

La escritura del otro fin de siglo o en el principio era la mano

(Positivismo y Naturalismo con Zola,
Sawa y Valle al fondo del paisaje)

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ*

¡Oh, siglo XIX!
(Stendhal)

I. INTRODUCCIÓN: LA ATRACCIÓN DEL CERO

En realidad no podemos hablar históricamente más que de dos fines de siglo. El actual y el de la bisagra XIX-XX, con todas las ambigüedades que anotaremos después. Si somos un poco serios deberemos reconocer que hablar de Edad Media (¿entre qué?), de Renacimiento (de qué) o de Barroco (¿qué es eso y en dónde?) supone simplemente una especie de metaforización “en hueco”. Se trata, obviamente, de términos que carecen del más mínimo valor teórico, aunque nos sirvan como zapatos cómodos para atravesar los caminos o, a lo sumo, como señales de tráfico para intentar no entrechocarnos en el fárrago de semáforos de nuestra historiografía de manuales. De hecho sólo cuando los “filósofos” burgueses del XVIII decidieron acabar con el sol y empezaron a encender la luz (que aún era de velas: faltaba tiempo para la bombilla de Edison), cuando comenzaron a hablar del *siglo de las luces* (tras

* Universidad de Granada.

cortar la cabeza a dos soles: al rey Carlos I en Inglaterra y al nieto del verdadero “Rey Sol”, o sea, Luis XVI en la guillotina) sólo entonces esa misma historiografía iluminista trató de que nos entendiéramos contando por siglos. Lumières, Aufklärung, Enlightenment: fue el triunfo del iluminismo racionalista y matemático. No se trataba ya de contar “per saeculae saeculorum” ni por *décadas* políticas ni por la duración de un reinado o un linaje. En absoluto: ahora se trataba de medir el tiempo (y el espacio) del mundo (de todo el universo y de todo el pueblo) a través del más estricto cálculo matemático: La atracción del cero, suponía en realidad la atracción por empezar “desde cero”. La herencia de Spinoza, Leibniz y Newton, traducida por Diderot, Voltaire y D’Holbach. Una realidad asequible para todos y definitoria de todo: así *La Enciclopedia*, así el siglo, el cada cien años. El “more geometrico” o la racionalidad matemática (incluso el intento de cambiar de calendario) reconvertían el mundo y sus medidas. Desde el XVIII contamos, pues, por siglos, aunque no sin perturbaciones. Efectivamente podemos hablar de un “Siglo de las Luces” que de hecho no supone más que la culminación de las revoluciones burguesas en Inglaterra, USA y, finalmente, en Francia. La *Illuminación* (esa pregunta/respuesta que obsesionaba a Kant) fue un paisaje mental y a la vez una época turbulenta que en Europa se suele cifrar entre la toma de la Bastilla y la derrota final de Napoleón en Waterloo¹. El Congreso de Viena supuso un baile de máscaras, apenas un juego de valeses o una táctica de maniobras militares que aparentaba unificar a todos los poderes de lo que se llamó “reacción antiliberal”, mientras que las revoluciones democráticas y populares, socialistas y anarquistas, se sucedían continuamente desde 1848 a la *Comuna* de París. Pero de hecho la llamada “revolución industrial” y, a partir de ahí, la hegemonía mundial del Imperio Británico fueron los ejes claves que establecieron la estructura decisiva del verdadero siglo XIX, digamos, desde la coronación de la reina Victoria hasta la primera guerra mundial en 1914. Evidentemente el siglo británico tuvo otros faros luminosos. París sobre todo, la ciudad *luz* por excelencia, pero también Viena (y el curioso imperio Austro-Húngaro) o Berlín (tras la unificación prusiano/ alemana con Bismarck). Y desde luego la tan significativa unificación italiana tras Garibaldi y Cavour. New York era aún un sucio lugar de emigrantes y en realidad todo se manejaba desde la *City*. Aunque literariamente se hablara mucho del Sena o se musicara el *Danubio azul*, era en las orillas del Támesis donde se cocinaba todo el caldo: el que se bebía de Buenos Aires a Shangai, desde Kenya a Calcuta o Bombay (las joyas de la corona). Sin casi darse cuenta el té de las cinco constituyó el signo básico del verdadero siglo XIX, fue su auténtica clave hegemónica, aunque aún el francés fuera durante años el idioma de la diplomacia y aunque París fuera siempre una buena idea, siempre una fiesta. El enfrentamiento entre los diversos capitales monopolistas y la

¹ No es de extrañar que los editores españoles de Sainte-Beuve en su antología de las *Causeries du Lundi* (titulada *Juicios y Estudios Literarios*, con traducción de N. Estévez, y coeditada en París por la Casa Garnier y por la *Biblioteca de Autores Célebres*, s/f) decidieran iniciar esta recopilación precisamente con las reseñas sobre las campañas triunfales de Napoleón en Egipto y Siria y acabasen con los comentarios de Sainte-Beuve sobre Federico el Grande de Prusia. El siglo XIX, para Sainte-Beuve, e incluso para sus editores españoles posteriores, seguía siendo la prolongación directa del viejo mundo militar del siglo de las luces. Y por lo que hace a España, desde luego no andaban muy equivocados. Todo el siglo XIX fue una “baza de espadas” que culminó en 1936 con un “viva mi dueño”.

quiebra latente de las relaciones interestatales iban a provocar la más desgarrada guerra conocida hasta entonces: la guerra de ratas, sangre y gases, de cuerpos destrozados por los tanques, en las trincheras del catorce al dieciocho. Ahí fue donde murió definitivamente el siglo XIX, donde su historia dijo de algún modo el *Adiós a todo eso* de Robert Graves. La intervención de USA para acabar con la guerra y la revolución bolchevique del 17, inaugurarían lo que G. Arrighi, siguiendo a F. Braudel, ha llamado *El largo siglo XX*², el que en absoluto acaba (en sus coordenadas básicas) ni ahora ni en el 2001. Aunque la conciencia de la imagen del “fin de siglo” haya quedado prendida entre nosotros, y más aún si le añadimos el suplemento del milenarismo. Pero esto es demasiado banal (y venal: se vende bien) para recordarlo aquí. Si lo traemos a colación es sólo porque así nos resulta más fácil constatar hasta qué punto la conciencia de fin de siglo, aunque sólo se ha vivido dos veces, se vivió con extraordinaria fuerza en aquella primera vez en la bisagra entre el XIX y el XX (y pese a la aleatoriedad de sus límites, como acabamos de esbozar). Esa conciencia de fin de un tiempo y de comienzos de otro, fue lo que generó la escritura de los “malditos” y de la Bohemia, de lo que se llama *modernidad* en el mundo anglosajón y “modernismo” o incluso “noucentisme” en el mundo hispánico. Y lo que generó unos reglamentos o un horizonte de escritura para la nueva *norma literaria*: el inconsciente global del “cientifismo” o de la norma positivista. Lo que suele denominarse la escritura del Positivismo y del Naturalismo en cualquier ámbito del discurso, incluido, por supuesto, el literario³. El discurso del pragmatismo dinerario y de su compensación en la llamada “religión del arte”; el discurso del imperialismo sobre la tierra y del dominio sobre la madre naturaleza y sobre la naturaleza humana, desde los viajes geográficos y el mercado-mundo colonial a la psicología o la sociología. La mano útil –o la utilidad de las fábricas, las máquinas, las herramientas– se convierte así en el principio fundacional de todo. Y por eso la literatura se tuvo que convertir también en una “mano útil”, científica y moral. De algo de esto es de lo que vamos a tratar de hablar a partir de aquí. De ese mundo en el que la fábrica y el ferrocarril se convirtieron en los mitos modernos por excelencia, los mitos del progreso, junto a la cursilería burguesa o pequeño burguesa del té de las cinco, del familiarismo de la mesa camilla y la mediocridad del buen gusto social. Recordemos: *Oh, siglo XIX, / oh siglo del vapor y del buen tonol / o por decir mejor, decimonono.*

Todo lo que en gran medida, repito, empezó a resquebrajarse con las ratas de las trincheras del 14.

² Cfr. G. ARRIGHI, *El largo siglo XX*, ed. Akal, Madrid, 1999; y E. HOBBSAWM, *La historia del siglo XX: 1914-1991*, ed. Crítica, Barcelona, 1995. Ninguno de los dos textos me satisface plenamente, pero comprendo que en una tipología histórica como ésta los “lapsus” (conscientes o inconscientes) resulten inevitables.

³ Comenzaré citándome –y que se me excuse– por una razón bastante obvia: todo lo que escribo en este artículo no es más que el desarrollo de una serie de trabajos míos, previos y necesariamente complementarios. Cfr. por ejemplo, “Formalismo e historicismo: una falacia arqueológica”, en J.C.R., *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, 2ª ed. pp. 33-63; e igualmente, J.C.R., “Historicismo y Evolucionismo (Contornos para una Historia de la Literatura)”, Revista *El gnomon*, nº, 5, Zaragoza, 1996, pp.125-150.

II. MEDIO EXTERIOR Y MEDIO INTERIOR: LAS PRIMERAS CLAVES DE LA ESCRITURA NATURALISTA

Nos basta con recurrir a los lugares comunes: hablar de *Naturalismo* implica hablar del *Medio* y de esa extraña genealogía del campo semántico/ideológico donde se inscribe la ambigüedad de la *Herencia*. Y nos basta porque si comenzamos por el *Medio* veremos cómo inmediatamente el lugar común se rompe: entre el *Personaje* y el *Medio*, hay otro medio, un espacio, algo a rellenar. Si digo que en el *relleno* de ese hueco, de ese espacio, radica el proyecto de la escritura naturalista no creo equivocarme mucho de sitio. La mano que extiende la escritura está intentando cubrir la distancia de ese espacio (algo que se hará imposible luego en Kafka –Cfr. *El pueblo más cercano*– y que tratará de alcanzar Heidegger con su imagen del *punte*: pero estas son otras historias, aunque, en el fondo, muy similares)⁴.

Sí: Stendhal –nos dice Zola– era sólo cerebro⁵; Balzac lo habría cambiado todo a partir de lo real y del medio. Pero murmura un silencio por debajo: Zola se calla, diciéndonoslo, que sucede algo así como si a los personajes de Balzac les faltara aún algo. Balzac –supongamos nosotros– cuenta con el medio, pero como un mero abrigo o la sombra de un paisaje, líneas pegadas al personaje, algo exterior a él. Lo que podríamos extender al resto del realismo francés o inglés⁶: ahí la creación de personajes implica la creación de “caracteres”. Mientras que para el naturalismo pienso que se trataría de crear “temperamentos”. El método científico, la escritura naturalista, funde el personaje con el medio, los envuelve al uno en el otro. Si eso es así al analizar un insecto, mucho más lo será al analizar un hombre. Señalemos sólo algunos ejemplos representativos, comenzando por el propio Zola:

Por ejemplo, el zoólogo que, al hablar de un insecto particular se viese obligado a estudiar largamente la planta sobre la cual vive el insecto, y de la que extrae el ser, incluso su forma y su color, haría una descripción; pero esta descripción entraría en el análisis del propio insecto, tendría lugar por una necesidad de sabio y no co-

⁴ Cfr. F. KAFKA, “El pueblo más cercano”, en *La condena*, Ed. Alianza, Madrid, 1972; y M. HEIDEGGER, “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y artículos*, Ed. del Serbal, Barcelona 1994.

⁵ No deja de ser curioso que hoy Stendhal sea considerado como símbolo máximo del sensualismo estético. Quizás a Zola le llamara la atención el conocido aserto stendhaliano de que su modelo de escritura era el del Código Civil. Vid. al respecto el bellissimo trabajo de LAMPEDUS, *Stendhal*, Ed. Península, Barcelona, 1996.

⁶ No me queda más remedio que elegir algunos textos de referencia obligada, ya que aquí es fácil caer en el exceso o en el defecto. Respecto al caso francés y anglosajón vid. desde luego, Ian WATT, *The rise of the novel*, University of California Press, 1967; Harry LEVIN, *El realismo francés. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, ed. Laia, Barcelona, 1974; Raymond WILLIAMS, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, ed. Debate, Madrid, 1997 y Hugo FRIEDRICH, *Tres clásicos de la novela francesa. Stendhal, Balzac, Flaubert*, ed. Losada, Buenos Aires, 1969. Sigue siendo muy útil la magnífica recopilación de textos de novelistas de la época realizada por Miriam Allot en: *Los novelistas y la novela*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1966. Respecto al caso español –y teniendo en cuenta las citas que vienen después– es inevitable seguir refiriéndose a la ingente obra de J. F. Montesinos, y tras él a F. Ynduráin, Ricardo Gullón y Zamora Vicente. Igualmente son inevitables las referencias a Sh. H. Eoff, G. Sobejano, Leonardo Romero, Sergio Beser, Juan Oleza, J. C. Mainer, Carlos Blanco Aguinaga, Lily Litvak, Manuel Aznar, J. I. Ferreras, Adolfo Sotelo, Iris Zavala, etc. De un modo u otro todos ellos aparecen en las diversas historias de la literatura española dirigidas por F. Rico, Canavaggio o Díez Borque. Sin que nadie se olvide, por supuesto, de los textos clásicos de Lukács, Auerbach o Goldmann; o las “memorias literarias”, de Proust a Thomas Mann, y desde luego la barojiana *Desde la última vuelta del camino*.

mo un ejercicio de pintor. Esto equivale a decir que ya no describimos por el placer de describir, por un capricho y un placer de retóricos. Estimamos que el hombre no puede ser separado de su medio, que su vestido, su casa, su pueblo, su provincia lo completan; según esto no podremos notar un sólo fenómeno de su cerebro o de su corazón sin buscar las causas o el contragolpe en el medio. De ahí lo que se ha venido en llamar nuestras eternas descripciones⁷.

Esta fusión del medio y el sujeto es, pues, el verdadero humus del método experimental, sin duda alguna, pero no nos olvidemos de la importancia decisiva que Zola otorga aquí a la *descripción*, que acabará por ser la clave de todo. Esta descripción puede ser la del ojo o la de la mano del zoólogo, del sabio, pero puede ser también la mano que no sólo describe sino que se interpreta a sí misma, que se desea a sí misma. Es el caso de Luisa Galindo, personaje de *La mujer de todo el mundo*, la primera novela naturalista de Sawa, publicada en 1885, y donde se nos muestra ya no sólo la relación entre el personaje y el medio exterior, sino entre el personaje y el medio interior, o mejor dicho, el cruce entre ambos (el medio interior es el gran re-descubrimiento de Claude Bernard, que Zola aprovechará hasta el máximo). Escribe en este sentido Sawa:

Una mañana al levantarse... excitada por la codicia de palpar tanta belleza... acarició con su mano de virgen las redondeces de su pecho, las curvas de sus extremidades; y a aquel contacto tibio, suave, de su propio cuerpo, brillante y terso... lanzó el grito apasionado de la hembra en celo, volvió a caer tumbada sobre el lecho, entornó los párpados, dejó resbalar sus manecitas nerviosas y sensibles de quince años sobre sus muslos... volvió a bajarlas así, poquito a poco, en un prolongadísimo mimo, hasta la punta de sus piecitos, y embriagada de aquellos halagos que parecían como una fiesta silenciosa y caliente de la juventud de su carne, de la impetuosidad de su sangre, de todo su hermoso sexo que se manifestaba en una orgía de entusiasmo, borracha de sensaciones... aquella hermosa niña cayó en uno como a modo de desmayo, del que despertó mujer; había sido niña hasta entonces⁸.

Si el insecto se envolvía en su medio exterior, para conformarse a partir de él, ahora vemos cómo la niña descubre su medio interior y se conforma a la vez a partir de él: al descubrir su propio sexo se convierte en mujer. La minuciosidad carnal de las descripciones no es otra cosa que el recorrido de las manos por un espacio, esas manos que tratan de palpar un cuerpo y de experimentar en él, que lo vivifican al tocarlo. Sólo que también puede haber un cuerpo muerto. Y aquí tendríamos que situar nuestro tercer ejemplo sintomático, el caso de la autopsia, como se puede ver en el espeluznante cua-

⁷ Cf. E. ZOLA: "Sobre la descripción", en el Vol. *El naturalismo*, a cargo de Laureano Bonet, Ed. Península, Barcelona, 1972, p. 202. Los textos están extraídos de la edición parisina de *Le Roman Expérimental*, de 1880.

⁸ Cf. A. SAWA, *La mujer de todo el mundo*, Ricardo FÉ, Madrid, 1885, pp. 60, 61. Lógicamente líneas como éstas, que hoy nos parecen bastante ingenuas en su intento de "épater le bourgeois" (al menos desde la óptica actual de los psychothrillers o los best-sellers en la novela o en el cine), no se escribían impunemente, como se puede suponer, en aquella España de fines del XIX. Pere Gimferrer, en su aguda colección de artículos titulada: *Los raros*, recuerda cómo a López Bago, el amigo de Sawa, se le impusieron tres días de arresto domiciliario y treinta pesetas de multa, por escribir algo similar a este texto de Sawa en su novela *La Pálida*. Cfr. Pere GIMFERRER, *Los raros*, ed. Planeta, Barcelona, 1985, pp. 26-29.

dro de Enrique Simonet Lombardo (1863-1927), fechado en Roma en 1890 y titulado *¡Y tenía corazón!* La descripción, pintada en este caso, es aquí impecable. El cuerpo que yace sobre la losa es el de una prostituta, mientras el médico sujeta en su mano alzada el corazón de la pobre mujer. Es un cuadro muy discutido, pero que nos indica dos síntomas inevitables en el ámbito naturalista: por una parte, que el naturalismo no se asusta ante nada, que puede decirlo todo y describirlo todo, sin retóricas huera y sin enmascaramientos⁹. Pero también una cuestión que late por debajo: el título del cuadro, que se supone es la exclamación del médico, indica un algo “simbolista”, un cierto halo romántico en medio de la podredumbre de la carne: aquella prostituta no sólo tenía corazón fisiológico sino que, según el desdoblamiento del título, también era capaz de padecer, de sentir, de vivir, etc. Incluso era capaz de amar. Siempre se ha señalado que en el naturalismo había una serie de rasgos románticos¹⁰, no sólo en el propio Zola, sino también en sus seguidores de cualquier sitio. Por ejemplo, en *I Malavoglia*, de Verga, y en todo el llamado “verismo” italiano. Y, por supuesto, en los naturalistas españoles, tanto en López Bago, como en Sawa, etc. (Fijémonos en que en la descripción sexual de Sawa la chica es comparada no a una venus cualquiera, sino a la Venus del Louvre, un rasgo culturalista, un valor simbólico, que el naturalismo estricto jamás hubiera empleado)¹¹. De cualquier modo el problema radica siempre en la cuestión de la distancia: no sólo entre el hombre y el medio sino en la distancia que Zola quiere establecer entre él y el resto de los grandes realistas como Flaubert o Balzac. Siempre el método: el naturalismo interioriza el espacio, el realismo lo deja fuera, como mera contigüidad, como un roce entre pieles. Sólo que esa distancia es difícil de establecer. Lógicamente llevaban razón los que reprochaban a doña Emilia Pardo Bazán el hecho de no haber señalado bien las diferencias entre naturalismo y realismo, como le

⁹ Es evidente que habría que profundizar en la cuestión de la mirada literal de la burguesía frente a las cuatro miradas sacralizadas del medievo e incluso del XVII. La mirada literal implica una escritura en donde cada enunciado debe corresponder a una cosa. Ahí comienzan el realismo y el criticismo naturalista. Ahora ya se pueden poner las manos sobre el cuerpo. La *Natura naturans* se prolonga a sí misma en su propia *natura naturata*: es decir, el cuerpo individual o social, al mirarse literalmente, se vuelve naturalista él mismo. Eso es lo que nos va a llevar de frente al naturalismo científico o literario.

¹⁰ Claro que persiste aún una naturaleza romántica poblada de murmullos y de hadas, de lo sublime, lo nocturno y lo siniestro. Pero ese lado oscuro (que comenzó con el propio Descartes y siguió hasta Goya o los místicos alemanes como Hamann y Herder) no estuvo nunca muy alejado del cientifismo determinante. Vid. los casos de Frankenstein y Drácula tal como los he analizado en mi texto “La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges”, el último capítulo de *La norma literaria*, op. cit., pp. 375-412. Igualmente Ángela OLALLA: *La magia de la razón*, Univ. de Granada, 1989. Las ciencias “psicológicas” y las diversas sociologías (que nos remiten a la dicotomía burguesa sujeto/sistema) son claves en este sentido porque pretenden abarcar tanto el lado nocturno como el diurno.

¹¹ Estos aspectos estético/culturalistas, presentes ya en el joven Sawa, han sido señalados por la crítica en general y muy especialmente por Iris M. ZAVALA en el denso estudio que acompaña a su edición de *Iluminaciones en la sombra*, Ed. Alhambra, Madrid, 1977. Vid. igualmente los imprescindibles libros de Allen W. PHILIPS, *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Ed. Turner, Madrid, 1976, y Luis S. GRANJEL, *Maestros y amigos de la generación del 98*, Univ. de Salamanca, 1981. Todos los planteamientos sobre el tema siguen basándose en textos tan clásicos como los de W. T. PATTISON, *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Ed. Gredos, Madrid, 1969; Sergio BESER, *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, Ed. Laia, Barcelona, 1972, y Mercedes ETREROS, Isabel MONTESINOS y L. ROMERO TOBAR, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1977. La propia Iris Zavala en el volumen 5 de la H.C.L.E. (1982) y en el suplemento de 1994, así como I. Lissorgues (ed.) en el libro *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Ed. Anthropos, Barcelona, 1988) han abarcado prácticamente todos los planteamientos últimos sobre el naturalismo en España.

indica, por ejemplo, J. Barcia Caballero. Pero tampoco Clarín, en su prólogo a *La cuestión palpitante*, nos señala apenas algo más que el no-saber de los que juzgan al naturalismo¹². No sabían lo que era. ¿Lo sabía Zola? Los enunciados se desbordan a partir de aquí. A Zola no le gustaba que a las novelas naturalistas se la llamara “Novela”: hubiera preferido *Estudio* (un término que, como se sabe, recogerá literalmente Doña Emilia). A Zola no le gustaba que se diferenciara entre la labor del crítico *sabio* (Taine, sobre todo) y la labor del novelista *sabio* (él mismo, por supuesto: no exactamente Flaubert o Balzac ni siquiera los Goncourt)¹³. Pero Balzac es la verdadera obsesión. Como señaló certeramente hace años Gaëtan Picon la serie de los *Rougon-Macquart* no intenta ser sino una réplica de *La comedia humana*, aquel horizonte inevitable. Quizá por eso a Zola tampoco le gustaba que se hablara de la imaginación del novelista: la imaginación, en todo caso, podría actuar en las situaciones sin verificación y sin documentación, pero siempre dentro de la lógica de lo verificable. Y esto en el sentido más directo del periodista, la otra figura de Zola, como también señaló con no menos acierto su crítico especializado, H. Mitterand: el Zola novelista no se puede entender sin el Zola periodista¹⁴. Claro que la prensa es un medio de subsistencia del escritor, como ocurrirá igualmente en España. Solamente Sawa es tan “vago” que pierde hasta el sueldo de sus colaboraciones periodísticas, cuando consigue alguna. Pero esta cuestión de lo verificable no nos remite a la coyuntura diaria, al dedo que amenaza —otra vez la mano— públicamente con el “yo acuso”. La escritura naturalista es mucho más: *es la escritura de los sabios*, se trate del novelista Zola o del crítico Taine¹⁵. Es la vida lo que hay que analizar. Y en este sentido hay que retornar al medio y al cuerpo. Zola señala que Taine convirtió la crítica en ciencia al someter las impresiones de Sainte-Beuve a un método riguroso: el método experimental. Zola se identifica con Taine, con el sociólogo sabio. Así nos dice respecto al estudio que Taine hace de Balzac: *el crítico lo escudriña todo, los ascendentes, los amigos, hasta que tiene totalmente a Balzac en su poder, en su más íntimos repliegues, como el anatomista posee el cuerpo que acaba de disecar. Entonces ya puede leer su obra*¹⁶.

¹² Cfr. el análisis de toda esta cuestión que realiza Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO en su estudio introductorio a *El separatista*, de López Bago, Ed. Castalia, Madrid, 1997. Se trata de una verdadera puesta al día de todo el maldito “imbroglio” de la época. Vid. igualmente el texto de Pura FERNÁNDEZ, *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Atlanta, GA, Amsterdam, 1995.

¹³ Para el controvertido caso del Flaubert “novelista puro” vid. ahora el exhaustivo y matizable análisis de Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, ed. Anagrama, Barcelona, 1995; y también el divertido y muy inteligente libro de Julian BARNES, *El loro de Flaubert*, ed. Anagrama, 1986.

¹⁴ Sobre Zola se ha escrito, por supuesto, casi todo. Los libros que me siguen resultando más útiles son ya lejanos, sin embargo. Vid. *Les critiques de notre temps et Zola*, AA.VV., Ed. Garnier, Paris, 1972, y el Vol. III de *Histoires des Litteratures*, Ed. La Pléiade, Paris, 1957. En ambos textos encontrará el lector los artículos de Mitterand, Picon o Deleuze a que me refiero.

¹⁵ Lo que nos asombra de todo esto es la fuerza (el aura) que la literatura cree aún tener, como potencia moral, sobre el resto de la sociedad. Es precisamente eso lo que lleva a la creación del término “intelectual” y lo que da no menos fuerza moral a Zola para acusar en el “Caso Dreyfuss”. Hoy ese aura la literatura no la ha perdido sólo por cuestiones técnicas (W. Benjamin) sino porque el inconsciente burgués no la necesita como “esparadrapo” para suturar las contradicciones, igual que ocurre con la casi desaparición del discurso filosófico: sencillamente, hoy, las contradicciones “no existen”.

¹⁶ Cfr. E. ZOLA, “La fórmula crítica aplicada a la novela”, en *El naturalismo*, op. cit., p. 196.

III. LA DESCRIPCIÓN Y EL MÉTODO: LAS SEGUNDAS CLAVES DE LA ESCRITURA NATURALISTA

Pero ese desbordamiento de enunciados sabios, donde el sociólogo y el anatomista se mezclan, no tiene más que un secreto: el secreto del espacio, decíamos, o sea, la escritura como *descripción*. Zola llega a señalar nada menos que esto: *sería muy interesante estudiar la descripción en nuestras novelas, desde Mlle. de Scudéry hasta Flaubert. Sería hacer la historia de la filosofía y de la ciencia durante los dos últimos siglos* ¡Nada menos que esto! La descripción como clave de cualquier conocimiento, de cualquier observación o experimentación, la descripción como clave del cientifismo ambiental. Estos planteamientos de Zola nos remiten inesperadamente a una cuestión básica actual. Cuando el naturalismo buscaba el alma de su tiempo, empezaba a diseñar el alma del nuestro: una sociedad medicalizada y regida por leyes economicistas y positivizadas. Por eso Zola, el naturalismo en general, se convierte en “el mundo”, se da cuenta no sólo del apoyo tremendo que el cientifismo da a “su” sociedad, sino de que, en el fondo, *es* la sociedad. Que conste que, por supuesto, Zola era un “progresista”, incluso un progresista social, salvo que no supo percibir jamás la ambigüedad filosa que larvaba a términos como “ciencia” y “progreso” bajo la hegemonía capitalista. No olfateó nunca la invisibilidad de ese poder, pese a las “buenas intenciones” de *Germinal* o de *El Doctor Pascal*. Su único enemigo fue siempre el “irracionalismo supersticioso”, algo, en su base, de otra época, no el verdadero interior de la suya. Por eso cree que lo importante es ser sabio, el que sana lo irracional, el supuesto verdadero mal social. No se trata, pues, sólo para Zola de plantear sus líneas de demarcación frente a Balzac “en tanto que novelista”. Se trata de cubrir otro campo de enunciados: los enunciados del verdadero sustrato ideológico de la sociedad establecida, los enunciados de la escritura del sabio. Una escritura que, decimos, se basa en primer lugar en la relación entre el cuerpo y el medio (por ejemplo *El beso*, de Rodin, ese pleno contacto entre pieles) o la disección científica de la luz en Cézanne, su amigo, el de sus manzanas preferidas. Pero dejemos por un momento de lado la reflexión sobre (entre) el ojo y la luz. Vayámonos a las pieles. Pues en efecto: que lo más profundo es la piel –ese contacto de espacios– implica necesariamente el lugar donde se inscribe la escritura del naturalismo. El *beso* (que puede ser de Rodin o de *La Regenta*) es el instante preciso de la envoltura de pieles, el acabamiento de la distancia entre lo de fuera y lo de dentro, entre los personajes y el medio. La piel como abarcamiento del espacio, como cerrazón de su distancia, pero también como cierre entre lo interior y lo exterior de cada cuerpo. Y necesitamos detenernos aquí un momento: que lo más profundo sea la piel no es sólo una noción de Nietzsche. Es un límite. Y es algo que Jarry y los surrealistas trataron de llevar hasta sus últimas fronteras. Podríamos preguntarnos dónde estarían esas fronteras. Por ejemplo: ¿la dialéctica de las profundidades resultaría no ser más que la rugosidad de las superficies? Imaginemos un límite real: los contornos de la mano. E imaginemos a continuación otro límite extremo: la mano que toca, no para acariciar, sino la mano de la autopsia que

abre un cuerpo¹⁷. Tuvieron que pasar siglos, hasta el positivismo/ naturalismo final, para que esta mano fuera legitimada, autorizada en tanto que valor científico. La legitimación intenta iniciarse con las dos lecciones de anatomía de Rembrandt (la del Doctor Tulp, de 1632 y la del Doctor Deyman, de 1656). Hay más descripciones plásticas de esta mano sabia que anatomiza y analiza: de ahí el símbolo de la clínica, estudiado duramente por Foucault¹⁸. Por ejemplo, el caso de Thomas Eakins con su *Clínica Gross*, de 1875 y su *Clínica Agnew*, de 1879. Luke Fildef convertirá su cuadro *El médico*, en Liverpool, en el icono de toda esta sociedad medicalizada y sociologizada, que habíamos indicado antes. Un mundo que no tenía corazón, como en el cuadro de Simonet que señalábamos, pero que embrionariamente, repito, estaba planteándonos el nuestro. Gaëtan Picon sí que se equivocó en esto: las ideas de Zola sobre el cientifismo no eran en absoluto algo a suprimir, algo que hubiera borrado el tiempo, como se podría decir quizás en los años 1950 y 60. Muy al contrario, nadie va a negar que ese es precisamente el verdadero “tema de nuestro tiempo”. Zola fue tan precursor como Verne o como Wells. Sólo que su pretendido “amoralismo” lo hace mucho más próximo a nosotros, a nuestro mundo de explotación sin límites. Su escritura sí que establecía los límites, sin embargo. Estaba, repito, intuyendo un mundo en embrión. He aquí otro límite: ¿A qué se podría llamar el valor de un cuerpo? Sin duda tenemos el valor que se sobreextrae al espacio del cuerpo que trabaja (plusvalía absoluta o relativa), el supuesto valor científico de la mano que se introduce en las entrañas muertas, pero ¿cuál sería el valor de la mano que construye cuerpos, que hace cosas, que estudia el mundo a través del método científico? Zola va ahí incluso más allá de Nietzsche: más allá del bien y del mal, de lo bello y lo feo, de la ética y la estética, quizá el valor de la mano que construye cuerpos o cosas sea correlativo al espacio de la vida -a través de la muerte- o, más en estricto, a la vida del espacio: cubrir la distancia entre medio interior y medio exterior, ese es el espacio de la escritura naturalista¹⁹.

¹⁷ La imagen de la autopsia o de la herida en el cuerpo no es una referencia abstracta. Sawa llega a decir respecto a *Los amores. Obra entretenida* (la primera novela de LÓPEZ BAGO, 1876) que se trataba nada menos que de: “un estudio inexorable del corazón humano, *arrancado con valentía del pecho del hombre*, y puesto así, *palpitante y goteando sangre*, ante los ojos del lector” (subrayados míos, J.C.R.). No debe extrañarnos que un poco después la sarcástica doña Emilia nos hablara de la “cuestión palpitante”.

¹⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Ed. Siglo XXI, México, 1966.

¹⁹ Si he procurado describir siempre al horizonte positivista como el paso de *la cosa en sí* al *en sí de la cosa*, como objeto observable y palpable (lo que también podría llamarse una lectura kantiana de Hegel) resulta imposible no referirnos a la noción de *Formas Orgánicas* (Vid. *La norma literaria*, ya citada). Pero el *en sí de la cosa*, no sólo es determinista, sino que abrirá el camino al otro horizonte inverso, lo que puede llamarse el *Horizonte fenomenológico*, donde actuarían la voluntad y la libertad, las formas, en suma, frente al determinismo de las leyes y las causas. En el nazismo hitleriano se dará una curiosa fusión entre voluntarismo y determinismo biologicista. Pero esa fusión sigue latiendo aún hoy. Vid. lo que ya se anunciaba en el libro de S. A. BARNETT y otros, *Un siglo después de Darwin*, Ed. Alianza, Madrid, 1971; y ahora, sobre toda esta problemática, lo que matizo en mi texto “Brecht y el poder de la literatura”, en J.C.R. (ed.): *Brecht, siglo XX*, ed. Comares, Granada, 1998, pp. 15-208.

IV. LA MANO, EL OJO Y LA COSA: LA NOVELA EXPERIMENTAL O EL EXPERIMENTO A TRAVÉS DE LA NOVELA

En cierto modo así es. Tanto el escritor naturalista como el escultor del beso (o el beso del sacristán/sapo en *La Regenta*) es siempre alguien que realiza una autopsia del cuerpo del espacio para re-vivirlo, para re-habitarlo. Ahora bien ¿desde cuándo creemos (en nuestra primera modernidad, desde el XVI) en el espacio como “corpus teórico”? Muy claro: desde Descartes, esto es, la *res extensa*, la cosa que meramente está ahí fuera. Peor en Kant: la apercepción, el tiempo y el espacio como intuiciones a priori. Subjetivismo total, como -en otro sentido- en Locke o Hume. En suma: para la ideología burguesa jamás ha existido un espacio vivo propiamente dicho, sino como proyección de “lo humano”. Incluso lo exterior ha sido siempre aquí el tiempo inscrito en nosotros: nacemos, crecemos y morimos. Punto final. Si no fuera por las contradicciones que laten en todos estos planteamientos. Inesperadamente nos hemos encontrado con que el interior también es espacio, o mejor, que no existe la raya entre dentro y fuera. Ya lo decía Sterne refiriéndose a que los libros de Locke no eran otra cosa que la narración de la historia de lo que habita en una mente humana. El espacio interior como habitación a amueblar²⁰. Claro que siguió existiendo el prejuicio: lo otro de ahí fuera, como naturaleza muerta o sensible, lo práctico inerte. Parecería obligado recurrir de nuevo a las manos del hombre fabricante de útiles (Franklin), manos capaces de domesticar o poseer (Robinson) ese mundo de afuera. Rousseau establecía la igualdad: la naturaleza es precisamente lo no-otro, lo nuestro. Nuestras manos y nuestro cuerpo. No sin problemas de nuevo: ¿dónde el cruce del espacio con el tiempo, dónde el borrarse entre el interior y el exterior, según venimos señalando? Evidentemente, y una vez más, a través de la descripción. Lo señala Zola de manera taxativa: *Definiré, pues, la descripción. Un estado del medio que determina y completa al hombre*. Fijémosnos: *un estado del medio*, o sea, no el medio en sí mismo, sino un dispositivo, un lugar, un instante en el que el medio se despliega o se interioriza a través de la escritura de sí mismo. Exactamente la relación medio exterior/ medio interior que venimos analizando como clave del inconsciente naturalista. Como resulta obvio, también, a través de la relación determinar/determinismo se nos abre ahora un nuevo campo de enunciados. Una realidad imparale. A su vez “completar al hombre” nos vuelve a subrayar (y en silencio, repito) la necesidad de establecer las diferencias de Zola con Balzac: ese Balzac que habría puesto el medio “afuera”, mientras el naturalismo zoliano nos habría hablado del medio interior, aquel tema básico de Bernard, que -indicábamos- tanto ha analizado G. Canguilhem. Pero también ese medio interior se nos aparece con claridad en lo que podríamos llamar el “programa” de Sawa y de López Bago. Según una casi inevitable torsión de la idea de medio: el espacio de lo natural y el espacio de lo artificial. Por ejemplo, o sobre to-

²⁰ Lo cual es cierto en Locke, pero sin duda Sterne satirizaba a Locke. Ya que hablamos de límites, la genialidad del anglicano irlandés Sterne sólo podía establecerse entre los otros dos límites reconocidos por él como igualmente “geniales”: su novelista sólo podía ser Cervantes y su filósofo sólo podía ser Hume. De cualquier modo lo único que nos interesa ahora es constatar hasta qué punto Sterne es consciente de que la narración filosófica y la literaria carecen de fronteras.

do, los curas: reprimidos en su naturaleza, artificializados por el celibato eclesiástico. En Sawa novelas como *La noche* o *Criadero de curas* son, obviamente, síntomas imprescindibles. También los “separatistas” cubanos de López Bago se nos presentan como un ejemplo de medio interior. Dice el propio autor, en la apostilla final de su novela: “¿Cómo separarse de sí mismos?”. Ya hemos visto como el cruce entre lo interior y lo exterior se daba en Sawa a través del sexo femenino; e incluso en ambos, en Sawa y Bago, en torno a lo que se va a llamar en la época “la cuestión social”. Lo plantea sobre todo la gente de *Gente Nueva*²¹. Pero, de una forma u otra, resulta evidente que los naturalistas españoles son más suaves, más educativos. Bago llega a hablar, incluso, de naturalismo trascendental. Pero de cualquier modo, la contradicción entre naturaleza y artificio (que de nuevo sigue latiendo hoy: por ejemplo la llamada inteligencia artificial, como la realidad virtual o el simulacro, etc.) se resuelve en Zola, y muy especialmente, a través de la noción de experimento. Este es el verdadero valor y el verdadero sentido de *La Novela Experimental*. Ese trabajo de laboratorio, cuyas premisas –la neutralidad observante, etcétera– quizás no se cumplan nunca en la práctica, pero que nos sirven para plantear los problemas básicos que atosigaban a Zola y a su momento cientifista. Problemas tales como el de las manos que trabajan sobre el cuerpo, el ojo que mira, la experimentación que implica lo artificial naturalizado. No es ya Rousseau. No es la necesidad de naturalizar lo artificial. Muy al contrario: Zola sabe que lo artificial y lo natural son algo entremezclado, como el interior y el exterior, como el tiempo y el espacio, y por eso no los separará nunca. Zola intuye de alguna manera que se trata de una lógica de “lo vital”²², y por eso su continuo aferramiento al biologicismo (una lógica de lo vital que será clave en Canguilhem, pero que no está muy lejos, quién lo diría, de la tan ultrajada *Dialéctica de la naturaleza*, de Engels). Para Zola está claro: la experimentación descriptiva -o la descripción como experimento- es el método científico del sabio: un método, una escritura, que no se ha extraído de ninguna ciencia natural, sino que es el horizonte mental de toda una época. El horizonte mental del positivismo y del naturalismo cientifista, incluso a través de las aventuras de *Rocamboles* o de las venganzas de *El Conde de Montecristo*²³.

²¹ Cfr. de nuevo el texto de GUTIÉRREZ CARBAJO, ya citado.

²² Cfr. M. FOUCAULT, “Crecer y multiplicar”, y G. CANGUIHEM, “Lógica de lo viviente e historia de la biología”, en el cuaderno del mismo título, publicado por *Cuadernos Anagrama*, Barcelona, 1975. Un panorama imprescindible, en el libro de Jean Rostand *Introducción a la Historia de la Biología*, ed. Península, Barcelona, 1966.

²³ La influencia del folletín, el historicismo o el melodrama en Balzac y Zola, en Galdós, Pardo Bazán o Baroja, es algo obvio. Cfr. por ejemplo Francisco YNDURAIN, “Galdós, entre la novela y el folletín” en *De lector a lector*, ed. Escelicer, Madrid, 1973 y el clásico libro de Leonardo Romero Tobar: *La novela popular española del siglo XIX*, ed. Ariel, Madrid, 1976. Habría que acordarse también, en este sentido -o en todos los demás-, de la llamada novela regional (tal como la ha denominado J. C. Mainer) o costumbrista, por un lado, y, sobre todo, de los escritores de la otra orilla del Atlántico. Los norteamericanos Emerson, Thoreau, W. James y todo el pragmatismo utilitarista, envolviéndose en el mito de la frontera y en la naturaleza por descubrir. Entre los escritores hispanoamericanos la cuestión surge ya desde Sarmiento o *El matadero*, de ECHEVERRÍA; igual *La vorágine*, de J. E. RIVERA, *Doña Bárbara*, de Rómulo GALLEGOS, *El mundo es ancho y ajeno*, del peruano Ciro ALEGRIA, y, por supuesto, *Los de abajo*, del mexicano AZUELA. Sin olvidarnos de que el positivismo fue declarado como doctrina oficial en la Universidad de México.

Este horizonte mental, este inconsciente ideológico, acarrea más lugares comunes al respecto. De nuevo lugares comunes que enseguida se rompen. Zola nos dice que si Claude Bernard ha dedicado su vida a convertir la medicina en un arte, parece lógico que el arte trate de convertirse en medicina (resulta sintomático que no esté muy lejos el Deleuze de *Crítica y clínica*²⁴, el libro final donde Deleuze convertía al escritor en médico de nuestro mundo actual). No se trataría ya, para Bernard, del empirismo de los casos, sino de la verdad de la ley, de la norma. Y de nuevo es curiosa esta relación *ley/hecho* que tanto atormentó a Freud (Freud y su obsesión porque el fragmentarismo de los casos se convirtiera en un sistema). Pero el Zola que lee a Bernard va más allá. No se trata tanto del problema de *la ley del hecho* sino de una cuestión mucho más de fondo. Este planteamiento: no habría que insistir más en buscar el *por qué* trascendental de las cosas, como habían planteado siempre los idealistas, sino de buscar la experiencia del *cómo*. Y Zola y Bernard no ahorran aquí sarcasmos: no se trata de averiguar el *por qué* de que el opio duerma (es una burla brutal sobre los escolásticos que respondían: *porque posee virtudes dormitivas*) sino, sencillamente, de describir/ experimentar cómo funciona el dormir del opio. Si la física y la química habían podido establecer ese *cómo funciona* en los cuerpos brutos, la fisiología lo podía establecer en los cuerpos “verdaderamente” vivos: la lógica de lo vital se convertía así en la única ley determinista, esto es, el biologicismo se convertía en el único trasfondo posible²⁵. La relación que se establece aquí para la escritura naturalista se deriva de este encadenamiento inevitable: si la medicina fisiológica se ocupa de la vida física, la novela naturalista deberá ocuparse de la vida pasional e intelectual. Siempre con el biologicismo social en medio. Con lo que el esquema resulta inequívoco: de la química a la fisiología, de la fisiología a la antropología y/o sociología y de aquí a la novela experimental²⁶. Observar y experimentar se funden y son el fundamento de todo²⁷. Es el espacio de la escritura. No se trata de un observar pasivo (como el de la fotografía, se nos dice) sino de un observar que actúa metodológicamente, que experimenta observando y tocando. De una vez:

²⁴ Cfr. G. DELEUZE, *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996. Y mi artículo “Literatura y filosofía: Deleuze o la caza del Snark”, en *La Balsa de la Medusa*, nº 36, Madrid, 1995.

²⁵ Y mucho más desde el evolucionismo biologicista de Darwin: por fin la Naturaleza no era sólo un objeto de cálculo sino el hervor explicativo de toda la vida en general, incluso de la vida literaria donde las *leyes* del origen y la evolución de las especies se convertían en los *géneros* de Brunetière o Lanson; con la previsible revuelta “antigéneros” del posterior Croce.

²⁶ El *trasvase* entre Biología e Historia/Sociedad no era muy difícil. Si la burguesía había sustituido el *dígito dei* por su gran invento, esa ficción del *Espíritu o Naturaleza Humana*, establecer trasvases y trasplantes entre tal naturaleza humana y la naturaleza sin más, no resultaba excesivamente complicado. De ahí el *trasvase* entre biología e historia, como decimos, y su fusión final en el naturalismo, a través, sobre todo, del círculo básico entre lo *Normal* y *Patológico*. Para Comte el apriori biológico fue siempre un apriori de lo histórico, según le enseñó Brunschwig. Pero jamás se pueden diferenciar, en estricto, lo normal y lo patológico: son las dos vertientes de una misma unidad. Comte iría de lo patológico a lo normal, mientras que Bernard iría de lo normal a lo patológico. No cabe duda de que Zola y Sawa oscilaron continuamente entre un lado y otro. Cfr. G. CANGUILHEM, *Lo Normal y lo Patológico*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1971. E igualmente “Qu'est-ce que la Psychologie?”, en *Études d'histoire et de philosophie des Sciences*, Ed. Vrin, Paris, 1968.

²⁷ Resulta sintomático el hecho de darnos cuenta de hasta qué punto el “observador activo” del laboratorio fisiológico de Zola se puede convertir en el “observador pasivo” de la realidad social, “el flâneur” de la gran ciudad de Baudelaire a Benjamin, o los rostros borrados de las “masas” de Ortega, de Simmel o Kracauer. No olvidemos que el viejo término *sociedad* se ha convertido ahora en un objeto científico nuevo, un nuevo invento conceptual (de Comte a Max Weber) y que la gran ciudad se va a convertir en el núcleo central de la investigación social y literaria. Cfr. por ejemplo Wolf LEPENIES, *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, ed. F.C.E, México, 1994.

la decisiva relación entre el ojo, la mano y la cosa. Ese es el método experimental tanto en la fisiología como en la novela (quizás también en la pintura impresionista, pues Zola era crítico de arte). Bernard²⁸, pues, habría buscado la ley de los fenómenos (45, 41) y a ese palpitar sucio de la vida (48) se atrevió a definirlo a través de una comparación: como quien para llegar a un gran salón de luz tuviera que atravesar por una sucia cocina. Los idealistas/ filósofos que buscaban el *por qué* se han acabado, añade Zola. Algunos pueden ser buenos músicos (¿Nietzsche, Schopenhauer?) (63) que acompañan al sabio y/o al novelista en su trabajo experimental. Pero el resto de los idealistas sólo saben cantar a coro. La novela experimental ha superado el estadio teológico y filosófico (Comte es aquí transparente, claro). Ahora estamos en la época científica (45). Por eso frente a los idealistas que siguen obsesionados por el *por qué* mágico, irracional o supersticioso, los novelistas naturalistas son los verdaderos encargados de la nueva moral, los verdaderos moralistas, porque son los únicos capaces de experimentar sobre la sociedad de todos y sobre la vida de cada uno (49, 51).

V. CLAROSCURO: LA ESPIRITUALIDAD DEL ARTE O DONDE SAWA APARECE Y NO ENCUENTRA SITIO

¿Ideas periclitadas las del naturalismo? Cualquiera puede sonreír. Los temas se repiten y ya no en embrión: jamás como hoy la obsesión en torno a la naturaleza y al naturismo, la ecología y la explotación del medio, el sexo y la expansión sexual, el culto al cuerpo y a la imagen observante u observada, la neurosis pulsional, el culto a la ciencia y a la técnica, el economicismo determinista, la lucha por la vida (en el sentido de Spencer o Baroja); jamás como hoy el *psychothriller* y el mundo como mesa de disección. Jamás como hoy la mano y el dedo que dan/quitan la vida: los circuitos infinitos del espacio digital y del monopolio del capital financiero e invisible. Así Zola establece el experimento de su escritura del espacio a través de tres medios: el medio histórico/artificial (para él la historia siempre lo fue) de la podredumbre y decadencia del Segundo Imperio; el medio socio-natural de la familia, esto es, la “novela familiar” de los *Rougon-Macquart*; y el medio interno de los habitantes de ese paisaje: la herencia pútrida de cada uno de los personajes en cada una de las ramas.

Ahora bien: la herencia genética²⁹ nos lleva otra vez al problema del determinismo, esto es, el ámbito de la educación y de los sentimientos. Y la respuesta es clara: la educación no sirve para nada y los sentimientos no existen³⁰.

²⁸ Me remito, de nuevo, a la edición citada de *El naturalismo...* Los números entre paréntesis indican las páginas de la misma edición.

²⁹ No menos sintomático: la herencia de la *sangre azul* nobiliaria se transformó en la herencia del dinero burgués a partir de Balzac. Entre estas dos herencias se introduce la herencia genética de Zola.

³⁰ La cuestión de la educación sí vale en España, tal como se plantea a través del esfuerzo del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza. Incluso hay una educación médico/erótica en los textos de Felipe Trigo. Y una bibliografía inabarcable. Sobre la educación erótica en Trigo conviene recordar el libro de Fernando GARCÍA LARA, *El lugar de la novela erótica española*, ed. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1986; y sobre el Krausismo el iluminador trabajo de Mariano MARESCA, *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, ed. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1985; Vid. igualmente, Gabriel NÚÑEZ, *Educación y Literatura. Nacimiento y crisis del moderno sistema escolar*, ed. Zéjel, Almería, 1994. Y la siempre útil compilación de textos de J. LÓPEZ MORILLAS (ed.), *Krausismo: estética y literatura*, ed. Lábor, Barcelona, 1971. Muy interesante la lectura ofrecida por Pilar CELMA VALERO, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del fin de siglo. 1888-1907)*, Univ. de Salamanca, 1990.

Todo es biología y acciones/reacciones determinadas e inevitables. Si la obsesión del Positivismo científico era convertir a cada objeto del saber en un objeto exacto, los instintos se introducen en el objeto y lo fijan: es la fijación obsesiva en el alcohol, el sexo, la degradación... Todo es un “fijo” que sólo se altera fisiológicamente, puesto que la fisiología (desde el inicial descubrimiento de la circulación de la sangre por Harvey, en 1628) se había ido convirtiendo en el verdadero fundamento de la medicina/arte, hasta llegar a ser la única norma interna para todo: desde la fisiología de la comida de Brillat-Savarín hasta la fisiología del matrimonio de Balzac. Deleuze señala con razón que Zola sólo sabe introducir en su paisaje tres tipos de personajes: el “raté” interior, las máscaras del perverso o la bestia de ideas fijas y elementales. Y aquí comienza el deslizamiento básico hacia el que quería llegar: Sawa no es ninguno de estos tres personajes, pero tiene algo de cada uno de ellos, lo tiene en tanto que jamás se adapta al medio. De ahí la famosa ecuación entre Sawa y el marginado o el vago por excelencia. La marginación absoluta de Sawa no es simple malditismo (aunque también), es una postura voluntaria de *no querer estar*, porque el *estar* está ya siempre ocupado³¹. Obviamente hay que separar las etapas de Sawa; la del primer naturalismo, la de la religión del arte en París y la de su posterior ceguera y muerte madrileña. Pero aquí las contradicciones bullen: el “*estar*” *está siempre ocupado* -repito-, bien por el biologicismo fisiológico, por el economicismo ambiental y global, o bien por un esteticismo sin sentido, que sólo se cobra cuando el arte se vende. Y Sawa no quiere venderse nunca. Hay más: tanto en el naturalismo como en la neurosis artística, Sawa, el invendible, se muestra ciego. Es exactamente lo imposible: el sueño de sí mismo, del artista o del sabio como vanguardia del mundo, como transformador del mundo. Y así llegamos también a la clave de toda la fisiología naturista de Zola: hablar de biologicismo significa para él hablar de psicología y patología. Lo que en realidad se investiga en ese ámbito positivo de su época es el cerebro humano, las causas y efectos del comportamiento cerebral humano. No es extraño que el cráneo se mida, se delimite, se investigue por dentro y por fuera: la craneoscopia y la frenología (junto con la sangre) nos van a conducir directamente al racismo de Gobineau, de Arana o del nazismo. Pero ese espacio de la psicología fisiológica nos va a producir también resultados sorprendentes.

Pues, en efecto, sabemos que a fines de siglo dos personajes muy distintos llegan al París de Zola. Precisamente Freud y Alejandro Sawa. Freud llega con el relato de Anna O., el caso que su amigo Breuer le ha descrito, para enseñárselo a Charcot y para introducirse en La Salpêtrière. Sawa llega con seis novelas naturalistas detrás (más su colaboración con Bago) y se zambulle en la bohemia de los malditos y de los simbolistas. Tanto que testimonia la depresión de Darío cuando Darío conoce a Verlaine y Verlaine sólo sabe decir “*la gloire et la merde*”. Tanto que cuando Sawa regresa a Madrid ya sólo cree en la belleza y en el espíritu; sólo en la religión del arte y en el anar-

³¹ De cualquier modo creo que la bohemia, como el malditismo más duro, no es sólo margen o locura voluntaria. La identificación entre bohemia y marginación necesitaría, acaso, profundizarse: quizás no se trate sólo del margen (el margen siempre está dentro) sino del *dentro del dentro*, las alcantarillas de la locura o de las heridas del sistema. El dentro del sistema es pútrido (de ahí la necesidad de limpiar/curar ese “dentro social” a partir de Comte y Stuart Mill); el dentro del cerebro también es pútrido: de ahí, sin duda, nace toda la aventura de Freud.

quismo aristocrático/social de la soledad más dura. La que le ilumina en su ceguera: *Iluminaciones en la sombra*. Obviamente, también Freud se marcha de París abominando del psicologismo fisiológico y tratando de conseguir una psicología no somatizada, no biologicista, el proyecto de una psicología “psíquica”, por decirlo así: la que hablará en *Los sueños*, lo que acabará llamándose el inconsciente libidinal. Sawa, por su parte, se encuentra a su vuelta a Madrid en el 96 –y a partir de ahí todo el despliegue posterior, a la par del Modernismo– con un país biologizado hasta el máximo. España (los también llamados nacionalismos periféricos) es un cuerpo enfermo que hay que curar. Su fisiología, su sangre, sus movimientos, todo está como paralítico. Los del 98 –se entienda esto como se entienda– y sus continuadores son ante todo unos *arbitristas* fisiológicos y biologicistas: los órganos del cuerpo del país han degenerado y hay que revitalizarlos, regenerar los “males” de la(s) patria(s): Lucas Mallada, Macías Picavea, Costa, Almirall, Arana, etc. Todos son regeneracionistas y todos creen en los orígenes de las razas (la lengua, la sangre y el suelo), creen en las generaciones (Ortega) que darán vida nueva a la fisiología histórica o que recuperarán la intrahistoria (el voluntarismo de Unamuno)... Más biologicismo aún: Valle se ha quedado manco y Sawa se ha quedado ciego. Valle no lo olvidará nunca y convertirá a Sawa en el héroe de *Luces de bohemia*: el héroe ciego que sólo ve con las manos. Pues, en efecto, Sawa nunca había visto bien ninguna luz artística: tan sólo el claroscuro. Por eso escribe: *Ese es el arte. Ni el color blanco, ni el color negro sólo. El blanco y el negro combinados hasta la hermosura absoluta. Un claroscuro que no ha podido soñar Rembrandt*³².

VI. FINAL: VALLE Y LOS “CRÁNEOS PRIVILEGIADOS”

Claroscuro: la ambigüedad brumosa del tecnicismo cientifista de hoy. Pero esta última versión del Naturalismo es aún una novela sin terminar. Incluido el temblor/atracción ante la ideología cientifista que parece dominarnos ahora (como ocurrió en la bisagra del XIX-XX), y asumiendo el horror ante la posible muerte de la literatura a través del maquinismo informático. Horror un tanto gratuito si pensamos que, a fin de cuentas, no fue precisamente la Imprenta quien inventó la literatura moderna a partir del XVI. Si la literatura muere (con lo que, según mucha gente, tampoco se perdería demasiado) será porque se mate a sí misma (como en gran medida quiso suicidarse la filosofía al pretender ser cientifista al máximo), o sencillamente porque las relaciones sociales existentes, el inconsciente ideológico dominante, ya no necesite por las razones que sean el concurso de ese horizonte discursivo al que llamamos literatura. Hay muchas razones: la más plausible es la de que la literatura (una vez perdida su capacidad de palabra crítica) sólo represente hoy o cinismo o aburrimiento; o bien porque las cosas que ella pueda decir se digan mejor por otros medios. Pero no es éste el hecho que hemos intentado rastrear. Hace un siglo, en el otro final de siglo, la literatura también in-

³² Cfr. M. A. LOZANO MARCO, “El naturalismo radical: Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa”, en *Anales de Literatura Española*, nº 2, Alicante, 1983, pp. 358-359. El texto lo recoge igualmente Amelina CORREA RAMÓN en su estudio *Alejandro Sawa y el Naturalismo Literario*, Univ. de Granada, 1993.

tentó volverse “científica” porque el cientifismo ambiental lo impregnaba todo. Pero como así parecían perderse el alma y el espíritu (la supuesta religión romántica del arte, la libertad del espíritu humano), el espiritualismo o el idealismo (la bohemia y el malditismo marginal) tenían que seguir existiendo aunque fuera tras renacer de sus propias cenizas. A esa mezcla perfectamente previsible entre la científicidad y la idealidad (neokantismo puro, por otra parte) se la puede llamar, como ya hemos dicho, “horizonte fenomenológico” en general, del mismo modo que se la llamó Modernidad o Modernismo en el mundo hispánico, y no sólo a partir de Rubén. Pero también en el ámbito literario a esa mezcla entre científicidad e idealidad se la iba a llamar con el tiempo la nueva novela histórica (no puede olvidarse la tremenda importancia del historicismo romántico/positivista) o el “esperpento” a partir de Valle. Por eso Valle mezcla a Zola, a Rubén y a Sawa en *Luces de bohemia*. Incluso parece obvio que la propia narrativa de Valle hubiera resultado imposible sin su especial ósmosis/ruptura con Galdós. Y lo recordaba ciertamente F. Ynduráin: *Sería curioso apurar los antecedentes de la novela de Valle en la de Galdós*³³.

Por supuesto que no pretendo descubrir nada nuevo ante una cuestión tan obvia como la de la fusión entre naturalismo cientifista por un lado, y, por otro, la discursividad de lo que suele llamarse idealismo con indudable vaguedad. Basta con revisar la nómina narrativa: Galdós, Pardo Bazán, el padre Coloma, Pereda, Alarcón, Valera, Palacio Valdés, Clarín, etc. Quizá el único problema radicaría –radica de hecho– en torno a las malditas comparaciones. Como señala certeramente Constantino Bértolo en un prólogo reciente a *La madre naturaleza*, los nombres de esta nómina: *son nuestros Balzac, nuestros Stendhal, nuestros Flaubert y nuestros Dickens, nuestros George Eliot, nuestros Hardy, nuestros Trollope, nuestros Chéjov, Dostoyevski y Tólstoi*³⁴. Y una segunda cuestión básica: la conocida defensa del “Arte por el Arte” que hacen gente como Manuel de la Revilla, Vidart o Clarín no es, por supuesto, un vanguardismo “avant la lettre”. Como se sabe, se trata sin más de una respuesta clara respecto al “moralismo religioso” que se suele simbolizar sobre todo en el discurso de ingreso en la Academia de Pedro Antonio de Alarcón en 1877. Esto también lo sabe todo el mundo, pero de nuevo hay algo que conviene matizar: obviamente lo que Clarín y los krausistas buscan no es tanto una separación del arte y la moral, como una fusión entre el arte y una moral “otra”. Quiero decir, la moral laica de la *voluntad kantiana*. Y que la “voluntad”, en tanto que prisma básico de esa moral laico/ kantiana, es la clave de esta nueva discursividad narrativa, lo mostrarán no sólo las famosas novelas de 1902 (*La voluntad*, de Azorín, *Camino de perfección*, de Baroja, *Amor y pedagogía*, de Unamuno y la *Sonata de otoño*, de Valle), sino igualmente el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia*, del mismo primer Baroja (o el “no opinar” del último Clarín), y desde luego la voluntad de ser ético/estética, casi al modo nietzscheano, del continuamente vivo marqués de Bradomín. La voluntad laico/moral es, sin duda, el programa del proyecto regeneracionista de toda la llamada “generación del 14” (incluso el proyecto de

³³ Cf. F. YNDURÁIN, *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 182.

³⁴ Cf. Constantino Bértolo, prólogo a la edición de *La madre naturaleza* de Emilia PARDO BAZÁN, en Círculo de Lectores, 1996.

la “muerte laica” esbozado en la previa *Minuta de un testamento*, de Gumerindo de Azcárate) y, por supuesto, en toda la trayectoria de Ortega y los orteguianos. Pero hay más. La fusión/diferenciación entre causas y leyes deterministas, por un lado, y formas libres, por otro lado, dio lugar no sólo al discurso de las ciencias humanas en este siglo que se va, sino, a la vez, a su fundamentación previa en torno a la diferencia entre discursos literarios y discursos científicos en el mundo anglosajón (desde C. P. Snow a Austin o Searle), y, por supuesto, a todo lo que venimos llamando (y que se me excuse si insisto en ello) el *Horizonte Fenomenológico* dominante en Europa desde principios del XX a los años 20 y 30: Husserl, Casirer, Dilthey, Simmel, Durkheim, Ortega y –definitivamente– Heidegger. Sobre todo el segundo Heidegger en quien se basaron no sólo los fenomenólogos existencialistas, como Sartre o Merleau-Ponty, sino desde el que surgió la raíz de los discursos posmodernos de Lyotard, Baudrillard y Vattimo y tantos otros³⁵.

Pero si retornamos al principio, o sea a la fusión laxa entre cientifismo naturalista e idealismo difuso, podemos encontrarnos con sorpresas no menos emblemáticas. Como igualmente señaló F. Ynduráin, convendría siempre rastrear los vericuetos de esa mezcla entre científicidad e idealidad (lo terreno sublime y lo sublime terreno: otra vez Kant, pero ahora en la difícil religiosidad unamuniana) al recordar la revisión que (en el *Cancionero*) hace Unamuno de dos versos clásicos de Lope. Ynduráin señala perfectamente cómo Lope había escrito: *Si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra/ el alma quiere ser cielo en el cielo*. Unamuno, por su parte, introduce el siguiente inciso que condensa exactamente la íntima correlación *naturalismo/idealismo* que venimos señalando desde el principio. Y así escribe Unamuno: *Si el cuerpo quiere ser cielo en la tierra,/ el alma quiere ser tierra en el cielo*³⁶. Evidentemente, el mejor resumen posible para todo nuestro trabajo. Sólo que si damos un paso más, sólo un paso, aparecerían de nuevo Alejandro Sawa/ Max Estrella y el esperpento de la religión bohemia del arte versus la literalidad “economista” del dinero cotidiano, de la muerte y del hambre. O sea, nos aparecería exactamente el final de *Luces de bohemia*. Recordemos:

Pica Lagartos: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

Don Latino: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!

Pica Lagartos: ¡El mundo es una controversia!

Don Latino: ¡Un esperpento!

Pero como este final lo conoce todo el mundo, aquí conviene callarse para que *El Borracho* pueda seguir bebiendo tranquilamente y no se vea obligado a llamar a cualquiera “cráneo privilegiado”; la extrema simbiosis, por cierto, de esa mezcla entre naturalismo e idealismo que hemos venido planteando

³⁵ Vid. por ejemplo, la recopilación posmoderna editada por F. JARAUTA, *Otra mirada sobre la época*, Murcia, 1994. Otros textos imprescindibles al respecto serían sin duda: Gianni VATTIMO (comp.): *La secularización de la filosofía. Hermenéutica y posmodernidad*, ed. Gedisa, Barcelona, 1994; Richard RORTY, *Consecuencias del pragmatismo*, ed. Tecnos, Madrid, 1996; Thomas MCCARTHY, *Ideales e ilusiones. Reconstrucción y deconstrucción en la teoría crítica contemporánea*, ed. Tecnos, Madrid, 1992; o Fredric JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, ed. Trotta, Madrid, 1996.

³⁶ Cfr. Francisco YNDURÁIN, *Clásicos modernos*, op. cit., pp. 53-54.

do a lo largo de todo el texto. Sintomáticamente Valle no dice “espíritu” y ni siquiera “inteligencia” (que es lo que, como es obvio, late por debajo), sino que usa –y se ríe– el “cientifismo” reinante y por eso utiliza el término “cráneo”, puramente fisiológico, para hacerlo destellar con un signo de luz sarcástica: el inolvidable “privilegiado”.

Quizá, en el fondo, para que la literatura no se hundiera en manos de aquellos y estos *cráneos privilegiados*, fue por lo que Valle decidió finalmente que la Niña (en este caso, la Literatura) convirtiera en esperpento cualquier tipo de sublimidad cientifista o esteticista. Quizás ese era el secreto de su última lámpara maravillosa: al frotarla, no salía un genio sublime sino simplemente la miseria y la grandeza de la historia de cada día. Sólo que si la Historia se repite como *Farsa*, esta sería otra buena manera de explicarnos *El Ruedo Ibérico*. Incluso el de nuestro segundo “fin de siglo”.