación y el sentido de los artículos, y quien, por lo demás, fue uno de los primeros en saber a mediados de la canícula del 86 las pretensiones de Valera (la carta del 2 de agosto):

> Yo creo haber dicho a usted que Albert Savine me envió su traducción del libro *El Naturalismo* de doña Emilia Pardo Bazán. Su lectura me ha excitado. Estoy escribiendo otro libro también de Naturalismo. Se titulará *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Ya llevo dos artículos que he enviado a la *Revista de España*. Espero que gustará usted de ellos, aunque van en estilo ferozmente desenfadado; pero para impugnar el Naturalismo es menester adoptar el estilo *naturalista*[12].

La contestación santanderina (del 17 de agosto) de don Marcelino contiene un ingrediente que también habría de nutrir el mencionado artículo de Leopoldo Alas. Se trata de la plaga de malas novelas que pretendidos escritores –naturalistas de portal, según el marbete de Clarín– escribían al aire de la escuela de Zola: claro que Menéndez Pelayo responsabiliza de ello a quien, a buen seguro, no aceptaba tal responsabilidad:

> Si ingenios como el de usted no acuden a tiempo, nos va a invadir la barbarie más estúpida, más pesada y más soez. So pretexto de Naturalismo, escriben libros los que no saben ni ver, ni pensar, ni escribir. No sabe usted qué plaga de novelistas menudos ha caído sobre este infortunado país desde que Clarín y la Pardo Bazán se dieron a proponer a Zola como modelo[13].

---

[11] Leopoldo Alas, "Clarín", *Obras completas, VII. Artículos (1882-1890)*, edición de J.F. Botrel / Y. Lissorgues, Oviedo, Nobel, 2004, p. 588.

[12] *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo 1877-1905*, edición de M. Artigas / P. Sainz Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 284.

[13] *Ibidem*, p. 288.

El epistolario de Valera y Menéndez Pelayo en estas fechas es una especie de historial de un libro, los *Apuntes*, que el estudioso debe tener bien presente, pero que tenemos que abandonar aquí y ahora, no sin antes recordar que desde la atalaya de Bruselas, en la que «estos belgas son insufribles, y declaro que el gran Duque de Alba me parece ahora archibenigno»[14] (no conviene soslayar los desatinos), Valera hizo una declaración de principios que no cabe echar en saco roto. La carta es del 2 de octubre: «Mis artículos, que en adelante serán más graves, y aunque seguirá a veces lo jocoso, será sin tanta desenvoltura, formarán un libro de crítica literaria que trascenderá a costumbres y a filosofía, y la doctrina será sana y sincera»[15].

Para acabar de acotar el escenario de los *Apuntes* debe indicarse que Leopoldo Alas, máximo teórico y defensor del Naturalismo en España, especialmente en la fase que va de *Solos* (1881) a *Nueva campaña* (1887), calificó en *La Ilustración Ibérica* del 17 de diciembre de 1887 –está analizando la labor narrativa de Paul Bourget– los *Apuntes* de «excelentes artículos»[16], y se refirió meses más tarde en la misma revista barcelonesa (octubre–diciembre 1888) analizando largamente *La Terre* de Émile Zola a los artículos de Valera, en los que no solo advierte el talento y la sabiduría de costumbre, sino comprensión crítica y analítica con el arte del maestro francés:

> Valera, el maestro Valera, cuyas palabras todas yo peso y mido, no quedando contento si tengo que seguir pensando como él no piensa; el insigne Valera ya lee a Zola y le ha reconocido implícitamente algo de lo mucho que vale, parte de la importancia que tiene, si bien se obstina en cierta oposición radical a sus doctrinas y procedimiento, que yo no acabo de explicarme en nuestro gran crítico artista. Para mí, esta cuestión del talento de Valera negando el paso a Zola es como para Bossuet la cuestión de la gracia y el libre albedrío, y para mis adentros resuelvo yo mi problema como Bossuet el suyo: estoy seguro del talento, siempre presente, de Valera, y seguro del mérito excepcional de Zola como novelista y en parte como crítico, o, mejor, como reformista. De todas suertes, Valera ya ve en el escritor naturalista mucho más que veía hace años... cuando no lo había leído[17].

---

[14] *Ibidem*, p. 290. Carta del 20-VIII-1886.

[15] *Ibidem*, p. 301.

[16] Leopoldo Alas, "Clarín", *Obras completas, IV. Crítica (segunda parte)*, edición de Laureano Bonet, Oviedo, Nobel, 2003, p. 1189. Se trata del volumen *Mezclilla* (1889).

[17] Leopoldo Alas, "Clarín", *Obras completas, IV. Crítica (segunda parte)*, pp. 1535-1536. Se trata del volumen *Ensayos y Revistas, 1888-1892* (1892).

Ciertamente Valera realizó un considerable esfuerzo crítico en los *Apuntes*, que se convirtieron al paso de los meses en una actualización de sus perennes ideas sobre la novela y en una revisión de desigual intensidad de la novela europea pautada lógicamente por Zola y el Naturalismo. Doña Emilia Pardo, cuya traducción al francés de *La cuestión palpitante* generó inicialmente la impugnación de los *Apuntes*, reconoció poco después de fallecer Valera –en la revista *La Lectura*, marzo de 1906– que en ellos «florece la digresión con encantador abandono»[18], apuntando hacia la heterogeneidad de los juicios estéticos, literarios e incluso éticos que Valera maneja con agilidad y destreza. En los comienzos de la Gran Guerra y en los prolegómenos del tomo dedicado a «El Naturalismo» de *La literatura francesa moderna*, Pardo Bazán vuelve sobre los *Apuntes*, indicando que «don Juan protestaba contra la escuela como un clásico que siempre fue, algo realista a la española en pasajes novelescos»[19]. En efecto, desde ahí emerge su mirada crítica, pero los *Apuntes*, aun con sus agudezas e ingeniosidades, contienen una reflexión sobre algunas poéticas de la novela europea del siglo XIX que va más allá del donaire, la ironía o la amenidad.

II

No les faltaban razones a algunos críticos de Valera como Ramón Pérez de Ayala o Gonzalo Torrente Ballester[20] cuando señalaron que la estética de Valera estaba más orientada hacia la tradición que hacia la modernidad. Tampoco andaba escaso de argumentos el intelectual mallorquín Gabriel Alomar al indicar en «Sobre en Valera» (*El poble català*, 20–V–1905) que la fe personal de Valera consistía en «la creència cega en la vella Espanya [...] El castellanisme tradicional no ha tingut un campió més fidel»[21], porque lo

---

[18] Emilia Pardo Bazán, «Don Juan Valera», *La Lectura*, III (1906), *Retratos y apuntes literarios*, Madrid, R. Velasco, 1908, p. 236.

[19] Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s. a., p. 21.

[20] Cf. Ramón Pérez de Ayala, 1966. Y Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.

[21] Gabriel Alomar, «Sobre en Valera», *Obres Completes*, T. II, Mallorca, Moll, 2001, pp. 175-176.

cierto es que los *Apuntes* arrancan del convencimiento de que en lo que atañe al género novela «mirando a lo pasado nuestra superioridad es indiscutible» [I, 120], y por ello sostiene que junto a *La Celestina* y el *Quijote*, el *Amadís*, el *Lazarillo*, las *Guerras civiles de Granada* o el *Buscón* no sufren ningún desdoro si se las coteja con las novelas de Scott, de Balzac, de Dumas o de Zola. Digamos de paso y sin entrar en matices que la convicción de Valera no era ajena a Galdós o a Clarín, pero las miradas de ambos escritores fueron más cautelosas con la tradición nacional y muchos más permeables a las novedades de la modernidad europea.

Sentada esta convicción, vamos a revisar en breves retazos los juicios de Valera a propósito de los novelistas del siglo XIX que conforman el canon de la novela europea, prescindiendo en la medida de lo posible de la refutación *stricto sensu* del Naturalismo. Para la conformación del canon tomo unos mínimos datos de los *Principios generales de Literatura e Historia de la literatura española* (1877, segunda edición) de Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara, dado que en lo que atañe al género novela –como mostré hace años[22]– las creencias de Revilla y de Valera andan bastante bien avenidas a la altura de la primera recepción del Naturalismo en España, aunque se trate de un canon muy provisional e insuficiente a la luz del horizonte de unos años después.

Según los *Principios*, Walter Scott es el creador de la novela histórica. Valera en su magistral ensayo de 1860, «De la naturaleza y carácter de la novela», le llamaba «reformador y renovador de la novela histórica», considerando sus ficciones admirables por su verdad histórica y «si aplaude el lector en él al erudito por lo que sabe, aun aplaude más al inspirado por lo que adivina»[23]. Diversos datos que omito me dan garantías de que Valera conocía bien su obra y que fue lectura de su juventud, tal y como le asegura epistolarmente a Luis Ramírez de las Casas-Deza a comienzos de 1863. En los apuntes, Walter Scott es reconocido como novelista afín a su propio arte de hacer novelas: «en sir Walter Scott no se nota más propósito que el del *arte por el arte*, el de componer libros de entretenimiento» [VII, 221]. También le reconoce desde su poética de la novela efectos valiosísimos

---

[22] Adolfo Sotelo Vázquez, «El arte de la novela de Valera según Manuel de la Revilla», *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, edición de Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 515–530.

[23] Juan Valera, 1986, pp. 86 y 87.

como la enseñanza de la Historia y la manera de escribirla. En este sentido cree que las novelas de Scott «dieron ser a un nuevo arte de historiar» [VII, 221]. Precisamente porque Scott es novelista que guarda los rasgos esenciales de la naturaleza y carácter de la novela, los derivados de ser parto de la imaginación poética, Valera lo opone tajantemente a las pretensiones científicas de las novela de la escuela de Zola:

> Si en las [novelas] de Scott se puede aprender historia de los siglos medios y si en las de Ebers se puede aprender historia de Egipto y de otros pueblos de la Antigüedad, eso más tenemos que agradecer a los autores; es como un regalo que nos hacen, yendo más allá de su propósito y de nuestra esperanza. Sus novelas salen, brotan de una ciencia, pero son novelas; mientras que las novelas naturalistas tienen la pretensión de ser ciencia, y esto no se puede sufrir [IV, 165].

Germinalmente las observaciones de Valera sobre Scott apuntan a la genialidad del novelista escocés que consiste –cito traduciéndole a Thomas Pavel, *La pensée du roman*– en «descubrir la solución a un problema *interno*, que preocupaba a la prosa narrativa –la verosimilitud del heroísmo novelesco–, aprovechando los progresos realizados por el pensamiento histórico»[24].

En los *Apuntes* y en otros textos, Valera juzga a Walter Scott como el fundador de la novela histórica, género inmarcesible –«la novela histórica no puede pasar de moda» [VII, 221]–, que según sus sospechas Emilia Pardo ha desdibujado para despejar el campo literario y facilitando el paso al advenimiento triunfal del Naturalismo. A lo largo de toda su trayectoria crítica Valera sostuvo la relevancia y el valor de los quehaceres narrativos de Scott.

En los *Principios* leemos que «*Los novios* de Manzoni se considera como uno de los más bellos monumentos de la novela moderna»[25]. Valera, quien en sus estudios de crítica literaria había mencionado desde bien temprano a Manzoni como poeta, sostiene en los *Apuntes* que Scott influyó con gran fortuna «en la *novelería* que de él nació» [VII, 220]. Y en esa fluencia sitúa *Los novios*, la excepcional novela de la que no ofrece comentario alguno, pese a conocer bien el orbe poético de Manzoni.

---

[24] Thomas Pavel, *La pensée du roman*, París, Gallimard, 2003, p. 222.

[25] Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara, *Principios generales de literatura e Historia de la literatura española*, Madrid, Iravedra / Novo, 1877, p. 432.

Victor Hugo es novelista de referencia para los *Principios*, aunque quizá su ubicación no sea la más oportuna. Valera sitúa a Hugo en la descendencia de la novela histórica y como gran maestro del Romanticismo francés. El diapasón crítico de los *Apuntes* fue anticipado por un minucioso estudio de la primera parte de *Los Miserables*, que había alumbrado en *El Contemporáneo* en la primavera del 62. Como es sabido, la gran novela popular de Hugo fue concebida en los años 40, pero se publicó cinco años después de *Madame Bovary* y tres años antes que *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt. Se trata de una última tentativa del idealismo frente a las fuerzas emergentes del Realismo. Hugo revivía en cierto modo el ideario de Scott, cuando la prosa narrativa ya tiene otros adalides. Al publicarse la novela –la primera parte a finales de marzo– su gran éxito editorial no debe esconder la variopinta recepción que obtuvo de la crítica y de los escritores contemporáneos. Me voy a detener muy brevemente en ella para aquilatar los juicios de Valera en el 62 y en el 87, cuando el gran Hugo hacía casi dos años que había fallecido.

Gustave Flaubert, que había admirado a Hugo, fue el crítico más despiadado. Mientras finalizaba la redacción de *Salammbô*, le escribe a Edma Roger des Genette: «Je ne trouve dans ce livre ni verité ni grandeur», cualidades que obras anteriores de Hugo atesoraban. Desde la óptica de la temática al gran maestro de Croisset le parece la novela un «ensemble des idées banales de son époque». Desde el punto de vista de la verosimilitud narrativa, de la conjunción entre realidad y ficción, se pregunta: «Où y a-t-il des prostitutuées comme Fantine, des forçats comme Valjean?» Y lo que es más grave, viniendo de quien viene –Flaubert– y enjuiciando al gran Hugo: «Quant au style, il me semble intentionnellement incorrect et bas»[26]. Por su parte los hermanos Goncourt que ya mojaban sus plumas en la estética realista anotan en su *Journal* diversas opiniones negativas. En el orden de la *historia*: «Rien de vivant: les personajes sont en bronze, en albâtre, en tout, sauf en chair et en os». Y en el orden del estilo: «Il est enflé, tendu, court

---

[26] Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1859-décembre 1868)*, edición de Jean Bruneau, París, Gallimard, La Pléiade, 1973–1998, pp. 235–237. Doy la traducción: «No veo en este libro ni verdad ni grandeza», «el conjunto de las ideas banales de su época», «¿dónde hay prostituidas como Fantine, presidiarios como Valjean?», «en cuanto al estilo, me parece intencionadamente incorrecto y bajo».

d'haleine, improp à ce qu'il dit»[27]. Otros críticos son igualmente severos, desde Gerge Sand a Barbey d'Aurevilly.

En el polo opuesto destacan los juicios de Baudelaire, quien dedicó en *Le Boulevar* (20–IV–1862) un largo análisis a la novela de Hugo, que para el autor de *Les fleurs du mal* es «un roman construit en manière de poème» y cuya temática define como la de un libro «de charité, c'est–à–dire un livre fait pour exciter, pour provoquer l'esprit de charité». Baudelaire lee fascinado *Los Miserables* –«Valjean c'est la brute naïve, innocente», Fantine es la mujer moderna «placée entre la fatalité du travail improductif et la fatalité de la prostitution légale»–, poema o novela que justifica como «un étourdissant rappel à l'ordre d'une societé trop amoureuse d'elle même et trop peu soucieuse de l'immortelle loi de fraternité»[28]. Justificación que a buen seguro hubiese suscrito por entero otro gran admirador de Hugo, Leopoldo Alas "Clarín".

Valera analizó la primera parte de *Los Miserables* con rigurosa puntualidad. Era un lector conspicuo del gran escritor romántico (de joven, le enamoraba, confiesa en su correspondencia) y, además, estaba sorprendido del éxito de la novela en España:

> En Madrid donde hay apenas quien lea y mucho menos quien compre un libro en castellano, se han vendido multitud de ejemplares de *Fantina* y el público los ha devorado con ansia, imaginando tal individuo que iba a hallar en su lectura el medio de acabar con todos los abusos y los males de la sociedad presente, y recelando otros que tenían entre las manos una máquina infernal muy a propósito para echar por tierra el altar y el trono, la propiedad y la familia, y todos los códigos civiles y criminales[29].

---

[27] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, T. I, edición de Robert Kropp, París, Robert Laffont, Bouquins, 1989, pp. 808-809. Doy la traducción: «Nada viviente: los personajes son de bronce, de alabastro, de todo menos de carne y hueso», «es inflado, tenso, corto de aliento, impropio de lo que dice».

[28] Charles Baudelaire, «*Les Miserables* par Victor Hugo», *Oeuvres Completes*, T. I, edición de Claude Pichois, París, Gallimard, La Plèiade, 1976, pp. 220-224. Doy la traducción: «es una novela construida a manera de poema», «es un libro de caridad, es decir, un libro hecho para excitar, para provocar el espíritu caritativo», «Valjean es la bestia ingenua, inocente», «que se ve en la alternativa de la fatalidad del trabajo productivo y la fatalidad de la prostitución legal», «una atronadora llamada al orden para una sociedad demasiado enamorada de sí misma y demasiado poco cuidadosa de la inmortal ley de la fraternidad».

[29] Juan Valera, 1961, p. 301. «*Los Miserables* por Victor Hugo».

Valera articula sus juicios sobre la novela de Hugo en tres planos. El de la intención y el sentido de la obra, que está a su juicio «en la piedad profunda hacia los desvalidos, ignorantes y menesterosos»[30], sin que ello le parezca razón suficiente para acusar al autor de socialista, aunque bien es verdad que considera –en 1862– que «la pasión ciega al ilustre poeta, y sin que nos atrevamos a calificar de inmoral ni de irreligioso, sino de todo lo contrario, el conjunto de la obra, hay en ella dos o tres pasajes que es menester confesar que desmienten nuestro aserto»[31]. No vamos a considerar esos pasajes, simplemente baste constatar las reticencias que a Valera le ofrecía la ética de la obra que, sin embargo, no condena.

El segundo plano es el de la *historia*, deteniéndose especialmente en los personajes. Fantine le parece «pobre de invención y llena de monstruosos disparates, pero con talento extraordinario»[32]. Valjean, como otros personajes menores, se convierte «en un fantasma, en un mito, en un símbolo, en una alegoría o en una prosopopeya de tal vicio o de tal virtud o más bien de tal pensamiento filosófico o político»[33]. Son abstracciones desmesuradas y absurdas. Desde una óptica distinta Valera coincide con los Goncourt y con Flaubert, quien había calificado a los personajes de *Los Miserables* «de mannequins, des bonshommes en sucre»[34].

El tercer plano funde *historia* y *discurso*, y entra en el estilo, el único elemento que le parece valioso. Veamos algunas reiteraciones de Valera:

> Lo que sí hay en Victor Hugo es un encanto extraordinario de estilo, que presta magia a los asuntos de que trata; asuntos que agitan hoy profundamente todos los espíritus y que nunca fueron tratados tan bien en libros de entretenimiento. Eugenio Sue, el más famoso de los novelistas del socialismo, tiene un estilo de cocinera. Victor Hugo, con menos inventiva que Eugenio Sue, es un gran escritor a pesar de todos sus defectos; es un egregio poeta a pesar de todas sus singularidades[35].

---

[30] *Ibidem*, p. 300.

[31] *Ibidem*, p. 299.

[32] *Ibidem*, p. 304.

[33] *Ibidem*, p. 309.

[34] Gustave Flaubert, 1973-1998, T. III, p. 236. Doy la traducción: «maniquíes, monigotes de azúcar».

[35] Juan Valera, 1961, pp. 297–298. «*Los Miserables* por Victor Hugo».

Idea que se convierte en el motivo recurrente de su ensayo: «La novela de *Fantina*, ni por los caracteres ni por la acción vale más que la peor novela de Eugenio Sue o de Ayguals de Izco. Sólo vale más por el primor, por el arte con que está escrita»[36].

Esta es la tesis fundamental de Valera, que se complementa con su negativa a condenarla por el ideario moral y religioso, por ello la conclusión de la segunda entrega de su ensayo vale como colofón de su juicio en el que su aquilatación del estilo se reduce –notémoslo– a considerarlo puro artificio:

> El libro de *Los Miserables*, más que corromper las costumbres o difundir el socialismo, lo que podrá corromper será el buen gusto literario, y lo que podrá difundir será la manía de escribir disparates que, escritos sin el talento de Victor Hugo, no tendrían la menor disculpa, ni el atractivo más pequeño[37].

El análisis del 62 subyace en los *Apuntes*, donde la opinión de Valera a propósito de Hugo y de su novela revela la tensión entre la admiración hacia el poeta y su despego para con el arte narrativo de *Los Miserables*. Arte de la novela arruinado en sus preceptos de verosimilitud artística y de creación de la belleza por «el torrente impetuoso de su desenfrenada elocuencia [que] nos arrastra lejos de lo real, lejos de todo lo que tiene sentido común, a un mundo falso, misterioso, imposible, encantado, que él crea con la eficacia de su palabra y que anima con el soplo de su vanidad de pseudoprofeta o con las ardientes llamas de su corazón de filántropo» [VIII, 245].

El rigor crítico de Valera, si no fuese por lo que en 1887 expresa como «la musa de Victor Hugo me parece guapa musa» [VIII, 244] coincidiría en más de un rasgo, desde su atalaya de clasicismo, con la severidad de Flaubert o los Goncourt desde sus miradas instaladas en los albores de la modernidad.

---

[36] *Ibidem*, p. 301.
[37] *Ibidem*, p. 104.

III

La desorientación, especialmente estética (en el dominio de la ideología bastaba a menudo con la condena) acerca de lo que supone el realismo francés, el que cristaliza a comienzos de la segunda mitad del siglo XIX, alcanza a los *Principios*, cuya segunda edición de 1877 no se detiene en la escuela realista y mezcla adúlteramente a Balzac con Erckmann-Chatrian, a Flaubert con Octavio Feuillet y a Zola o Daudet con Ponson de Terail, mientras ignora a Stendhal y a los Goncourt, realzando naturalmente la figura de Alejandro Dumas, otro autor básico en los caminos de la novela popular francesa, que Valera, por cierto, no tiene inconveniente en situar a la misma altura que Scott, Balzac o Zola, tal y como reza la entrega primera de los *Apuntes* [I, 121].

En otros lugares he puesto sobre el tapete la lección que la historia de la novela y de la crítica española de la segunda mitad del XIX nos ofrece sin disimulo alguno. La orientación plena hacia el realismo de la novela española la fue fraguando Galdós durante una década (1865–1875) y la consolidaron Galdós y Clarín –creador y crítico– al compás del descubrimiento de la segunda fase de la conquista naturalista, la que Zola lleva adelante desde *L'Assommoir* (1877) a *Nana* (1880), al tiempo que redacta los ensayos que conforman *Le roman experimental* (1880) y *Les Romanciers Naturalistes* (1881). Por ello asomarnos a la recepción del realismo francés por parte de Valera durante los años sesenta, los años de los preludios del realismo en España, no nos ofrece más que distancia –no siempre irónica– respecto de la estética que estaba triunfando. Lo vamos a hacer con premura.

Juan Valera mantuvo desde bien temprano reticencias frente a la fragua del realismo francés. Probablemente el primer testimonio de una formulación acorde con una poética de la novela que establecerá en 1860 y que conservará con muchas invariantes hasta finales de siglo, se encuentra en una carta dirigida a Heriberto García de Quevedo, fechada el primero de mayo de 1853 durante su estancia en Río de Janeiro como secretario de la Legación diplomática. Escribe Valera: «digo y repito que el único *fin de este arte* (la poesía), así como de los otros es la belleza»[38], para enseguida

[38] Juan Valera, *Correspondencia, (1847-1861)*, T. I, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Castalia, 2002, p. 222.

sugerirle a su amigo que escriba «dramas, leyendas, novelas, donde pueda tu imaginación campear libremente y lucir sus galas»[39]. Nada de lo que escribe Valera a propósito de la novela tiene que ver con el realismo emergente, y por si fuera poco, en su epistolario anterior a 1860 atestigua su escaso aprecio por la narrativa de Balzac. Le escribe a García de Quevedo el 10 de abril del 53:

> Prefiero la peor novela de Walter Scott a toda la *Comedia Humana*. Y si Balzac es un Dante o un Homero ¿qué será entonces Walter Scott? ¿Qué será Bocaccio, cuyo *Decamerón* merece mejor el título de *Comedia Humana*? En fin, que Dante y Homero nos perdonen de que nos atrevamos a compararlos con Balzac[40].

Para Valera, la poesía o la novela –que en el fondo es poesía– postulan como única finalidad la belleza, y para lograrla, sin traicionar a su íntima naturaleza, deben ser parto de la imaginación creadora. Eran los bocetos del ideario que establecerá en *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), ensayo estrictamente contemporáneo del viaje que en la primavera de 1860 realiza a París, donde le presentan en la tertulia de Julio Sandeau, a la que concurre Flaubert, de quien únicamente menciona que es el autor de *Madame Bovary*, mientras que su impagable y frondoso epistolario se detiene en Feydeau, al que adjudica el calificativo de realista, según testimonio epistolar dirigido a Gumersindo Laverde (2-IV-1860):

> La *Catherine d'Overmeire* del autor de *Fanny*, del realista Feydeau, ha suscitado tanta curiosidad como sus obras anteriores y ha movido a los críticos, a los unos a hacer su panegírico, a los otros a censurarle duramente. Aun no la he leído, aunque he comprado, esta producción tan decantada[41].

Era una inclinación que apenas iba a compartir tanto en la década de los sesenta como más adelante en pleno debate español del realismo y del naturalismo. En el dominio cronológico que nos ocupa, las referencias de Valera a la novelística «realista» de Feydeau no pueden ser más desaprobatorias. Así en una de las «Revistas dramáticas» que escribe para *El Contemporáneo* durante el otoño de 1861 (20-X) concluye: «el *realismo* grosero y repugnante

---

[39] *Ibidem*, p. 223.
[40] *Ibidem*, p. 214.
[41] *Ibidem*, p. 672.

de Feydeau y Champfleury no debe imitarse»[42], mientras que en la necrología dedicada a Nicomedes Pastor Díaz, contrastando el arte del escritor lucense y de su novela autobiográfica *De Villahermosa a la China*, escribe: «el que busque lances dramáticos y estupendos, lea a Dumas; el que se complazca en cierto *realismo* de cocina lea a Pigault-Lebrun, y lea a Feydeau el que prefiera el *realismo* patológico y extraviado de pasiones carnales»[43]. Esta segunda referencia revela que Valera conoce suficientemente la terminología con la que el discurso crítico francés contemporáneo aludía, en positivo o en negativo, al realismo que conformaban las creaciones de Flaubert y Feydeau, al mismo tiempo que explicita tajantemente su desaprobación. Ya desde los primeros compases de la naciente crítica literaria española acerca de la novela se adivina su fuerte dependencia de los críticos franceses para construir un discurso propio, aunque la inteligencia y la formación de Valera le habían permitido en el brillante ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela* afirmar: «en la práctica los mismos realistas son idealistas sin saberlo. Feydeau, Flaubert y Champfleury se fingen y nos presentan un ideal, aunque perverso y abominable»[44]. Estamos ante una formulación semejante a la aparente paradoja que Maupassant establecerá en el prólogo a *Pierre et Jean*, «Le roman» (enero, 1888): «Les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionistes»[45].

A la altura de 1886 el autor de *Pepita Jiménez* debía saber de las conquistas del realismo y sabe de la popularidad de Pérez Galdós (así lo atestigua el prólogo de los *Apuntes*) y, tal y como bosquejé mínimamente, conoce el impacto de la estética de Zola en la novela francesa y española, pero mientras Rafael Altamira, por esas mismas fechas, 1886, perfila históricamente la naturaleza y el carácter de la novela realista, Valera no lo hace, y empeñado en discutir la ética-estética de la escuela naturalista pauta todas sus referencias a los novelistas que componen el canon del realismo francés (Harry Levin,

---

[42] Juan Valera, 1961, p. 252. «Revista dramática», *El Contemporáneo* (27-X-1861).

[43] Juan Valera, 1961, p. 344. «Nicomedes Pastor Díaz. Necrología», *La América* (12-IV-1863).

[44] Juan Valera, «De la naturaleza y carácter de la novela», *Crónica de ambos mundos* (3-VI-1860). Cito por *El arte de la novela*, p. 76.

[45] Cito por *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*, eds. H.S. Gershman y K.B. Whitworth, Paris, UGE, 1971, p. 371. Doy la traducción: «Los realistas de talento deben llamarse más propiamente ilusionistas».

dixit), es decir, Balzac, Stendhal y Flaubert desde Zola y sus ensayos de *Les Romanciers Naturalistes*, quizás porque en el fondo está siempre latiendo la controversia con la Pardo Bazán, y no conviene olvidar que *La cuestión palpitante* está muy pendiente de la glosa de los textos zolescos de los años 1880 y, sobre todo, 1881.

Como recordatorio debo decir que *Les Romanciers Naturalistes* contiene seis ensayos. Al margen del último dedicado a los novelistas de aquella hora, Zola revisa en los cinco anteriores las figuras de Balzac, Stendhal, Daudet, Flaubert y los Goncourt, como –cito a Henri Mitterand– «des hommages d'admiration et filiation»[46]. En los *Apuntes* que –insisto– tienen muy presentes los ensayos de Zola se menciona en siete ocasiones a Balzac, cinco a Stendhal, seis a Flaubert y siete a los Goncourt. Dos menciones aluden a la tradición realista según la óptica de Zola en el libro de 1881. En ambas ocasiones se trata de declarar que las novelas de estos escritores tienen en común el marbete de escuela –el naturalismo– y de sostener a la vez que todos ellos tienen originalidad, expresión personal. Ahora bien, como Valera está empeñado en el ataque a la teoría y a la praxis narrativa naturalista y a los estragos que produce en las medianías –ocupación que también embargó a Clarín– soslaya –practica el arte de la distracción, según afortunada expresión de Pérez de Ayala– y no se detiene en la expresión personal de cada uno de los autores. En la décima y última entrega de los *Apuntes* escribe: «Declaro que Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet, Zola mismo y hasta los de su cola, me gustan, a pesar de la mala teoría, los procedimientos, el método y la fórmula» [X, 272].

Hasta tal punto son condicionantes para los *Apuntes* las teorías de Zola, que Balzac siempre aparece desde Zola con citas incluidas de *Les Romanciers Naturalistes*. El caso de Stendhal es similar. Valera, como Clarín unos años antes, leyó con penetración el ensayo de Zola sobre el autor de *Le Rouge et le Noir*. Tanto el asturiano universal como el novelista andaluz han reparado en el pasaje en el que Zola –siguiendo a Taine– reprocha a Stendhal la configuración de sus personajes exclusivamente como un psicólogo, prescindiendo del orden fisiológico y de las relaciones del personaje con el medio. Zola sostenía:

---

[46] Henri Mitterand, «Zola, théoricien et critique du roman», en Émile Zola, *Du Roman*, Paris, Complexe, 1989, p. 23.

> Pour Stendhal, l'homme est uniquement composé d'un cerveau, les autres organes ne comptent pas. Je place bien entendu les sentiments, les passions, les caractères, dans le cerveau, dans le matière pensante et agissante. Il n'admet pas que les autres parties du corps aient une influence sur cet organe noble, ou du moins cette influence ne lui paraît point assez forte ni assez digne pour qu'il s'en inquiète. En outre, il tient rarement compte du milieu, j'entends de l'aire dans lequel trempe son personnage. Le monde exterieur existe à peine; il ne se soucie de la maison où son héros a grandi, ni de l'horizon où il a vécu. Voilà donc, en résumé, toute sa formule: l'étude de mécanisme de l'âme pour la curiosité de ce mécanisme, une étude purement philosophique et morale de l'homme, considéré simplement dans ses facultés intellectuelles et passionnelles, et pris à part dans la nature[47].

Valera comenta que Stendhal «cuenta como naturalista por su análisis del ser humano, aunque Zola le echa en cara que no estudiaba más que la *cabeza* y no todo el *cuerpo*; que no sabía pintar el medio en que sus personajes vivían, el mundo exterior» [V, 188]. Certero y pobre bagaje crítico para quien –Valera– tantas afinidades tiene con el arte narrativo de Stendhal, especialmente en la convicción de que el corazón humano cambia poco de una época a otra, aunque sean diferentes las costumbres, los momentos y los países. Pero, lo reitero, Valera elude la mirada crítica directa sobre Stendhal.

Lo mismo sucede con Flaubert, si bien Valera aprovecha *Salammbô* para acreditar el valor de la novela histórica. Por último, en el caso de los Goncourt el denominador común es idéntico, con el aditamento *–rara avis–* de comentar la *historia* de *La fille Elisa* de Édouard Goncourt como ejemplo de novela en la que apenas hay diálogo y como pórtico de la ingeniosa e irónica refutación del principio de imitación de la vida que los naturalistas

---

[47] Émile Zola, «Stendhal», *Du Roman*, París, Complexe, 1989, p. 79. Doy la traducción: «Para Stendhal, el hombre no se compone más que de cerebro; los otros órganos no merecen contarse. Incluyo naturalmente, en el cerebro, la materia pensante y de acción, los sentimientos, las pasiones y los caracteres. No admite que las otras partes del cuerpo tengan influencia sobre tan noble órgano, o por lo menos esta influencia no le parece bastante poderosa ni digna de ocuparse de ella. Además, rara vez tiene en cuenta al medio ambiente en que coloca a sus personajes. El mundo exterior no existe apenas; no se cuida de la casa en que su protagonista se ha formado, ni del horizonte en que ha vivido. Todo su sistema se reduce a estudiar el mecanismo del alma, por la curiosidad de ese mecanismo; un estudio puramente filosófico y moral del hombre, considerado nada más que en sus facultades intelectuales y pasionales, y colocado aparte de la naturaleza».

defienden y que Valera entiende sesgadamente. El pasaje, prescindiendo de su oblicua condición de respuesta, es un espléndido resumen del arte de la novela según Valera:

> De la fábula *El charlatán y el rústico*, puede inferirse algo que ilustra lo que aseguro, y moraleja opuesta a la que vulgarmente se infiere. Imitó el Charlatán el gruñido del cerdo, y obtuvo ruidosos aplausos. Vino luego el Rústico, dijo que lo haría mejor, y su gruñido, no obstante, fue silabado. El Rústico, entonces, se desembozó y dejó ver que no era él quien gruñía, sino un marranillo que llevaba oculto debajo de la capa y al que traba de las orejas. Se cuenta esto para demostrar los apasionados juicios de la plebe, que rechaza la verdad y se va tras la ficción y la mentira; pero yo me inclino a creer que la plebe pudo tener, y tuvo razón en preferir el gruñido artístico del Charlatán al gruñido natural del Rústico, o, mejor dicho, del propio marrano. Este último era el gruñido de un marrano cualquiera, que bien podría ser de los menos habilidosos, amenos e interesantes en el gruñir, mientras que el Charlatán, en virtud de su arte, y tomando de aquí y de allí, de acá y de acullá, por observación, comparación, examen, buen gusto y exquisito criterio, lo más característico y perfecto en su orden de todos los gruñidos de los cerdos existentes, y aun preconcibiendo con su fantasía otros gruñidos ideales de cerdos posibles y verosímiles, creó tal vez, de todo ello, el más exacto, agradable, regocijado y conmovedor de los gruñidos. [...] Nada hay más gracioso, nada tiene más apariencia de verdad, nada posee más verdad estética que todo lo que dice Sancho Panza, y, sin embargo, nos atrevemos a afirmar que, ni entonces, ni ahora, ni nunca hubo, ni hay, ni habrá rústico en toda la Mancha, ni en mil leguas a la redonda, que hable ni durante medio minuto como Sancho Panza habla; y esto es claro, porque es Miguel de Cervantes quien habla por boca de Sancho, e interlocutores como Cervantes entran pocos en libra. El lenguaje de Sancho, lo mismo que el alma de Sancho, no están tomados de la estéril observación sólo, sino creados idealmente por el glorioso poeta, el cual hace peregrina amalgama de candor y malicia, bondad y egoísmo, necedad y chiste, y forja un carácter y un personaje, de quien si fuera real nadie se acordaría; pero por ser ideal y fingido, y de los que no se usan de diario, ni se encuentran al revolver de cada esquina, vive vida inmortal en nuestros espíritus, y más clara que la de los personajes famosos de la Historia [III, 151-152].

Zola y sus novelas es un tema más complejo, Valera menciona algunas, hace comentarios muy breves sobre otras (*L'assommoir* por ejemplo) y escribe los últimos tramos de los *Apuntes* leyendo *Germinal*, pero en aplicación del

denominador común su ensayo no se detiene en el discurso narrativo de las obras, a las que censura menos que la preceptiva de Zola, verdadero sujeto de los *Apuntes*. Por ello como colofón a estas pinceladas sobre Valera y la novela europea quiero detenerme en la síntesis que el autor de *Pepita Jiménez* ofrece de la preceptiva naturalista. Es esta:

> En todo tiempo, cuando no se habían estudiado los fenómenos, todo se atribuía a milagro o a causas misteriosas. Desde que la física y la química descubrieron las causas, ya todo se explica física o químicamente. Sin embargo, el mecanismo o la química, que lo explicaba todo, suprimiendo lo sobrenatural y trascendente, rezaba sólo con los cuerpos inorgánicos. Los seres vivos se sustraían a la explicación racional. Vinieron después otros sabios, y averiguaron y decidieron que en los seres vivos, lo mismo que en los seres inorgánicos, todo fenómeno está determinado de una manera absoluta. Y desde entonces, la biología o la fisiología explicó todo lo que ocurre a los seres orgánicos, como la física y la química habían explicado lo inorgánico antes. Todavía quisieron algunos escrupulosos y timoratos exceptuar al hombre de esta ley e imaginaron el *reino humano*. El hombre era un ser aparte, que no se sujetaba a esas leyes. Pero viene más tarde Claudio Bernard, y demuestra que el hombre es exactamente lo mismo que cualquiera otro animal, y todo animal lo mismo que un alcornoque, y todo alcornoque lo mismo que un guijarro. Y entonces aparece Zola y sacando la última consecuencia del sorites, exclama: «Idéntico determinismo debe regir la piedra del camino y el cerebro del hombre».
>
> Nace de aquí una nueva ciencia: la antropología experimental. Con ella se explican los pensamientos, las voliciones y los actos de los hombres.
>
> Se piensa después que los hombres son unos animales que viven en manada so greyes: seres sociales. Por tanto, no obedecen sólo al propio organismo, sino también al medio social en que viven. Nace, pues, otra ciencia: la sociología. Y, por último, fundándose en la mecánica, en la física, en la química, en la fisiología, en la biología, en la antropología y en la sociología, todo ello experimental, nace la novelería naturalista, y experimental también, que es la flor que le faltaba al ramo [X, 282-283].

No es mala síntesis del ensayo más radical de Zola, posiblemente del menos afortunado y contradictorio con sus matizaciones en la crítica de recepción, mucho más rica, flexible y sugestiva. Pero el carácter canónico del ensayo *Le roman expérimental* se prestaba, en efecto, a esa lectura que guarda un notable paralelismo con la que llevará a cabo Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote* (1914):

Las ciencias naturales basadas en el determinismo habían conquistado durante los primeros lustros el campo de la biología. Darwin cree haber conseguido aprisionar lo vital –nuestra última esperanza– dentro de la necesidad física. La vida desciende a no más que materia. La fisiología a mecánica.

El organismo, que parecía una unidad independiente, capaz de obrar por sí mismo, es inserto en el medio físico, como una figura en un tapiz. Ya no es él quien se mueve, sino el medio en él. Nuestras acciones no pasan de reacciones. No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que le contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos. Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra.

Llega la hora del *roman expérimental*. Zola no aprende su poesía en Homero ni en Shakespeare, sino en Claudio Bernard. Se trata siempre de hablarnos del hombre. Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos sino que es movido por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista.

Se habla de producir el «ambiente». Se somete el arte a una policía: la verosimilitud. ¿Pero es que la tragedia no tiene su interna, independiente verosimilitud? ¿No hay un *vero* estético –lo bello? ¿Y una similitud a lo bello? Ahí está, que no lo hay, según el positivismo: lo bello es lo verosímil y lo verdadero es sólo la física. La novela aspira a fisiología.

Una noche en el *Père Lachaise* Bouvard y Pécuchet entierran la poesía en honor a la verosimilitud y al determinismo[48].

No dudo de las sinrazones de algunos ensayos de Zola –Clarín se refirió a *Le roman expérimental* en el prólogo a *La cuestión palpitante* (1883) como «el peor de sus trabajos críticos»[49]–, pero Valera primero y Ortega después nada quisieron saber de las conquistas del Naturalismo que siempre mantuvo Leopoldo Alas y a su zaga Rafael Altamira y otros críticos en los años inmediatamente posteriores a los *Apuntes*, y antes de que los novelistas españoles –Valera, Pardo Bazán, Clarín– volvieran a reflexionar sobre la novela francesa con motivo de la encuesta del *Heraldo de Madrid* de finales de la primavera de 1891.

---

[48] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, *Obras Completas*, T. I, Madrid, Fundación Ortega, 2004, p. 825.

[49] Leopoldo Alas "Clarín", «Prólogo a *La cuestión palpitante*» en Sergio Besser (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela Española*, Barcelona, Laia, 1972, p. 151.

Debo cerrar aquí este repaso inacabado de las miradas de Valera sobre la novela europea. Nos dejan una cierta insatisfacción. Valera, a quien Clarín calificaba reseñando *Juanita la Larga* para *Las Novedades* de Nueva York (19-III-1896) como «pensador, hombre de su tiempo, de los más perspicaces y agudos y enterados de lo más importante y profundo»[50], nos ofrece decenas de páginas de sabrosos comentarios y apuntes sobre el *Quijote*, punto de arranque de la novela moderna; sabe de la vigencia de la tradición cervantina en la gran novela inglesa que va de Fielding a Dickens, pasando por Richardson o Sterne (un artículo de 1861 lo certifica[51]); tiene oportunidad de conocer de primera mano la gran novela francesa decimonónica y se queda en la polémica, no prestando atención a la novela rusa y burlándose con gracia, donaire e inteligencia de algunos caminos narrativos finiseculares. Insatisfacción que no puede ser totalmente imputable a lo que doña Emilia Pardo llamó «cierto enojo plácido (no encuentro otra manera de decirlo) suscitado por *lo nuevo* en las letras»[52] al trazar una espléndida semblanza de Valera para la revista *La Lectura* (1906), sino quizás a que mi oficio de historiador de la literatura ha resultado insuficiente para penetrar en lo que Clarín tempranamente calificó de las «vueltas y revueltas»[53] del pensamiento de Juan Valera.

---

[50] *Los artículos de Leopoldo Alas "Clarín" en «Las Novedades», Nueva York (1894-1897)*, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), Madrid, CHA–Los complementarios, 1994, p. 119.

[51] Juan Valera, 1961, p. 231. «Breves observaciones», *El Contemporáneo* (13-IX-1861).

[52] Emilia Pardo Bazán, 1908, p. 243. «Don Juan Valera»

[53] Leopoldo Alas "Clarín", 2003, p. 161. Se trata del ensayo «El libre examen y nuestra literatura presente», *Solos* (1881).