

UNIVERSIDAD DE LA MANOUBA
FACULTAD DE LETRAS, ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA



TRISTANA DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y EUGENIA GRANDET DE HONORÉ DE BALZAC:

CUESTIÓN DE INTERCULTURALIDAD

Doctorando:

Yakoub Abidi

Director:

Dr. Ridha Mami

La Manouba, 2019

DEDICATORIA

A todos aquellos con quienes estoy en deuda:

A mi padre (in memoriam),

A mi madre,

Por su amor, por sus sacrificios,

Y por la impagable educación que me ha dado.

A mis hermanos,

Por su compañía.

A mis profesores,

Por hacer posible la realización de este trabajo.

AGRADECIMIENTOS

Esta página, del mismo modo que mis palabras, son insuficientes para nombrar a todas las personas a las cuales soy deudor, en algún momento, de mi trayectoria personal y profesional. Es una convención consignar aquí unas palabras sencillas de agradecimiento, pero, en mi caso, lejos de todo convencionalismo, me gustaría que estas líneas sirvieran para manifestar mi más profundo reconocimiento a todas aquellas personas que con su ayuda, de forma desinteresada, han colaborado en la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, quiero agradecer muy especialmente al Dr. Ridha Mami, director de esta investigación, por la orientación, el seguimiento, la supervisión continua de la misma, las sugerencias e ideas de las que tanto provecho he sacado, pero sobre todo por el tiempo, la motivación y el apoyo que me ha dado a lo largo de estos años. Este trabajo no hubiera sido concluido sin su asesoría y paciencia, que acompañó siempre de una extraordinaria calidad humana.

De igual modo y con toda mi sinceridad y respeto, les hago explícita mi gratitud a mis lectores por su atenta lectura del trabajo, sus comentarios y sus atinadas correcciones.

Por último, pero no menos importante, me siento feliz al expresar mi agradecimiento a mi madre por la comprensión y la ayuda moral que me ha brindado y, a la vez, a mis hermanos por todas las palabras de ánimo que me han insuflado en los momentos difíciles. A mi padre, que seguramente estará orgulloso de mí. Todo esto nunca hubiera sido posible sin el amparo incondicional de mi familia que me apoyó desde la distancia.

A todos ellos, muchas gracias.

“Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena”.

Mijaíl Mijáilovich Bajtín

“Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.

Julia Kristeva

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PÁGS.

INTRODUCCIÓN	8
PARTE I INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA OCCIDENTAL	15
CAPÍTULO I DEFINICIONES Y CONCEPTOS TEÓRICOS	18
CAPÍTULO II HISTORIA, EVOLUCIÓN Y ESCUELAS COMPARTISTAS	42
PARTE II LA NOVELA DEL SIGLO XIX Y EL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA Y FRANCIA...	74
CAPÍTULO I EL GÉNERO NOVELSCO EN ESPAÑA Y FRANCIA EN EL SIGLO XIX.....	75
1. LA NOVELA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX	75
2. LA NOVELA EN FRANCIA EN EL SIGLO XIX.....	82
CAPÍTULO II APROXIMACIÓN AL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA Y FRANCIA	90
1. EL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA.....	93
2. EL REALISMO LITERARIO EN FRANCIA.....	103
CAPÍTULO III EL REALISMO LITERARIO, GALDÓS Y BALZAC.....	118
PARTE III BENITO PÉREZ GALDÓS Y HONORÉ DE BALZAC: AUTORES COMPARADOS	131
CAPÍTULO I BENITO PÉREZ GALDÓS...	132
CAPÍTULO II HONORÉ DE BALZAC	143
CAPÍTULO III CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE GALDÓS Y BALZAC.....	158
1. EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE AMBOS	159
2. GALDÓS Y BALZAC Y CIERTOS PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS.....	171
PARTE IV INTERTEXTUALIDAD	181
CAPÍTULO I DEFINICIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD	182
CAPÍTULO II LA RECEPCIÓN DE BALZAC EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y EN LA OBRA DE GALDÓS.....	198
1. LA RECEPCIÓN DE HONORÉ DE BALZAC EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	198
2. LA RECEPCIÓN DE HONORÉ DE BALZAC EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS...	210
CAPÍTULO III LA RECEPCIÓN DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN LA LITERATURA FRANCESA.....	221

PARTE V <i>TRISTANA Y EUGENIA GRANDET</i>: CUESTIÓN DE INTERCULTURALIDAD	233
CAPÍTULO I EL CONTENIDO	239
CAPÍTULO II LA FORMA.....	264
1. ESTRUCTURAS.....	267
2. PERSONAJES.....	277
3. DISCURSO	294
4. ESCENARIOS.....	305
CONCLUSIONES	312
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	319

INTRODUCCIÓN

La literatura comparada es uno de los campos más fecundos del conocimiento humano que representa un puente que conecta las diferentes culturas y literaturas. A través de esta parte de la ciencia literaria, el conflicto cultural puede transformarse en un diálogo de entendimiento y respeto hacia el otro. La literatura comparada, en virtud de ello, es una disciplina que aproxima las distintas obras y literaturas, desvelando los puntos de analogía y de diferencia, y el estudio crítico de los textos literarios fortalece las relaciones culturales y desarrolla las perspectivas del estudio de la literatura.

La decisión de concluir un estudio comparativo sobre la cuestión de interculturalidad en *Eugenia Grandet* de Honoré de Balzac y *Tristana* de Benito Pérez Galdós nos surgió al comprobar el abundante y profundo contenido de las obras de ambos autores y su manifestación de la realidad enredada de sus respectivas sociedades.

En Francia, Honoré de Balzac fue uno de los primeros portadores del estandarte de asentar las bases para representar la realidad en la obra literaria, dando lugar así a una nueva dirección de la literatura: el Realismo.

De igual forma, Benito Pérez Galdós fue uno de los escritores que establecieron la novela realista española en la segunda mitad del siglo XIX. Por esa razón, nos parece importante unir los trabajos de los dos literatos en un estudio comparativo que revele su postura y su perspectiva a la hora de representar la realidad.

El objetivo de este estudio estriba en proponer una lectura donde se pueda percibir el aliento de la sociedad francesa y la española en el siglo XIX a través de la obra literaria de ambos escritores, que gozan de una afamada reputación, ya que sus escritos retratan la realidad circundante de sus respectivas sociedades.

El tema de investigación será una aproximación comparatística enfocada en resaltar las convergencias y divergencias y reflejar la realidad en las obras de ambos novelistas, haciendo especial énfasis en el tema de la intertextualidad y, a partir de allí, recopilar todos los datos sobre la interculturalidad. El planteamiento de la cuestión de la interculturalidad se hará mediante la detección del intertexto y la presencia de cada uno de los autores en la obra y en la cultura del otro.

La descripción de la realidad en la obra de Honoré de Balzac y en la de Benito Pérez Galdós es uno de los elementos más interesantes que podemos admirar en sus obras. Estudiar dicha realidad aporta mucho a propósito del conocimiento de diferentes campos desconocidos sobre un período definido.

La novela realista es un retrato fiel de la realidad que es el contexto que abarca las relaciones que existen entre los personajes, la ambientación novelesca, las circunstancias, los hechos, las costumbres e incluso las ideas que la acción literaria expone. Por lo tanto, es conveniente vincular la obra con la realidad y el trasfondo de ésta.

En la presente ocasión, la crítica literaria se centraliza, muchas veces, en la percepción con la cual el escritor trata la realidad cuando habla de los sucesos. En este tenor, conviene hablar de la vida personal de Honoré de Balzac y la de Benito Pérez Galdós y su relación con los hechos de la obra literaria, dado que el ambiente en que vive el autor tiene una influencia decisiva en la creación del texto literario.

De igual forma, debemos tomar en cuenta la focalización que preocupa al escritor a la hora de tratar la realidad: el asomo político, la indagación de los fundamentos sociales de la vida, la crítica de las costumbres, etc.

Es imprescindible resaltar la problemática que plantea la obra para conocer el propósito de su escritura. Los aspectos temáticos, de acuerdo con esto, revelan la intención del autor y su compromiso con los problemas que padece la sociedad y, por consiguiente, la tendencia a la que pertenece el escritor.

La hipótesis que sugerimos, antes de comenzar el proceso de investigación, es que nuestra lectura inicial en las obras de Pérez Galdós y de Honoré de Balzac nos induce a pensar que, en ellas, se halla una imagen de la realidad mezclada con la fantasía y un fuerte compromiso de ambos autores con los problemas de sus respectivas sociedades.

Pensamos, de igual modo, que a causa de circunstancias bien definidas tales como la formación personal y cultural, la producción literaria puede presentar diversas dimensiones de confluencia y desemejanza que aproximan a los escritores.

Han sido varios los objetivos que hemos pretendido cumplir: Primeramente, vamos a detenernos ante el estado de la literatura comparada en varias partes del mundo para poder dar la justificación de seguir una metodología u otra, así como para ser conscientes del método comparativo y sus diferentes perspectivas desde las cuales podemos explorar las obras literarias.

Del mismo modo, la comparación entre los dos escritores, incluyendo la actitud de cada uno de ellos ante los problemas de sus patrias, es un apartado esencial de nuestro trabajo, debido a que conocer las preocupaciones de un autor rellena muchos huecos acerca de las preguntas que queremos plantear sobre el tratamiento de los temas.

Otro objetivo sería examinar las múltiples definiciones existentes sobre el término "Intertextualidad" con la finalidad de elaborar un tratamiento de interculturalidad, presentando como prototipo de análisis: *Tristana* y *Eugenia Grandet*.

Respecto al estado de la cuestión, no nos consta que nadie haya abarcado detalladamente el tema de la comparación entre Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac. Solamente, existen alusiones muy limitadas que reúnen a ambos autores y se estiman como claves para que los interesados en el comparatismo comiencen a indagar en las convergencias y divergencias entre ambos escritores realistas.

Esta motivación tiene su origen también en una admiración personal del compromiso social de Galdós y Balzac, lo que me dio impulso para analizar su mundo novelesco en mayor detalle. Por tanto, me pareció que *Trsitana* de Benito Pérez Galdós y *Eugenia Grandet* de Honoré de Balzac son una buena elección para emprender el camino de la investigación sobre cuestiones de interculturalidad.

En realidad, el presente trabajo pretende descubrir al lector una comparación de dos obras, y esta comparación queda justificada porque las obras de Galdós y de Balzac son puntos de referencia de la literatura española y de la literatura francesa de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX respectivamente.

La presente tesis doctoral consta de dos vertientes metodológicas: Por un lado, la investigación teórica y, por el otro, la parte práctica. La parte teórica la constituyen las tres primeras secciones que plantean diferentes teorías sobre la literatura comparada, hablan del

género novelesco y el Realismo literario en España y Francia y presentan a Benito Pérez Galdós y a Honoré de Balzac.

En cuanto a la parte práctica, ésta abarca las dos últimas secciones que estudian la presencia de cada autor en la obra y en la cultura del otro, tomando *Trsitana* y *Eugenia Grandet* como modelo de análisis del fenómeno de la interculturalidad.

Para llevar a cabo el presente trabajo, recurrimos a la colección, la selección y la síntesis de la extensa información que existe en Internet, los numerosos libros, artículos, tesinas y tesis que tratan las cuestiones que vamos a estudiar al tiempo que buceamos en distintas bibliotecas universitarias. También, tomamos nota de los pasajes y citas que puedan ser relevantes tanto para corroborar como para falsear nuestras hipótesis intentando evitar, de forma consciente, el sesgo de confirmación.

Queremos señalar que la metodología adoptada en esta tesis doctoral se basa en las teorías comparatísticas de la escuela norteamericana y la nueva escuela francesa que acercan textos literarios sin importar la lengua, la cultura, el tiempo o el espacio a los que pertenezcan y que, también, admiten puntos de mira comparatísticos como las semejanzas y diferencias, la comparación de los recursos formales que el autor emplea para elaborar su obra.

En este punto, terminamos nuestra exposición sobre la metodología utilizada y nos centramos en la estructura que fue sufriendo modificaciones a medida que íbamos introduciéndonos en las múltiples referencias bibliográficas. El resultado final es un trabajo de cinco secciones, y cada una de éstas comprende varios capítulos, excluyendo las reflexiones iniciales y las conclusiones que, a pesar de ser vinculadas entre sí, pueden leerse de forma independiente.

En la introducción, aparecen diferentes apartados que persiguen dar sentido a nuestra investigación, describiendo los objetivos perseguidos, explicando el tipo de metodología empleada e informando sobre la estructura.

La primera parte se centra en abordar distintas teorías sobre la literatura comparada en Occidente y está dividida en dos capítulos. El primero expone el concepto de la literatura comparada y responde a algunas interrogaciones necesarias para el estudioso de esta disciplina. El segundo capítulo aclara los intentos de desarrollo de la literatura comparada

en Occidente, planteando las diferentes aproximaciones comparativas que han emergido desde las diferentes escuelas que empezaron a adoptar la disciplina.

En este sentido, nos pareció importante hablar de la situación de la disciplina en España y Francia puesto que la comparación, en esta tesis doctoral, va a ser entre autores y obras de estos países. La importancia de esta sección reside en poner de relieve la variedad de los métodos comparatísticos y su función en el enriquecimiento de dicha disciplina.

La segunda sección se divide en tres capítulos unidos por el entusiasmo de presentar la novela del siglo XIX y el Realismo literario en España y Francia. El primer capítulo pone al descubierto la evolución del género novelesco en ambos países, mientras que el segundo capítulo explica el concepto del Realismo, reflejando los problemas tanto del pasado como del presente y reproduciendo la realidad de la sociedad española y francesa respectivamente en aquel entonces. El último capítulo aclara la postura de cada uno de los autores ante el Realismo y su relación con la sociedad.

La tercera parte tiene como finalidad presentar a Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac como autores objeto de comparación. La tradición crítica de sus narrativas exige hablar, aunque de una manera breve, de sus antecedentes biográficos y del ambiente inspirador que tuvo una gran relación con su creación literaria visto que los lazos de conexión entre sus experiencias personales y sus obras son perfectamente significativos. Pues, esta sección está constituida por tres capítulos fundamentales que pretenden esclarecer las convergencias y divergencias esenciales entre ambos autores y su compromiso con los problemas sociales.

La cuarta sección “Intertextualidad” pretende estudiar las relaciones de contacto entre Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac y la recepción de cada uno en el otro país, con el intento de detectar el intertexto o la presencia de cada uno en la obra y en la cultura del otro.

La quinta sección “*Tristana* y *Eugenia Grandet*: cuestión de interculturalidad” la dedicaremos, íntegramente, a analizar estas dos obras que reflejan varios aspectos de los países de los autores. Por ello, tanto el contenido en el que se refleja la realidad, las ideas del autor acerca de ésta y la oscilación entre la realidad y la ficción como la forma, que encierra las estrategias que maneja el autor para presentar su obra tales como la estructuración, los

personajes, el discurso y los espacios son susceptibles de ser tratados en este análisis.

En la siguiente parte, aparecen las conclusiones en las que se exponen los resultados obtenidos después de haber realizado la investigación y las correspondientes reflexiones nacidas de la misma.

Asimismo, la bibliografía especializada merece una mención especial, ya que contiene una amplia variedad de libros, tesis, tesinas, artículos y páginas web, donde los investigadores que deseen profundizar en el campo de la comparación literaria pueden encontrar diversas obras de referencia.

Comenzaremos este trabajo con la esperanza de demostrar todas estas conexiones de interculturalidad entre *Trsitana* de Benito Pérez Galdós y *Eugenia Grandet* de Honoré de Balzac, en un acercamiento empírico a las mismas apoyado en la teoría, la crítica y el comparatismo literarios.

PARTE I

INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA OCCIDENTAL

1. DEFINICIONES Y CONCEPTOS TEÓRICOS

2. HISTORIA, EVOLUCIÓN Y ESCUELAS COMPARTISTAS

El presente apartado es una sección introductoria para una labor que intenta aproximar a dos obras y escritores de distintos países y, relativamente, alejados temporal y espacialmente. Son varios los propósitos que nos incitan a emprender este trabajo con esta sección tan indispensable.

El primer objetivo es la justificación de seguir una metodología comparatística u otra, visto que no se puede realizar un estudio comparativo sin referirse a los métodos seguidos. La teoría y la práctica, en este contexto, son dos elementos que van unidos.

En segundo lugar, se halla la finalidad de demostrar la diversidad de perspectivas conceptuales frente a la literatura comparada y el desarrollo de su significación. Por consiguiente, vemos inadecuado exhibir solamente la metodología de la cual estamos convencidos, por lo que perseguimos destacar el estado de la disciplina, presentando una percepción amplia de las diferentes concepciones de esta ciencia literaria en diferentes lugares del mundo.

Lo que nos llamó la atención en estos estudios es la exagerada concentración en la aclaración de una concepción concreta sin prestar la atención a otras orientaciones, por lo menos para que el lector tome en cuenta que hay otras perspectivas conceptuales en tal campo.

Como este estudio, también, está enfocado en un fenómeno literario que vamos a examinar en dos autores muy famosos en y fuera de sus propios países, hemos pensado brindar un panorama variado de la literatura comparada para subrayar las perspectivas que hagan que cada una de las escuelas de literatura comparada sea distinta por alguna característica o señal particular y, por ende, para respaldar nuestro seguimiento de un método u otro.

En esta sección, trataremos de abordar este término desde su iniciación hasta el surgimiento de las teorías contemporáneas, aludiendo concisamente a las escuelas literarias occidentales y su percepción del término. Por ello, esta sección está dividida en dos capítulos.

El primero consiste en observaciones generales e importantes para entender mejor el término “literatura comparada”. En este tenor, prestamos atención a las distintas

definiciones, conceptualizaciones y tendencias. El segundo capítulo revela el estado de la disciplina en Occidente en general, y en España y Francia en particular, puesto que son los países de los escritores y las obras que vamos a analizar.

1. DEFINICIONES Y CONCEPTOS TEÓRICOS

La literatura comparada es un campo fascinante del conocimiento humano. A través de esta parte de la ciencia literaria, el conflicto de las culturas puede convertirse en un diálogo, comprensión y respeto hacia el otro.

La interrogación "¿Qué es la literatura comparada?" ha dado paso a un gran número de polémicas y discusiones durante las últimas décadas. Aún hoy en día, el término de literatura comparada se presta a interpretaciones controvertidas y representa el principio y el fin de toda introducción a dicho estudio. Uno de los principales problemas que plantea el estudio de ésta es si pertenece al campo de la literatura mundial o al de la historia de la literatura, o si puede ser independiente de por sí.

En el presente capítulo, intentaremos presentar algunas aclaraciones acerca del término "Literatura Comparada" que desató muchas polémicas a su alrededor porque su definición no es sencilla y va más allá de la simple comparación de obras literarias. A pesar de la complejidad que caracteriza el término mismo, no debemos seguir adelante sin observar algunas definiciones sobre la Literatura Comparada. José Luis Martínez Suárez, en la presentación del trabajo titulado *¿Qué es la Literatura Comparada?*, asegura que:

La literatura comparada, en sentido amplio, es una práctica hermenéutica que se encarga del estudio de la literatura a través de las culturas, una propuesta de carácter interdisciplinario que encamina su interés específico a establecer los elementos de relación entre manifestaciones literarias a través del tiempo, y del espacio¹.

De la de definición anterior debemos resaltar el hecho de que se trata de una práctica hermenéutica, puesto que con éso afirmamos que la literatura comparada interpreta, lo cual es clave en el quehacer literario. Otra afirmación de alta relevancia en esta definición es su carácter interdisciplinario, por lo que explica por qué varias disciplinas y áreas del conocimiento están presentes en la literatura comparada.

En este sentido, la literatura comparada engloba áreas de conocimiento como las artes (la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, etc..) y se focaliza en los distintos trasfondos que comparten las distintas literaturas,

¹ Irlanda Villegas, David Reyes y Carlos Rojas Ramírez, *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*, Publicaciones de la Universidad Veracruzana, México, 2014, pág. 7.

por ejemplo, la impronta grecolatina dentro de las literaturas de Europa, los diferentes temas, mitos y géneros literarios. Se fija, también, en los relatos de viajes y en los procesos de traducción, entre otras cosas.

La literatura comparada también puede ser definida como la parte de los estudios literarios que está relacionada con la universalidad de la literatura. Como podemos ver, esta definición toma en cuenta especialmente la universalidad de la literatura, presentando la literatura comparada como el medio para acercar producciones literarias de distintas latitudes.

De hecho, la literatura comparada es una disciplina que enmarca la literatura de distintas regiones culturales o de diferentes idiomas como un mismo fenómeno cultural. Su objeto es multinacional (por su atención a literaturas en distintos idiomas y de ámbitos culturales diversos) y su perspectiva supranacional (por cuanto busca encontrar tópicos que trascienden lo particular)². Es éso lo que piensan Josep Ballester y Noelia Ibarra, cuando citan a Pichois y a Rousseau:

La definición que proponen Pichois/Rousseau en su libro (1967) resulta relativamente amplia “descripción analítica, comparación metódica y diferencial e interpretación sintética de los fenómenos literarios, interlingüísticos e interculturales, a través de la historia, la crítica y la filosofía³.”

Hay que señalar que conceptualizar sobre la literatura comparada ha generado raudales de tinta derramada, no habiendo acuerdo entre los teóricos en la mayoría de las veces ya que, a título de ejemplo, la comparatista Cristina Naupert, en la introducción de su libro *Tematología y comparatismo literario*, define la literatura comparada como un “matrimonio de conveniencia”:

No sorprende, por tanto, que la Literatura Comparada haya mostrado siempre una afinidad especial hacia el campo de los estudios tematólogicos, aunque en este “matrimonio de conveniencia” no hayan faltado los altibajos propios y cualquier relación afectiva⁴.

2 AAVV, *Itinerarios hispánicos. Una aproximación interdisciplinar al liberalismo español con motivo del bicentenario de la constitución de Cádiz*, Publicaciones de la Universidad Libre Internacional de Moldavia, Moldavia, 2012, pág. 232.

3 Josep Ballester y Noelia Ibarra, «Literatura Comparada y Educación: Una aproximación crítica», en *Lenguaje y textos*, número. 28, Publicaciones de la Universidad de Valencia, España, 2008, pág. 12.

4 Cristina Naupert, *Tematología y comparatismo literario*, Arco libros, Madrid, España, 2003, pág. 11.

Esta autora afirma que esta literatura tiene interés por:

El estudio de las migraciones de temas, motivos y figuras mitológicas ha encontrado su verdadero punto fuerte cuando se ha extendido más allá de las fronteras de una sola cultura o lengua para analizar cómo ha sido la acogida de estos elementos en otras circunstancias históricas y sociales⁵.

Claudio Guillén - Catedrático de literatura comparada en diversas universidades norteamericanas y españolas, Profesor visitante en universidades de Alemania, Italia y Brasil, entre otros países, Decano de los estudios de literatura comparada en lengua española, y Miembro de la Real Academia Española desde 2003 a 2007 - escribió numerosos libros en torno a esta disciplina.

Entre lo Uno y lo Diverso es una de sus obras más importantes. Según el autor quien escribió el prólogo de este libro, para pertenecer a la corriente de la literatura comparada, hay que ser historiador de la sociedad, analista político y economista:

Pero los comparatistas somos ante todo lectores, y la práctica de la literatura acrecienta incomparablemente la sensibilidad histórica de las personas⁶.

Guillén inicia su obra, como no podía ser de otra manera, con una definición de la literatura comparada:

Por Literatura Comparada – rótulo convencional y poco esclarecedor – suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjunto supranacionales. Prefiero no decir, con otros, sin más contemplaciones, que la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que en realidad no han sido meramente nacionales⁷.

Para ser crítico-historiador hay que tener, según él, una inclinación artística y preocupación social, distinguir entre la práctica (la interpretación de los textos particulares) y la teoría (con unas premisas mayores y un orden significativo), distinguir entre lo individual (la obra, el escritor, etc.) y el tema (el conjunto, el género, etc.), y, por último, la tensión entre lo nacional y lo universal:

5 *Ibíd.*, pág. 12.

6 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, España, 2005, pág. 11.

7 *Ibíd.*, pág. 27.

La Literatura Comparada ha sido una disciplina resueltamente histórica y los comparatistas más responsables de hoy tienen toda premisa sobrehistórica o intrahistórica por presurosa, vana o inaceptable [...] En estos sectores culturales sería absurdo pasar por alto la forma singular, la realización vivida, la percepción sensorial y sensual sin las cuales una obra de arte se desvirtúa y desvanece⁸.

El autor hace referencia, en la literatura comparada, a los incontables datos de índole biográfica, sociológica, bibliográfica o anecdótica y dice que, a veces, lo imprevisible, caprichoso y enmarañado de estos hechos incita al comparatista a reflexionar acerca de la complejidad y el carácter singular de la historia de las literaturas:

Aquella tensión entre Literatura Comparada y Literatura General, en primer lugar, es aleccionadora por lo que nos enseña acerca de la estructura interna de una disciplina intelectual, sus polaridades, sus rebeliones, sus líneas de fuerza [...] En segundo lugar, ante la necesidad de distinguir entre aquellas categorías supranacionales que implican internacionalidad y las que superan, o tienden a superar, las relaciones internacionales⁹.

Claudio Guillén cita, también, a Henry Remak, con la interesante y novedosa definición de literatura comparada en 1961 que el autor incluye en su obra *Comparative Literature: Method and Perspective*:

La Literatura Comparada es el estudio de la literatura más allá de los lindes de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras zonas del saber y la creencia, como las artes (la pintura, la escultura, la arquitectura, la música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etc. por otro. En suma, es la comparación de una literatura con otra y otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de expresión humana¹⁰.

El autor no está de acuerdo con la definición de Henry Remak y lo explica con tres razones: La comparación no es exclusiva ni, especialmente, característica de la literatura comparada, y, también, pertenece a la supranacionalidad y a las literaturas nacionales.

Prosigue hablando de la literatura comparada cuando ésta se refiere a formas artísticas populares, orales o comerciales, a la novela policiaca, al cine, a las películas de terror o del Oeste, al drama pastoril que se desarrolló en los siglos XVI y XVII con las últimas piezas de Shakespeare. En España, se refiere a la modalidad bucólica de los autores Montemayor, Gil Polo y Cervantes.

8 *Ibíd.*, pág. 39.

9 *Ibíd.*, pág. 89.

10 *Ibíd.*, pág. 123.

Para él, el estudio de las influencias internacionales viene a ser de las relaciones no entre naciones o nacionalidades, sino entre unas lenguas y otras. Acerca de este tema, cita a György Vajda en su obra *Essai d'une histoire de la littérature comparée en Hongrie*, de 1964:

Las relaciones internacionales son eso que se suele designar mediante tales términos: culturales, sociales, políticas a la vez. De ahí su interés humano, complejo, vivo, hasta doloroso, para más de un país y de una época. Piénsese en Europa, sin ir más lejos, en la de hoy y en la posible Europa de mañana. Acerca de los estudios comparativos en Hungría, desde el siglo pasado hasta el actual, y del reto que representaban en las relaciones con las naciones occidentales¹¹.

En su artículo «La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma», el autor camerunés Monique Nomo Ngamba explica que la literatura en África tiene una fuerte tradición oral e inclinación hacia los temas del campo moral y social, y que la llegada de los blancos influyó en la narrativa negroafricana postcolonial. Acerca de la literatura comparada dice lo siguiente:

La tarea específica de la Literatura Comparada, a este respecto, es realizar una teoría aplicada de los géneros, buscando en primer lugar un corpus supranacional de textos como base de investigación. Lógicamente, a la Literatura Comparada le interesa más el desarrollo histórico de los géneros que establecer clasificaciones teóricas sobre los géneros naturales, aunque puede tener en cuenta estas clasificaciones como marco general¹².

Este autor coincide con Claudio Guillén en que en Francia es donde se encuentra el núcleo de la literatura comparada. Dentro de la escuela francesa, el autor se interesa por el trabajo de Claude Pichois y André-M. Rousseau, en su obra *La Littérature Comparée*, donde se propone realizar investigaciones tematólogicas para explicar el desarrollo y la evolución de los géneros a todo lo largo de la historia, abogando por una investigación histórica y tipológica.

También, Nomo Ngamba expone en su artículo una idea acerca de la literatura comparada que es muy relevante acerca de la comparación de obras dentro de este tipo de literatura:

11 *Ibíd.*, pág. 303.

12 Monique Nomo Ngamba, «La literatura comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma», en *Tonos digital*: Revista electrónica de estudios filológicos, número. 15, 2008, pág. 2. (En línea). Consulta (13 de diciembre de 2015). Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/209/169>

Pese a todo, la comparación de géneros que va más allá de las formas literarias de una sola cultura plantea problemas. Es indudable que estructuras nacidas de la tradición anónima, como el chiste, la fábula o el cuento, han formado en todo el mundo invariantes comparables. Pero géneros más complejos, como la novela, se prestan en peor medida a una comparación universal¹³.

El autor nos habla de Guillén, el crítico literario que mencionamos antes:

Claudio Guillén propone otra serie de elementos, en parte coincidentes: motivo, mito, situación, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, topos e imagen...La materia, el tema y el tópicos tienen más importancia para la Literatura Comparada que el motivo y la situación, dado que éstos son más universales y arquetípicos que los primeros. La imagen y el rasgo son unidades demasiado pequeñas que apenas posibilitan el análisis monográfico¹⁴.

Asimismo, Yenny Ariz, Clicie Nunes, Clara Parra y Cecilia Rubio en su trabajo «Literatura comparada: definiciones y alcances» comienzan con la definición de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) de la Literatura Comparada, que sería la siguiente:

La literatura Comparada es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional¹⁵.

El trabajo de estos autores cita al comparatista Jorge Dubatti que agrega a esta definición lo siguiente:

Es decir que le competen los fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan los marcos de las literaturas nacionales¹⁶.

El mismo Jorge Dubatti aclara que lo supranacional constituye una superación de lo nacional; es el caso de fenómenos como la literatura y las artes y sus estructuras generales, como el género literario y el tema de una obra.

El trabajo de estos autores coincide con Claudio Guillén acerca de que los orígenes de la literatura comparada se encuentran en el concepto de *Weltliteratur* (literatura mundial) propuesto por Goethe en 1827, y también cita a René Wellek quien definió la literatura comparada en 1968 diciendo:

13 *Ibíd.*, pág. 3.

14 *Ibíd.*, pág. 7.

15 Yenny Ariz, Clicie Nunes, Clara Parra, y Cecilia Rubio, «Literatura Comparada: definiciones y alcances», pág. 1. (En línea). Consulta (21 de diciembre de 2015). Disponible en: <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf>

16 *Ibíd.*, pág. 1.

Es el estudio de la literatura independientemente de las fronteras lingüísticas, étnicas o políticas. No se puede confinar a un solo método; la descripción, caracterización, interpretación, narración, explicación, evaluación son utilizadas en el comparatismo tanto como las comparaciones. Ni la comparación puede ser reducida a contactos factuales históricos¹⁷.

Una idea interesante en este trabajo es acerca de la estética comparada que concierne el estudio comparado de la literatura con otras disciplinas artísticas. Bajo este rubro, se llevan a cabo estudios en los que la literatura se convierte en un objeto de reflexión, en la medida en que permite establecer vínculos, enlaces y proyecciones de y hacia otras artes.

Acerca del mismo tema, se destaca el trabajo de Alfonso Martín Jiménez de la Universidad de Valladolid. Lo primero que se pregunta este autor es si la literatura comparada es una disciplina autónoma o consiste más bien en un método de análisis relacionado con la crítica literaria, utilizando para ello la historia literaria de carácter nacional en el desarrollo de los estudios comparados:

La Literatura Comparada ha sido desde sus inicios una disciplina controvertida y difícil de definir. La delimitación de sus objetivos ha planteado muchas dificultades y posturas contrapuestas¹⁸.

Para Alfonso Martín Jiménez, la literatura comparada ha surgido como reacción o modo alternativo de investigación a los estudios de historia de la literatura de carácter nacional. Este autor menciona a Welles que define la literatura comparada como análisis de las relaciones entre dos o más literaturas, y este análisis puede incluir las literaturas orales.

El autor alude a la definición de literatura comparada de Claudio Guillén quien dice que es el estudio sistemático de conjuntos supranacionales. El comparatista no se conforma con situarse en ninguno de esos dos extremos: no le basta el estudio de una determinada literatura nacional, ni se instala en el mundialismo de la pura abstracción ajena a los acontecimientos concretos de la historia literaria. Alfonso Martín Jiménez prosigue diciendo:

El método comparativo nos hace comprender que los sentimientos expresados en las obras son universales, y nos permite a la vez valorar su originalidad en la expresión de un sentimiento común: situar el texto entre lo uno y lo diverso¹⁹.

17 *Ibíd.*, pág. 2.

18 Alfonso Martín Jiménez, «Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria», en *Estudios de Literatura*, número. 23, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, España, pág. 129.

19 *Ibíd.*, pág. 135.

También, este autor nombra a Manfred Schmeling en su artículo «Introducción: Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista», que afirma que la literatura comparada es una disciplina comparativamente empírica:

Se ocupa, sobre base internacional, ante todo con obras de arte. Como procedimiento comparativo tiene que explicar teóricamente sus tareas, y al hacerlo, mostrarse abierta para la variedad de las formas literarias y de sus maneras de comprensión²⁰.

Los primeros indicios o antecedentes de la literatura comparada se encuentran en el siglo XVIII; fundamentalmente, las historias de la literatura universal que se escribieron en aquel entonces y los primeros intentos de comparatismo lingüístico. Destacan las obras del jesuita español Juan Andrés (*Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 1782) y la del italiano Carlo Denina (*Discorso sopra le vicende della letteratura*, 1788).

Es importante notar que, en el siglo XVIII, la literatura comparada empezó a tener nuevas significaciones: se entendía como un fenómeno estético específico y, por otro lado, como el corpus de textos literarios resultante de esa actividad de creación estética.

En el siglo XIX, se define la literatura comparada reposando sobre el nacionalismo literario, la perspectiva comparatista de distintos ámbitos del conocimiento, el positivismo de Hippolyte Taine y el modelo darwinista de explicación de la historia literaria de Ferdinand Brunetière. Destacan las obras de Friedrich Schlegel (*Geschichte der alten und neuen Literatur*, 1815) y de Madame De Staël (*De la littérature*, 1800).

A finales del siglo XIX, la literatura comparada basó su objeto de estudio en el modelo ofrecido por la literatura romántica y sus métodos sobre el paradigma proporcionado por la *Geistesgeschichte* alemana, de inspiración nacionalista:

El mejor argumento a favor de los estudios literarios supranacionales es la existencia de una literatura universal que no es abarcada en su conjunto por los estudios literarios de carácter nacionalista²¹.

En el siglo XX, se desarrolla la literatura comparada porque tras dos guerras mundiales, esta literatura podía servir como una garantía de entendimiento y de comprensión entre los pueblos de Europa, y que eso podría ayudar a evitar otra guerra. Los principales

20 Apud. Manfred Schmeling, «Introducción: Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista», en: *Ibíd.*, pág. 136.

21 *Ibíd.*, pág. 145.

ejemplos de la historia literaria comparada en aquella época fueron las obras de Paul Hazard (*La crise de la conscience européenne 1680-1715*, 1934), Erich Auerbach (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), Ernst Robert Curtius (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948) y Mihály Babits (*Az európai irodalom története*, 1935).

Según Martín Jiménez, la literatura comparada es un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura.

Es oportuno detenernos ante la reflexión de la autora María Valentina Flórez López, perteneciente a la Universidad de Colombia, acerca de la literatura comparada que comienza su artículo «Gnisci, Armando: Introducción a la literatura comparada» con el autor Armando Gnisci que, en contraposición de un punto de vista más conservador, define la literatura comparada como un entorno que engloba lo literario, político y cultural.

Este autor pertenece a los comparatistas más identificados dentro de la cultura italiana y se engloba dentro del área de las ciencias de las humanidades. La literatura comparada, desde su punto de mira, sería una posibilidad de mundos con diversas lenguas, dentro del patrimonio de la humanidad que estaría disponible mediante la traducción.

Es posible que, de esta manera, confluyan diferentes tiempos y culturas. La literatura comparada surge de la necesidad de explorar diferentes mundos dentro de nuestro mundo, sin un límite determinado o específico y nos permite abordar el texto literario. Este texto literario al que hace referencia no puede ser un discurso aislado, sino una confluencia de mundos que permite comprender la diversidad.

Según Armando Gnisci, esta carencia de límites hace difícil definir el concepto de literatura comparada cuya evolución pasa de su nacimiento en Europa occidental desde un punto de vista histórico-positivista acerca de literaturas nacionales a una disciplina de carácter mundialista.

Esta disciplina sería un debate de mundos y permite que dos personas que no se conocen alcancen el mismo pensamiento mediante recorridos diferentes, en contraposición a la imposición cultural. Desde este punto de vista, la literatura comparada:

Reúne ensayos que se preocupan por campos de estudio en principio “reservados” al ámbito europeo como la historiografía literaria, el intercambio internacional de las imágenes culturales, los viajes y sus escritos, los mitos y los temas literarios, la literatura y su relación con otras artes. Asimismo, aborda las nuevas vertientes que han surgido: la descolonización, los estudios interculturales, la traducción como nueva lengua mundial, los estudios sobre las mujeres. Sin embargo, de los últimos no ofrece más que un esbozo debido a que no tienen una trayectoria tan amplia como los primeros²².

La literatura comparada surge de la pregunta acerca del sentido de la comparación desde un discurso del nacionalismo y como respuesta a un punto de vista cerrado del Positivismo, en contraposición a la confluencia de múltiples discursos o ensayos que pueden abordar temas diversos, teniendo en cuenta una conciencia histórica y que se sitúa en diferentes momentos, medios o razas. Esta ciencia aborda la evolución del proceso visto desde diferentes disciplinas.

En este trabajo, también, se tiene en cuenta el punto de vista de Wellek, uno de los más importantes críticos de esta ciencia, que considera que la literatura comparada engloba movimientos literarios y artísticos dentro de Europa como el Romanticismo, el Expresionismo, las lenguas europeas del África Subsahariana, el Postmodernismo, etc. que nace de una investigación común y general.

A continuación, se tiene en cuenta el punto de vista del autor Sinopoli que habla acerca de las diversas historias literarias que se incluyen dentro del género literario de la narración, es decir, como un alegato del que forman parte argumentos que analizan la cultura y la política, así como la realidad de algunos sujetos colectivos como serían las tradiciones locales.

Desde otra perspectiva, el artículo anteriormente referenciado incluye la obra *Imágenes del otro: la literatura y los estudios interculturales* de la autora Nora Mollen, quien considera que la literatura comparada investiga los estudios interculturales. Ésto quiere decir que esta disciplina permite abordar una visión del mundo y permite la conexión

22 María Valentina Flórez López, «Gnisci, Armando: Introducción a la literatura comparada», en *Literatura: teoría, historia y crítica*, número. 5, Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 2003, pág. 346.

con otras personas.

La autora Flórez López evoca a Mollen acerca de esta rama comparatista orientada de manera sociológica e histórico-cultural, afirma que fueron los imagólogos de los años sesenta los que se dedicaron a la literatura comparada y concluye diciendo que:

Finalmente, mientras el modelo de Wellek se dirigía hacia una decidida despolitización y universalización de la investigación literaria, el objetivo ético político y la reflexión sobre el concepto de “nación” seguían siendo centrales para las corrientes imagológicas europeas de la segunda mitad del siglo XX²³.

Siguiendo con el tema de la imagología, las actuales inclinaciones opinan que se pasa de un Positivismo que analiza la influencia al concepto de intercambio, incluyendo la literatura de la emigración que se considera un fenómeno muy presente en la literatura comparada.

Flórez López expone el enfoque de la autora Anna Trochique en su artículo «Temas y mitos literarios» quien afirma que en los años setenta se modernizó el campo de la temología, en contraposición a lo que sería el campo de la comparación por la comparación. La temología se ocuparía de los mitos y de las preocupaciones políticas y sociales que se analizan por la literatura comparada.

Siguiendo con el análisis de Flórez López, se tiene en cuenta el trabajo del autor Domenico Nuceraque «Los Viajes y la literatura» quien hace una reflexión acerca de la literatura de los viajes que se comprende, evidentemente, como un género supranacional.

Este género está muy presente en la literatura comparada y engloba a los viajeros y sus diversas ideologías, cada uno de los cuales nos enriquece con sus diversos puntos de vista dentro de lo que se considera el turismo y la figura del turista.

De igual modo, es de gran importancia prestar atención a la opinión de Cristina Garrigós González que considera la literatura comparada una ciencia necesaria que surge de una ruptura de las fronteras nacionales y culturales dentro de un nuevo siglo y una conversión donde se combina la lengua y la cultura, y que envuelve conceptos innovadores como el multiculturalismo, la globalización y la interculturalidad.

²³ *Ibíd.*, pág. 349.

La autora considera que la literatura comparada surge de un movimiento universitario en Estados Unidos por parte de una élite europea que emigró a este país durante la Segunda Guerra Mundial y que intentó favorecer la riqueza de la pluralidad.

La estética de una obra literaria ya no se entiende como algo monolítico, unitario e inmutable, sino hay que tener en cuenta la pluralidad de lenguas dentro de la sociedad actual en un panorama que es multicultural, es decir, se tiene en cuenta la variedad de culturas. Los constructores de esta sociedad pueden tener diversos orígenes, procedencias y tradiciones.

La comparatista pone como ejemplo la sociedad de Estados Unidos donde las minorías afroamericanas, chinas, nativo-americanas o asiático-americanas generan la necesidad de ampliar el espectro cultural.

La autora también plantea la postura del autor Djelal Kadir que en su artículo «Comparative Literature International»²⁴ defiende que la literatura comparada se caracteriza por su condicionalidad, es decir, incluye la fluctuación y movilidad de las obras literarias, y no puede ser unívoca e inmutable.

Esto evitaría el anquilosamiento de las ciencias literarias. Kadir habla, asimismo, de la literatura del exilio, dentro de la literatura comparada, como el exilio judío en Estados Unidos o el exilio cubano hacia Estados Unidos que reflejan la huida y el trauma de la guerra. La literatura comparada sería, para este autor, un animal fabuloso o quimera que no puede estar en peligro de extinción.

Otro autor con el que prosigue Garrigós González en su trabajo es Charles Bernheimer²⁵. En su informe acerca de la literatura comparada en Estado Unidos las respuestas que se proponen serían la perspectiva eurocentrista o multicultural, el uso de traducciones, la importancia de la teoría literaria, y la relación de los estudios literarios con los estudios culturales y considera que los textos que se han traducido pueden ser objeto de investigación.

24 Djelal Kadir, «Comparative Literature International», en *World Literature Today*, volumen. 69, número. 2, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma, Estados Unidos, 1995.

25 Cristina Garrigós González: «Hacia una estética poliglósica de constructos heteroglósicos: literatura comparada e interculturalidad», en *BELLS: Revista electrónica*, número. 13, 2004.

Acerca de la literatura comparada, hay que tener en cuenta las diferentes generaciones entre los autores de esta disciplina y los cambios que se van produciendo en la sociedad que influyen en las ciencias académicas, así como las circunstancias económicas que repercuten en las políticas universitarias.

Ésto hace que se suceda desde un estudio exclusivo del texto a un estudio del contexto con una crítica subjetiva. Los conceptos pasan de ser algo firme a un ámbito en el que es difícil encontrar tierra firme. La literatura comparada no sería comprendida como una única comparación, sino como una intertextualidad, es decir, como una relación entre trabajos literarios.

La ensayista cita al autor Jonathan Culler que opina que en las sociedades existe una pluralidad étnica que da lugar a una “teoría de hibridación”²⁶. Ésto va en contra de una identidad esencial, es decir que hay un sentido de intercambio y contaminación. La literatura comparada sería, así, un espacio de encuentro, de diálogo y de entendimiento que está por encima de todo.

La siguiente autora que referencia Garrigós González es Eva Kushner que en su trabajo «¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?»²⁷ considera que la literatura comparada ofrece una estética y cultura sin antecedentes que permite llegar a lo universal desde la individualidad, donde hay que tener en cuenta una serie de variables, como el contexto social, económico, político, pluralista y multicultural, así como hay que tener presente el cine, las artes plásticas, la arquitectura, etc.

Para que la literatura comparada siga existiendo como ciencia literaria debe estar abierta a la multiculturalidad, es decir, debe aproximarse a diferentes culturas. Sería un campo donde quepan diferentes enfoques, sin que prevalezca uno sobre otro.

La siguiente reflexión la hace la autora Susana Gil-Albarellos que comienza con la necesidad de la literatura comparada de posicionarse dentro de los estudios literarios y esta disciplina tiene que formar parte de las diferentes ramas que incluye el saber literario. Esta disciplina forma parte, recientemente, en España de los planes de estudio de algunas

26 *Ibíd.*, pág. 6.

27 *Apud.* Eva Kushner, «¿Hacia una tipología de los estudios de literatura comparada?», en: *Ibíd.*, pág. 7.

universidades.

Como la literatura comparada es una ciencia que cambia constantemente, es difícil llegar a una definición exacta de la misma. Además, hay que tener en cuenta que la literatura está constantemente reescribiéndose. Y la autora hace referencia a Wellek y Warren diciendo como sigue:

Hemos de poder referir una obra de arte a los valores de su época y de todos los periodos que le han sucedido. Una obra de arte tiene tanto de “eterna” (es decir, conserva una cierta identidad) como de “histórica” (o sea, varía con arreglo a un proceso que puede seguirse)²⁸.

A cualquier lector le interesan obras literarias que reflejan tradiciones culturales que han sido traducidas desde otros idiomas. La comparación surge, según Gil- Albarcellos, porque cada obra refleja una percepción personal, a su vez, de la experiencia y crítica literaria.

Existen aportaciones en la literatura comparada durante el siglo XXI que provienen del pasado como la aristotélica, horaciana o la hegeliana, lo que determina la autora como poética recepta, es decir la vuelta a los orígenes.

La literatura comparada debería ser una disciplina independiente, porque se define de otra manera a otras disciplinas, teniendo en cuenta su objeto de estudio y finalidad. Pero su punto de vista es más amplio, es decir, comprende todas las expresiones de una cultura, es por lo tanto multidisciplinar, supranacional y paracultural.

Hay que tener en cuenta que la literatura comparada está inmersa en una sucesión de diferentes épocas, periodos y generaciones literarias que influyen claramente en las obras de los escritores.

Gil-Albarcellos considera que en la definición de la literatura comparada hay que tener en cuenta que no tiene una definición unívoca, no existe una unanimidad de criterios y puede englobar en conjunto otras ramas literarias. Entiende la disciplina como:

Órgano de expresión de estudio de la literatura desde un punto de vista internacional. Entiende la disciplina de manera amplia, de forma que se aceptan trabajos de muchas y muy diferentes ramas de la investigación literaria, como son la interrelación entre una o varias literaturas, la teoría de la literatura y la crítica literaria, los problemas

28 René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Gredos, Madrid, España, 1993, pág. 53.

generales o específicos de géneros, periodos literarios, temas, autores y obras desde los primeros tiempos hasta la actualidad²⁹.

La literatura comparada no confecciona teorías, se trata de un método de análisis de los conceptos literarios y culturales, valorando la literatura desde múltiples perspectivas. Para este análisis, hay que superar las barreras lingüísticas, nacionales, temporales o espaciales. Gil-Albarellos, en su trabajo, posiciona los orígenes de la literatura comparada en Estados Unidos y en Francia, diciendo que:

La escuela francesa, con Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré y Marius-François Guyard a la cabeza, opina que la literatura comparada es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, y la considera una rama de la historia de la literatura³⁰.

La literatura comparada tiene muy en cuenta las transformaciones que se producen en cada nación. Gil-Albarellos cita a Guyard que considera que la literatura comparada como la historia de las relaciones literarias internacionales. Hablando de esta disciplina, el autor francés tiene en cuenta los cambios que se producen en los sentimientos y las ideas y rebasa las fronteras, tanto lingüísticas como nacionales.

Otra definición importante de la literatura comparada que evoca la autora es la que exponen Vega y Carbonell siguiendo a Henry H. Remak, para quien se trata de:

Un objeto de estudio de la literatura más allá de los confines de un solo país, y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento y creencias, como las artes (por ejemplo, la pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (verbigracia, ciencia política, económica, sociológica), las ciencias experimentales, la religión, etc. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana³¹.

Un punto importante que señala Susana Gil-Albarellos es que la literatura comparada no excluye, en ningún momento, la literatura nacional, no tiene por qué ser internacional o mundial o incluso universal, superando el movimiento positivista, como anteriormente dicho. La autora enuncia que la literatura nacional ha sido incluso la base de la literatura comparada.

29 Susana Gil-Albarellos, «La literatura comparada en el marco de los estudios literarios», Publicaciones de la Universidad de Valladolid, España, 2006, pág. 3.

30 *Ibíd.*, pág. 4.

31 Apud. Henry Remak, «Literatura comparada: definición y función», En: María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, España, 1998, pág. 89.

Ésta, a su vez, también plantea dificultades para su definición porque los límites geográficos y político-históricos se modifican constantemente, y porque una lengua puede pertenecer a varios países e incluso hay países con diferentes lenguas (como Suiza que posee tres lenguas), y que normalmente el criterio lingüístico prevalece sobre el político. Por último, el término de “comparada” no es excluyente de la literatura comparada, la literatura nacional también se vale de múltiples comparaciones.

Siguiendo con la literatura comparada, la autora menciona a García Gual que la define como “más un método de enfocar lo literario y una actividad que un conjunto bien esquematizado de reglas”³², y luego prosigue citando a Wellek y Warren como sigue:

La literatura comparada mantiene una relación cercana y amplía la ciencia de la literatura. Ésta, como se sabe, está formada por tres elementos: historia de la literatura, que estudia el origen y evolución de la literatura (estudio diacrónico, histórico); crítica literaria, que estudia la valoración de la historia literaria (estudio sincrónico); y, teoría de la literatura, que abarca el estudio de los principios de lo literario³³.

Susana Gil-Albarellos afirma que con la literatura comparada se transita desde una posición de analizar relaciones entre obras y autores específicos a estudiar las relaciones entre sistemas y subsistemas literarios y las normas a las que se acogen. Igualmente, cita a Adrián Marino quien afirma que:

La literatura comparada centraría su metodología en el estudio de las estructuras con el objetivo no sólo de describir, sino también de interpretar y valorar los objetos estéticos que constituyen la literatura³⁴.

Este crítico literario considera que el término de literatura comparada es un concepto viejo, gastado y poco específico, y que:

Es una rama de la historia de la literatura. Apresurémonos a dejar claro que, en esta acepción, la "historia de la literatura" sólo significa el estudio genético, factual, estrictamente documental, de la literatura como institución cultural; no el estudio de las estructuras y los valores, sino sólo el de los hechos: biografía, circulación de los temas, influencias, fortuna³⁵.

32 Apud. Carlos García Gual, «Breve presentación», en *Revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, número. 9, 2009, en: Susana, óp. cit., pág. 9.

33 *Ibíd.*, pág. 9.

34 Apud. Adrián Marino, «Replantearse la literatura comparada», en: *Ibíd.*, pág. 11.

35 *Ibíd.*, pág. 13.

Y ahora hablando del autor literario comparatista, éste, según Claude Pichois y André-Michel Rousseau, sería aquel que:

Poseyera un marcado sentido histórico general y literario, amplios conocimientos sobre la literatura de distintos países, la capacidad de leer diferentes lenguas y conocimiento de las fuentes bibliográficas, siendo además preferible que tuviera estudios en el extranjero y una familia cosmopolita³⁶.

Otra literata que merece ser nombrada en este capítulo es María Amelia Fernández Rodríguez, quien analiza de manera teórica la evolución que ha conocido la literatura comparada en el siglo XX con respecto a la polémica existente entre formalistas y contextualistas y el estudio de la literatura en contraposición con la literatura en los estudios culturales.

María Rodríguez menciona al autor Croce que define los estudios de la literatura comparada como “el método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio”³⁷.

Ésta es, según Croce, la actitud del comparatista cuando plantea comparar textos literarios, y que es necesario posicionar la obra literaria dentro de la literatura universal. Una vez más, como comentado anteriormente, Croce afirma que la literatura comparada se mueve en un terreno “inestable y movedizo”³⁸, y Fernández Rodríguez cita a Remak diciendo “y no basta con la visión romántica que considera esta inestabilidad como la necesaria mezcla de imaginación y de observación, de objetividad y subjetividad, de arte y de ciencia”³⁹.

La autora reconoce que hay dos escuelas importantes de la literatura comparada, la francesa y la norteamericana. Ésta última es muy criticada por Wellek por no tener un objetivo específico y una metodología determinada. Conforme a Wellek, el comparatista debe centrarse y buscar la esencia de la literatura intrínseca de la naturaleza humana,

36 Claude Pichois y André-Michel Rousseau, *La Literatura Comparada*, Versión española de Germán Colón Doménech, Gredos, Madrid, España, 1969, pág. 203.

37 María Amelia Fernández Rodríguez, «Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI», en *Dialogía: Revista electrónica de lingüística, literatura y cultura*, número. 4, 2009, pág. 143. (En línea). Consulta (14 de enero de 2016). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo63175534>

38 *Ibíd.*, pág. 144.

39 *Ibíd.*, pág. 144.

centrándose en la historia de las ideas, pero no de manera confusa y anárquica.

Para la catedrática Fernández Rodríguez, las diferencias entre las dos escuelas, la norteamericana y la francesa, radica en la manera de manejar los estudios comparatistas y enuncia que “la escuela norteamericana tiende a establecer principios que desborden la noción de texto, como tejido lingüístico y cultural, incorporando un marco de estudio mucho más dinámico y profundamente ideológico. Opera desde una ausencia, así sentida, de límites”⁴⁰.

En este tenor, Fernández Rodríguez se apoya en las teorías de Brunel, Pichois y Rousseau quienes piensan que “para la escuela francesa el objetivo básico ha sido y es establecer relaciones justificadas entre los textos y orientar sus análisis hacia el dominio de la historia literaria”⁴¹.

La autora dice igualmente que existen diferencias entre estas dos escuelas por sus planteamientos históricos y geográficos y dice que “la escuela francesa— término amplio ya y no reductible a su ámbito nacional— atiende a los textos literarios como «bienes» frente a la escuela norteamericana que parece considerarlos como «herramientas»”⁴², y prosigue:

Por un lado, la justificación teórica francesa se basa en la necesidad de establecer unos límites teóricos, en términos actuales, un verdadero protocolo de actuación y análisis enfocado hacia los textos. La escuela americana, sin embargo, recorre el camino inverso, atiende a la complejidad no sólo de las obras literarias sino de los contextos estáticos y dinámicos en los que estas obras se incardinan⁴³.

La literatura comparada se caracteriza por su inestabilidad, pero ésto es un rasgo que resulta positivo porque se fijan métodos y objetivos que permiten cuestionar las comparaciones y que se genera un área de estudios donde se afectan las novedosas tendencias de la teoría literaria y los cambios que se producen en las áreas culturales, sociales, políticas y económicas que afectan al mundo entero en su conjunto como por ejemplo los cambios que se producen en los años ochenta bajo el nombre de Postestructuralismo.

40 *Ibíd.*, pág. 148.

41 *Ibíd.*, pág. 147.

42 *Ibíd.*, pág. 148.

43 *Ibíd.*, pág. 148.

Fernández Rodríguez afirma que, también, lo que se ha aprendido a través de la historia de la literatura comparada es que no sólo es un medio de entender la literatura a través de las fronteras, sino de interpretar el mundo, la sociedad y lo particular del ser humano. Hace referencia a Claudio Guillén afirmando que:

La oscilación permanente se equilibra entre lo local y lo universal, según Claudio Guillén, con toda la constelación de términos que pueden extraerse de esta primera distinción y que el propio Guillén aclara «entre la circunstancia y el mundo (los mundos); entre lo presente y lo ausente; la experiencia y su sentido; el yo y cuánto le es ajeno»⁴⁴.

Para llegar a entender la literatura comparada, la autora se pregunta cuál es el objetivo de esta materia donde habitan los estudios comparatistas de manera académica e institucional y manifiesta que hay dos ejes a los cuales se tiene que prestar atención:

Por un lado, el de la consistencia teórica de la propia Literatura Comparada anclando su atención exclusivamente en las relaciones literarias establecidas entre los textos. El segundo eje es aquel que vertebra un acercamiento basado en las implicaciones ideológicas, atentas tanto a la globalización como al nacionalismo, dos fenómenos de «centroperiferia» mutuamente relacionados y que en una segunda dimensión puede entenderse como la confrontación entre Oriente y Occidente⁴⁵.

La literatura comparada nació del estudio de la literatura nacional y tiene en cuenta el periodo romántico, el grecolatino, el renacentista, invadiendo territorios, lenguas, culturas, el arte, la música, la historia, la filosofía, la psicología, la sociología y la antropología. Esta riqueza tiene como resultado el rápido y creciente interés por esta ciencia. Según la misma autora:

De esta antología de estudios se desprenden al menos dos tendencias enfrentadas, aunque complementarias: por un lado, la de confrontar el eurocentrismo histórico que ha exhibido la tradición comparatista con la realidad multicultural del presente y el enfrentamiento entre «formalistas» y «contextualistas», o entre Estudios Literarios y Estudios Culturales⁴⁶.

Con respecto a la traducción de los textos literarios, Fernández Rodríguez cita, en su trabajo, al propio Bernheimer y dice que:

La lectura en la lengua original y la atención a los modos de la traducción no sólo entre lenguas, sino entre diferentes culturas debe ocupar un lugar básico en la actividad comparatista porque en el fondo constituye su razón de ser⁴⁷.

44 *Ibíd.*, pág. 149.

45 *Ibíd.*, pág. 150.

46 *Ibíd.*, pág. 153.

47 *Ibíd.*, pág. 154.

A su vez, la autora tiene en cuenta el punto de vista del autor Lefevre, afirmando que “la relación entre traducción y literatura comparada ha sido tormentosa prácticamente desde su inicio o desde la primera generación romántica, profundamente cosmopolita frente a la segunda generación poseída por el nacionalismo”⁴⁸.

De esta manera, el traductor sería un intermediario entre el lector y el autor. La traducción no sería nunca una creación secundaria, sino una verdadera alternativa ideológica que refleja la identidad cultural.

Fernández Rodríguez se pronuncia acerca de la teoría polisistema, creada por Even-Zohar. Esta teoría une el lenguaje literario con los principios ideológicos que el autor define como un caos ordenado y una innovadora metodología a seguir y que sea una directriz para seguir en la investigación.

Fernández Rodríguez define la investigación como “una dinámica que no se estanque en la búsqueda esencialista de principios, sino que aborde la complejidad relacional para desde ahí establecer una posible tipología”⁴⁹.

La teoría polisistema supone un cambio de paradigma, que desde un fundamento atomístico pasa a un nuevo paradigma que se fundamenta en una teoría estructuralista y que se apoya en la experiencia. La autora concluye acerca de las teorías que forman parte de la teoría polisistema:

El principal signo de crisis es que estas teorías aparecen en una constelación asimétrica, o en otras palabras, que no están íntimamente conectadas porque no se incardinan en la resolución de un problema o en el diseño de una línea de investigación global⁵⁰.

De igual modo, Fernández Rodríguez hace referencia a Spivak, autor criticado porque se centra en una definición de la literatura comparada, más que en revelar el método que se tiene que utilizar para caracterizar su estudio, y la autora escribe como sigue:

De nuevo, la Literatura Comparada entra en conflicto con lo que desea absorber, su propia descripción de lo que se entiende por globalidad, y de nuevo el espacio se entrecruza con la definición de literatura nacional o incluso continental en su ambición

48 *Ibíd.*, pág. 155.

49 *Ibíd.*, pág. 157.

50 *Ibíd.*, pág. 159.

de establecer una disciplina «no racista»⁵¹.

Pasando a otro tema, hay que considerar otro factor importante que ha influido en la literatura comparada y que es el impacto de los medios de comunicación de masas en la generación de una nueva definición de la ciencia que nos ocupa en este trabajo. La literatura digital supone una innovadora rotación, junto con los textos electrónicos y un innovador panorama tecnológico.

Frente a esto, Fernández Rodríguez afirma que “a todo esto debe añadirse el influjo de Internet y de los nuevos modos de producción y recepción literarias que no sólo unifican gustos, sino que además permiten aquilatar las características esenciales de la literatura tradicional”⁵².

Tomando como referencia a Komar, Rodríguez afirma que las nuevas tecnologías suponen “el nuevo campo abierto para la literatura comparada, el análisis de los textos electrónicos desde una perspectiva multimedia además desde la perspectiva de una comunidad no sólo cultural, sino tecnológica”⁵³.

Por otro lado, Fernández Rodríguez expone el enfrentamiento que existe entre los formalistas y los contextualistas, es decir, si el texto literario sería el objeto de la literatura comparada o por lo contrario si la literatura se debe entender como un fenómeno cultural y social:

El apelativo de «formalistas» para aquellos que defienden la especificidad del texto no deja de ser interesante, dado que parece que nos encontramos en la misma encrucijada en la que la propia escuela formalista se enfrentó a los modos románticos imperantes, reclamando la especificidad del texto y del estudio literario⁵⁴.

La literatura comparada abre un debate sobre la naturaleza del texto, es decir, sería una colectividad literaria y filológica que se basa en el texto como elemento principal de la cultura. A su vez, el fin de la literatura comparada no se debe fundamentar sólo en una comparación de textos en concreto, sino en los rasgos formales sobre los que se fundamenta, dicho de otra manera, no sólo en una comparación de textos multiculturales, sino en una

51 *Ibíd.*, pág. 159.

52 *Ibíd.*, pág. 161.

53 *Ibíd.*, pág. 161.

54 *Ibíd.*, pág. 163.

aproximación a una nueva concepción de la literatura.

Ya en las líneas anteriores, nos hemos ocupado de definir y revelar los orígenes de la literatura comparada siendo un ejercicio de literaturas que engloba diferentes culturas e idiomas desde una perspectiva nacional o internacional que enmarca varias áreas y artes.

Los dos ámbitos de mayor importancia dentro de la literatura comparada son la historia de la literatura (ámbito sociocultural) y el estudio comparado de obras concretas, o de éstas bien con obras de otras artes, bien con las ideas de la época en que la obra fue producida.

Si tomamos en cuenta todo el debate sobre el texto que ha traído esta disciplina y la idea de los dos ámbitos a los que nos referimos en el párrafo anterior, entonces debemos reconocer la alta importancia que tiene la intertextualidad que se da cuando un autor, al escribir su obra, es influenciado por otro, ya sea de su cultura, tiempo y espacio o de otro lugar, otra cultura y otro período:

El término intertextual hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada⁵⁵.

Bajtín parece ser el primero en prestar atención a esta realidad, pero no la llama intertextualidad, él habla de dialogismo. Quien usa por primera vez el término “Intertextualidad” es la búlgaro-francesa Julia Kristeva:

En 1967, Kristeva alude por primera vez a la intertextualidad en sus estudios literarios y la define como "la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación"⁵⁶.

Kristeva pensaba que el texto era una unidad abierta y con éso rompía la noción de texto como unidad cerrada que había planteado Bajtín y todos los teóricos de su tendencia. Al pensar de este modo, Kristeva está proponiendo que todo texto siempre guarda algún tipo de relación con otro.

55 Iván Villalobos Alpizar, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, volumen. 41, número. 103, 2003, pág. 137.

56 Juana Marinkovich, «El análisis del discurso y la intertextualidad», Publicaciones de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1998, pág. 729.

Este pensamiento es clave para la literatura comparada, no porque se deba comparar dos obras solamente en busca de la relación que guarda una con la otra, sino más porque al hacerlo se requiere una mentalidad de carácter tan abierto como el que la crítica literaria búlgaro-francesa atribuye al texto para, de ese modo, reconocer las diferencias, pero, a la vez, advertir las semejanzas y percibir cuál es el texto influyente y cuál es el influenciado.

Pero, también, debemos tomar en cuenta que cuando hablamos de texto, nos referimos a la forma escrita, ya que lo dicho de manera constante por un maestro bien puede influenciar los escritos de sus discípulos.

El mejor ejemplo de este tipo de relación lo tenemos en Platón y Aristóteles; el primero fue el maestro y se sabe que no dejó nada escrito, pero el segundo que fue el discípulo sí escribió. Sin embargo, sus escritos no son más que los pensamientos de su maestro.

Entre todos los aportes que hizo Kristeva a la noción de intertextualidad vale la pena prestar atención al ideologema por la importancia que éste tiene para la literatura comparada:

El ideologema es una función intertextual que se puede leer materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayectoria dándole sus coordenadas históricas y sociales⁵⁷.

Ésto es importante porque es de este modo que la historia, la sociedad y la cultura pasan a ser textos que se podrán leer detrás de cualquier obra literaria, y así la literatura comparada no se limitará a comparar dos trabajos literarios, sino que podrá permitirse comparar un trabajo literario con las ideas de una época, con la cultura en que se compuso.

Esta idea toma mayor relevancia cuando la misma Kristeva ve tres dimensiones en lo que llama espacio textual: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Evidentemente, los textos exteriores no son más que el mundo extralingüístico.

Otro teórico que contribuyó al desarrollo del término intertextualidad fue Roland Barthes, quien sorprendentemente coincide con Kristeva, al considerar el texto como unidad abierta:

⁵⁷ Iván Villalobos Alpizar, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», óp. cit., pág. 143.

La noción de intertextualidad tiende a disolver, asimismo la concepción del texto como unidad cerrada y autosuficiente⁵⁸.

Pero es mucho más interesante ver cómo Barthes niega la autosuficiencia del texto, asegurando que el texto no existe por sí solo, sino que forma parte de otros textos y esto quiere decir que el mismo influenciado puede, más tarde, convertirse en un texto que influirá en otro u otros.

Esta afirmación también es un apoyo a la literatura comparada, puesto que al incursionar en esta disciplina se está reconociendo la realidad ya tocada por Barthes quien llegó a nadar entre las aguas de la literatura comparada, al analizar un cuento de Edgar Allan Poe. Al concluir el trabajo, reconoció que lo intertextual es lo que hace el texto y terminó afirmando que:

Lo que funda al texto no es un significado cerrado, interno, que se puede explicar, sino la apertura del texto a otros textos, otros códigos, otros signos⁵⁹.

Como podemos ver tanto Kristeva como Barthes, al hablar de intertextualidad, hicieron aportes que, luego, han de ser de importancia capital para la literatura comparada.

Después de este recorrido alrededor del término “literatura comparada”, es preciso referirnos, en el siguiente apartado, a la actitud conceptual de las tendencias y escuelas que la consideran como disciplina y exponer los antecedentes y los pioneros del comparatismo literario.

58 *Ibíd.*, pág. 138.

59 Juana Marinkovich, «El análisis del discurso y la intertextualidad», *óp. cit.*, pág. 732.

2. HISTORIA, EVOLUCIÓN Y ESCUELAS COMPARTISTAS

Dentro de la historia de la literatura comparada, se suele hablar de orientaciones metodológicas que han ofrecido sus aportes en relación con esta disciplina, es decir que a la hora de enfocarse en estudiar esta ciencia, los comparatistas se interesan por varios aspectos tales como las relaciones causales entre las obras, los autores o las distintas literaturas sin detenerse, muchas veces, ante los obstáculos lingüísticos de las literaturas. En este tenor, nos parece conveniente exhibir, a continuación, una percepción sobre la disciplina desde el punto de vista de varias escuelas.

Ahora bien, es pertinente saber que cuando los literatos prestan atención a las relaciones causales están pensando en si las características de una obra, un autor o un tipo de literatura tienen sus orígenes en otras anteriores, no necesariamente asumiendo que tal cosa haya pasado, pero tampoco aferrándose a la posibilidad de que tal cosa no haya pasado. Mas, no hay dudas de que ha habido un marcado interés por develar la importancia o el papel de la literatura comparada:

A Remak, para quien la literatura comparada incluye por definición la comparación de la literatura con otras expresiones artísticas, a Gnisci, que argumenta que "si para los países que se descolonizan de Occidente la literatura comparada representa una manera de comprender, estudiar y realizar la descolonización, para todos nosotros, especialistas europeos, representa una forma de pensamiento, autocrítica y educación, o dicho de otro modo, la disciplina para descolonizarnos de nosotros mismos"⁶⁰.

Empezando por la literatura comparada en Estados Unidos, ésta ha recogido las tensiones del último medio siglo, sobre todo la etapa tras la Segunda Guerra Mundial. El autor estadounidense Gerald Gillespie tiene la opinión de que existe, después de los años noventa del siglo pasado, una brecha en la literatura comparada donde se manifiestan controversia, exasperación y falta de orden:

Así pues, la opinión más extendida es que el Informe Bernheimer demuestra la auténtica confusión y falta de propósito coherente de la Literatura Comparada contemporánea en Estados Unidos. La falta de consenso con la que acabó el debate sugiere la posibilidad real de que el «campo» se divida en varios grupos o quizá se vaya a pique⁶¹.

60 Apud. Manuel García López, «Literaturas peninsulares y comparación», En: María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, óp. cit., pág. 325.

61 Gerald Gillespie, «La literatura comparada de los años 90 en Estados Unidos», Publicaciones de la Universidad de Standford, Estados Unidos, pág. 40.

Una fuente importante de la literatura comparada en Estados Unidos son los estudiantes universitarios a través de sus programas de Doctorado a los que son aspirantes. Hay que tener en cuenta que las universidades estadounidenses son instituciones de formación avanzada y que permiten explorar áreas nuevas.

Con respecto a la publicación, existen revistas reconocidas en Estados Unidos que tienen como objetivo promover el mundo universitario y académico y exponer artículos que tienen puntos de vista estimulantes tales como: *Comparative Literature*, *Yearbook of Comparative and General Literature* y *Comparative Literature Studies*.

Es destacable, según Gillespie, la creación reciente de la *Association of Literary Scholars and Critics* (Asociación de Investigadores y Críticos de la Literatura) en Estados Unidos; con más de mil académicos y escritores comparatistas que estudian la literatura clásica y la moderna, junto con novelistas, poetas y editores independientes.

Esta asociación es muy importante para la literatura comparada porque los comparatistas estadounidenses cooperan en actividades supranacionales que son fundamentales para esta rama de la literatura, es decir que tiene en cuenta, a su vez, obras de Canadá, México, el Caribe y Sudamérica, un hecho que Gillespie define como una cálida acogida de autores de otras partes del hemisferio occidental con los que colaboran y dialogan constantemente.

El mismo autor afirma que la relación con otros países permite importar ideas innovadoras que tengan un repertorio atractivo. El modo en que unas culturas rozan las unas con las otras, Gillespie lo denomina hibridación.

Gillespie alude, en su artículo, al autor Kennedy que analiza los desafíos a los que se enfrentan los comparatistas estadounidenses diciendo: “la historicidad de la existencia de la literatura comparada implica un cambio periódico y una relación dialéctica entre su estabilidad y los cambios que incorpora”⁶², cambios que se refieren a actividades como:

la teoría del lenguaje, la teoría de la crítica, la teoría de la interpretación, el análisis filosófico especulativo, el análisis temático, el estudio de tipos, el estudio cultural multidisciplinar, las relaciones entre las artes, el estudio histórico empírico y la crítica ideológica» -cambios que también han de tener lugar «en un nivel interactivo con

62 *Ibíd.*, pág. 48.

un pulso todavía por medir»⁶³.

Adel Mohamed Nasr, en su tesis doctoral *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipos*, afirma que el comparatista norteamericano, como cualquier comparatista, parte de un punto de vista nacionalista, y ésto es lógico porque cuando se quiere comparar, un autor siempre parte desde una cultura, literatura o tradición propia:

Los partidarios de la escuela norteamericana han visto en la limitación de los ámbitos de la literatura comparada a la investigación en las fuentes, influencias y efectos y las relaciones, una forma mecánica y estéril de estudiar la literatura porque aborda los textos en sus relaciones externas, dejando a un lado las relaciones internas⁶⁴.

En el mismo contexto, el comparatista norteamericano René Wellek opina que la literatura comparada tiene una perspectiva que se diferencia de la literatura general porque se centra en el estudio de diferentes literaturas desde un punto de vista internacional y que describe todas las experiencias de la creación de obras literarias. Así, la literatura comparada no se detiene ante fronteras políticas, étnicas o lingüísticas.

Wellek determina que el comparatista se sirve tanto de la descripción, la diagnosis, la explicación y la evaluación como la comparación en su investigación. La comparación, asimismo, no puede ser restringida a los contactos históricos⁶⁵.

Para terminar con este apartado dedicado a Estados Unidos, es pertinente cuando se habla de la escuela norteamericana de la literatura comparada compararla con la escuela francesa. Estas dos escuelas son consideradas el núcleo fundamental de esta disciplina. Fernández Rodríguez, en su trabajo académico, expone la opinión del comparatista español Claudio Guillén:

La diferencia básica entre estas dos escuelas, entre estas dos «horas» según prefiere Claudio Guillén, radica en la forma de abordar los estudios comparatistas. Para la escuela francesa el objetivo básico ha sido y es establecer relaciones justificadas entre

63 *Ibíd.*, pág. 48.

64 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipos*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2011, pág. 42.

65 René Wellek, *Discriminations: further concepts of criticism*, Publicaciones de Yale University Press, Estados Unidos, 1970, pág. 19.

los textos y orientar sus análisis hacia el dominio de la historia literaria⁶⁶.

La escuela norteamericana tiende a establecer principios que desborden la noción de texto, como tejido lingüístico y cultural, incorporando un marco de estudio mucho más dinámico y profundamente ideológico. Opera desde una ausencia, así sentida, de límites⁶⁷.

Las diferencias entre estas escuelas se deben a circunstancias y planteamientos históricos y geográficos diferentes. La escuela francesa intenta definir unos límites teóricos y está enfocada en los textos, mientras que la escuela norteamericana se centra en la complejidad de los trabajos literarios y los contextos estáticos y dinámicos en los que estas obras se encuentran. Siguiendo con la comparación entre la escuela de literatura comparada en Francia y Estados Unidos, Adel Mohamed Nasr opina que:

Frente a la tendencia francesa apareció el nuevo comparatismo americano que se centra principalmente en el acercamiento a la poética general o a la teoría de la literatura”. Ahora no interesan tanto las influencias, los “rapports de fait”, los hechos confirmados de presencia de un autor o escuela de una literatura en otra, sino la convergencia de recursos, de planteamientos, de esquemas, de temas, etc. en literaturas alejadas entre sí sin que nos constate que ha existido una transmisión directa de esos elementos de una a otra⁶⁸.

Adel Mohamed Nasr prosigue su trabajo citando al autor Wellek que opina acerca de la escuela comparatista francesa que:

La actividad organizada de la literatura comparada en Francia no ha logrado más que la acumulación de una masa enorme de pruebas sobre las relaciones literarias, particularmente en la historia de la reputación (la fama) de obras de algunos escritores e intermediarios entre las naciones —viajeros, traductores y propagandistas⁶⁹.

Amén de todo lo dicho anteriormente, hay que reconocer el evidente avance que ha experimentado la literatura comparada en Estados Unidos. Autores que incluso, no son netamente oriundos de esa nación se han convertido en estandartes, tanto que son reconocidos a nivel mundial:

Conviene referirse a los líderes más importantes de la escuela norteamericana. Cabe mencionar a Ihab H. Hassan, Harry Levin, René Wellek, Anna Balakian, Haskell M. Block, Charles Mills Gayley, Claudio Guillén y Joseph T. Shaw, Edward Sa'íd, entre muchos otros. Estos comparatistas, aunque son de diferentes países, tuvieron la misma

66 María Amelia Fernández Rodríguez, «Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI», óp. cit., pág. 147.

67 Ibíd., pág. 148.

68 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 36.

69 Ibíd., pág. 35.

vocación de cambiar el rumbo de la disciplina para actualizar la concepción de la literatura comparada y sacarla del estrecho horizonte de las relaciones de hecho que existen, fuentes e influencias, etc.⁷⁰.

Antes de comenzar con la literatura comparada en países europeos concretos, Cabanilles y Lozano consideran que los comparatistas pueden analizar, de forma más amplia, las literaturas nacionales junto con sus tradiciones, teniendo en cuenta otras culturas y literaturas, lo que denominan literatura mundial y dicen:

La dificultad de Europa de pensar su literatura como una unidad histórica se puede apreciar en la casi imposibilidad de articular una obra que no se convierta en la suma de las historias nacionales o de estudios particulares sobre obras maestras⁷¹.

Cabanilles y Lozano tienen en cuenta a los autores Benoit-Dusauso y Fontaine que enuncian que la literatura europea tiene herencias grecolatinas, judeocristianas, bizantinas, célticas y arábigo-andaluzas. Ésto quiere decir que hay que considerar Europa desde un punto de vista político, social y cultural. Acerca de la literatura comparada en Europa, ambos autores citan al semiólogo argentino y profesor de literatura en la Universidad de Duke, en Estados Unidos, diciendo que:

Para que Europa piense su literatura como una unidad histórica se requiere que la “idea de Europa” no se identifique exclusivamente con una parte de su historia, con su pasado colonial, aunque sea fundamental conocerlo profundamente para comprobar cómo la diferencia colonial ha sido una de las ideologías básicas que ha estructurado el imaginario moderno⁷².

Siguiendo en la misma línea, Claudio Guillén en su obra *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura Comparada* afirma acerca del concepto de Europa que “es la afirmación creciente de Europa como idea, relativa a su propio ser o su existir en el ayer y en el hoy; pero también, o aún más, en el futuro y como futuro”⁷³.

Esta conceptualización supone “la superación del concepto de nación quiero decir, de la nación como concepto predominante, adhesión primordial, valor suficiente y excluyente”⁷⁴.

70 *Ibíd.*, pág. 37.

71 Antonia Cabanilles, Ana Lozano, «Literatura europea, literaturas europeas», en *Extravío: Revista electrónica de literatura comparada*, número.7, 2014, pág. 1. (En línea). Consulta (03 de marzo de 2016). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4703000.pdf>

72 *Ibíd.*, pág. 2.

73 Claudio Guillén, *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, España, 1998, pág. 417.

74 *Ibíd.*, pág. 418.

La literatura en Europa y todas las naciones que la comprenden desea mantener su historia, su unidad, su conciencia, etc. Lo que reflejan las naciones europeas es su diversidad y la pluralidad del ser humano desde un punto de vista de sin fronteras o barreras ideológicas. Es una pluralidad que no debe sorprender a nadie porque se sabe que en Europa tuvo lugar una gran parte del pensamiento filosófico que enarbola una diversidad de pensamientos y de todo aquello que el ser humano puede dominar o, al menos, pensar.

Cabanilles y Lozano consideran, de la misma manera, que se está generando, en contraposición, una uniformidad debido a la lengua angloamericana, puesto que la lengua ejerce un poder importante en las obras literarias de la literatura comparada.

Con respecto a este tema, el autor George Steiner enuncia que “no hay nada que amenace a Europa más radicalmente —“en las raíces”— que la detergente marea de lo angloamericano, una marea que aumenta geométricamente, y los valores uniformes y la imagen del mundo que ese “esperanto” devorador trae consigo”⁷⁵.

Con respecto a Alemania, Adel Mohamed Nasr demuestra que, aunque no se puede hablar realmente de una escuela alemana de literatura comparada, esta disciplina ha pasado por muchas etapas, y está orientada más hacia la historia que a la crítica literaria y considera que el autor Kaspar Daniel Morhofes fue el creador de la literatura comparada en Alemania. A este respecto, la catedrática española Marisol Morales Ladrón dice lo que sigue:

Esta dirección del comparatismo alemán fue natural, puesto que el interés por la búsqueda de las raíces raciales era lo más normal con un país que estaba formado, según Morales Ladrón, por pequeños estados que carecían de un centro político y que estaban unidos sólo por el idioma⁷⁶.

El siguiente autor, Ulrich Weisstein, tiene una opinión semejante con respecto a esta última afirmación y concluye que “la literatura comparada no logró imponerse en Alemania, como en otros países, hasta que el estudio de la literatura nacional desde el punto de vista filológico estuvo bien arraigado y asegurado”⁷⁷.

75 George Steiner, *La idea de Europa*, Siruela, Madrid, España, 2005, pág. 73.

76 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid, España, 1999, pág. 50.

77 Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, traducción de María Teresa Piñel, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1975, pág. 78.

Asimismo, Weisstein define dos corrientes dentro de la literatura comparada después de la Primera Guerra Mundial en Alemania: los seguidores de lo popular que se centran en la literatura nacional y se apoyan en el idioma alemán y los pacifistas con un enfoque más europeo.

La defensa y pureza del idioma era cuestión de importancia capital para los defensores de lo popular, así como la enarbolación de una literatura tendente a mantener el legado tradicional en las letras alemanas. Los pacifistas europeos no aborrecían la posición de los de la tendencia popular, pero creían necesario abrirse a otras tendencias literarias de otros lugares. La pureza del idioma les interesaba, pero no buscaban defenderla con tanta gallardía como los primeros.

Los estudios comparatistas en Alemania se centran, sobre todo, en las raíces históricas que están comprendidas en la literatura nacional y se desarrollan en las universidades europeas. Este modo de ver la literatura comparada ha sido bien aceptado por autores como Alfonso Martín Jiménez, quien dice que:

Aparentemente, la literatura comparada ha surgido como reacción o modo alternativo de investigación a los estudios de historia de la literatura de carácter nacional⁷⁸.

Desde este punto de vista, Muḥammad Gunaymi Hilal define la literatura comparada en Alemania como “una estética basada en la historia y de saber descubrir las influencias a través del método inductivo y partiendo del estado intelectual de los pueblos naturales y el origen de los géneros literarios”⁷⁹, y Adel Mohamed Nasr comparte esta postura diciendo:

Así, la literatura comparada, a su juicio, reside en el tratamiento de la historia, la crítica, la teoría y la poética de la literatura, mientras la ocupación de los objetivos estéticos es apartada de su concepción⁸⁰.

Fue en 1887 cuando Max Koch creó *la Revista de la Ciencia de Literatura Comparada (Zeitschrift für vergleichende literaturgeschichte)*, siendo el prólogo del primer número de esta revista un punto álgido dentro del comparatismo alemán.

78 Alfonso Martín Jiménez, «Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria», óp. cit., pág. 130.

79 Muḥammad Hilal, *La literatura comparada*, Librería Al Anylualmisriyya, Cairo, Egipto, 1962, pág. 49.

80 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 58.

Para terminar con la literatura comparada en Alemania, es de vital importancia señalar que existió una influencia de carácter histórico en las obras literarias tras la Segunda Guerra Mundial en 1945, cuando Alemania se dividió en cuatro áreas bajo la ocupación norteamericana, soviética, francesa y británica que terminó en 1954 cuando Alemania recuperó su independencia y se hizo miembro de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN).

En Alemania también tuvo gran importancia la opinión de Hugo Dyserinck, quien se centra en el análisis de estereotipos étnicos y presta atención a la idea de la imagología:

Pensando explícitamente en el futuro de la Literatura comparada, Dyserinck defiende la imagología como una parte imprescindible más de ella y subraya las valiosas contribuciones que este campo puede aportar tanto dentro como fuera de los estudios literarios⁸¹.

El siguiente país europeo destacado en la literatura comparada es Inglaterra: El inicio de esta disciplina ocurre con dos autores destacados: Henry Hallam que publica su libro *Introduction to the literature of Europe in 15th and 17th centuries* y con las obras del profesor Hutcheson Macaulay Posnett, quien se centró en la literatura histórica a la hora de utilizar textos literarios, relacionando literaturas nacionales con el progreso social de éstas:

A pionering scholar of comparative literature-who claimed to have given the field its name in english-Hutcheson was deeply interested in the relation of literature to social life⁸². (Un erudito pionero de la literatura comparada, que afirmaba haber dado su nombre al campo en inglés, Hutcheson estaba muy interesado en la relación de la literatura con la vida social) (Traducción nuestra).

Arnold Matthew era otro autor relevante en Inglaterra: Marisol Morales Ladrón considera que éste contribuyó “al avance de los estudios comparativos gracias a su concepto de yuxtaposición de textos que requiere nuevas lecturas entre culturas, ya que consideraba que los textos formaban parte de un gran marco intertextual”⁸³.

Con respecto a Italia, la literatura comparada comenzó en 1861 cuando Francesco de Sanctis creó una cátedra de literatura comparada en la Universidad de Nápoles. Este autor

81 Hugo Dyserinck, *Imagología Comparada*, traducción de Rosa Teresa Fries, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, España, 2016, pág. 281.

82 Hutcheson Macaulay Posnett, *The Comparative Method and Literature*, Kegan Paul, Trench & Co, Londres, Reino Unido, 1886, pág. 73.

83 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 52.

opina que las comparaciones sólo eran viables dentro de la literatura nacional, es decir rechaza las influencias internacionales y el contexto histórico de las obras literarias.

En contraposición, Benedetto Croce en su artículo «La literatura comparada» de 1903 afirma que el método comparativo sirve como instrumento para realizar comparaciones históricas. Benedetto Croce cree que la literatura comparada no nos ayuda a comprender los textos literarios, y María José Vega y Neus Carbonell citan a este autor diciendo que esta disciplina “nos permite penetrar en el corazón vivo de la creación artística”⁸⁴.

En términos concretos, Croce está completamente opuesto a ceder un lugar cimero a la literatura comparada. Jesús G. Maestro, Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Vigo, resume su pensamiento al respecto afirmando que:

Por su parte, Croce, en un artículo más popular que valioso («La letteratura comparata», 1903), estableció una isovalencia negativa entre la denominada Literatura Comparada y la considerada entonces “literatura general” o “historia comparada de las literaturas”. Para Croce, no cabe hablar en sí de “Literatura Comparada”, como disciplina específica, ya que la Literatura Comparada es una metodología propia de la Historia de la Literatura en general, dentro de la cual el comparatismo se desenvuelve o articula como una praxis fundamental y necesaria⁸⁵.

Es curioso que Jesús Maestro esté seguro de que Croce no está plenamente opuesto a la principalía de la literatura comparada, ni en su país ni en ningún otro lugar, más bien tiene un punto de visto crítico de este campo de la literatura:

Se advierte que la perspectiva de Croce es esencialmente comparatista, idealista y crítica, frente al positivismo historicista y bibliométrico que caracterizaba el ejercicio de la Literatura Comparada tal y como, a los ojos del italiano, la estaban desarrollando sobre todo los comparatistas franceses e ingleses, principalmente Texte y Gayley, entre otros, frente a las figuras alemanas e italianas a las que apela el autor de la *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale*⁸⁶.

En el siguiente país europeo, Holanda, se crearon varios institutos de literatura comparada, así como revistas especializadas, destacando al autor Willem de Clercq que recogió las influencias de la literatura italiana, española y alemana comparándolas con

84 Apud. Benedetto Croce, «Literatura comparada», en: María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, óp. cit., pág. 33.

85 Jesús González Maestro, *Idea, concepto y método de la literatura comparada: desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, España, 2008, pág. 138.

86 *Ibíd.*, pág. 141.

respecto a la holandesa.

En Holanda después de la Segunda Guerra Mundial, se fundaron El Instituto de Historia Comparada de Literatura en 1948 y El Instituto de Literatura Comparada en 1962.

De igual modo, Adel Mohamed Nasr hace referencia en su trabajo a Portugal: la obra de literatura comparada más destacada es *A crítica litteraria como sciencia* del autor Fidelino de Figueiredo que se publicó en 1912. Weisstein describe la opinión de este autor portugués diciendo que la comparación “no es nada más que una técnica de la crítica literaria, por lo que no se puede fundamentar una ciencia independiente de este método de investigación”⁸⁷.

Para terminar con Fidelino de Figueiredo, éste estima que, dentro de la literatura comparada, el estudio de textos históricos se puede utilizar como método comparativo.

Con respecto a los países escandinavos, Weisstein enumera a los diferentes autores conocidos en Dinamarca como Georg Brandes y su obra *Las grandes corrientes literarias en el siglo XIX* y al comparatista de la época actual Billeskov Jansen, catedrático de Copenhague.

El siguiente país que vamos a estudiar es la Ex Unión Soviética, donde se destaca el trabajo de Sánchez Zapatero que expone los testimonios de Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales que viajaron a la Unión Soviética en 1928, siendo testigos de la Revolución Rusa que supuso un cambio del continente europeo en la primera mitad del siglo XX.

Los autores intentan ser lo más objetivo posibles, sin ningún juicio de valor interpretativo y desde una perspectiva global.

Entre 1920 y 1930, se editó un gran número de obras literarias acerca de la Revolución Rusa y muchos intelectuales se desplazaron a la Ex Unión Soviética para ser testigos de cómo influenciaban en la sociedad rusa los cambios llevados a cabo por el gobierno bolchevique.

⁸⁷ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 148.

Este comienzo de siglo se caracteriza por dos guerras mundiales y por el exilio, tras el triunfo bolchevique, de alguna de la población rusa, y como cita Sánchez Zapatero al autor Zweig en su obra: “las grandes ideologías de masas: el fascismo en Italia, el nacionalsocialismo en Alemania y el bolchevismo en Rusia”⁸⁸.

A su vez, se produjo un proceso de industrialización en la población de la Ex Unión Soviética, una sociedad que se dedicaba exclusivamente a la agricultura.

Resumiendo, las obras de estos autores que viajaron a Rusia y describieron el aumento del Fascismo y el efecto de la Revolución Rusa. Sánchez Zapatero acerca del triunfo bolchevique hace referencia al autor Coser como sigue:

Semejante admiración puede explicarse por la promesa del comunismo de satisfacer las dos necesidades básicas del hombre de la época: la económica y la espiritual⁸⁹.

Sánchez Zapatero considera que los intelectuales del mundo occidental se interesaron por la Revolución Rusa porque suponía la creación de una nueva sociedad donde se pone fin al sistema capitalista y al modelo feudal. A este respecto, el autor Zweig afirma que en la Ex Unión Soviética:

Se gestaba algo completamente nuevo, algo que, de buen grado o por la fuerza, podría resultar determinante para la futura forma de nuestro mundo⁹⁰.

No se debe pasar por alto este gran acontecimiento puesto que su trascendencia fue capital para la literatura y toda representación cultural:

El interés por la cultura rusa en general, y por lo acontecido tras la revolución en particular, estuvo presente de forma constante en la producción literaria de los dos autores. Zweig escribió sendos ensayos sobre Dostoievski y Tolstoi –incluidos, respectivamente, en sus obras *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski (Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostoievski, 1920)* y *Tres poetas de su vida: Casanova, Stendhal, Tolstoi (Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi, 1928)*–, e incluyó en *Momentos estelares de la humanidad*⁹¹.

88 Javier Sánchez Zapatero, «Dos visiones de la Unión Soviética: Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales», en *Acta Literaria*, número. 46, Publicaciones de la Universidad de Concepción, Chile, 2013, pág. 108.

89 *Ibíd.*, pág. 110.

90 Stefan Zweig, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, traducción de Joan Fontcuberta, Acantilado, Barcelona, España, 2002, pág. 416.

91 Javier Sánchez Zapatero, «Dos visiones de la Unión Soviética: Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales», *óp. cit.*, pág. 109.

Sin embargo, Adel Mohamed Nasr piensa que la literatura comparada comenzó en la Ex Unión Soviética, un poco más tarde, cuando se fundó un departamento de la literatura comparada en el Instituto de la Literatura Rusa en Leningrado y con la primera conferencia en 1957 en Moscú. Mohamed Nasr dice que:

El comparatismo allí superó las metodologías comparatísticas occidentales porque éstas separan entre las literaturas antigua y medieval, de una parte, y, de otra, la época moderna, dando más importancia a la literatura moderna⁹².

Para terminar con la Ex Unión Soviética, Weisstein resume el comparatismo ruso en tres puntos de vista:

El interés por la literatura universal; el interés por el excelente carácter de las literaturas eslavas como medio de comunicación entre Oriente y Occidente, así como entre la edad media y la edad moderna; y, por último, incrustar la crítica literaria con el pensamiento marxista⁹³.

Hungría es otro país europeo donde existe una amplia cultura comparatista. La primera revista comparatista se publicó en 1877 en la ciudad de Klausenberg. En Budapest, se encuentra el Instituto de Literatura Comparada dependiente de la Academia Húngara de Ciencias que recoge obras importantes de la historia de la literatura escrita en diversas lenguas europeas.

Adel Mohamed Nasr describe el congreso de Budapest en 1962 donde los autores comparatistas trataron temas como “la relación literaria entre los países orientales, la metodología comparatística, el concepto occidental a la luz del pensamiento materialista y las cuestiones de la creación literaria a nivel universal”⁹⁴.

Con respecto a los países eslavos, Dimitri Chizhevski nos ofrece la historia comparada de las literaturas eslavas para “proporcionar un primer contacto con las literaturas eslavas, y que un conocimiento más profundo sólo se puede alcanzar ocupándose de cada una de ellas”⁹⁵. Se deben comparar “las obras que pertenecen al mismo género, y sobre todo las escritas en el mismo estilo. Por otra parte, hay que prestar atención a la historia

92 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 79.

93 Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pp. 162-163.

94 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 81.

95 Dimitri Chizhevski, *Historia comparada de las literaturas eslavas*, Gredos, Madrid, España, 1983, pág. 7.

de la literatura”⁹⁶.

Este apartado termina con la literatura comparada en Sudamérica: Tania Franco Carvalhal, en su trabajo «La literatura comparada en América del Sur», enuncia que la literatura comparada adquirió importancia en América del Sur a partir de los años sesenta, fuertemente influenciada por las corrientes española y portuguesa debido a la colonización. Hay que tener en cuenta estos orígenes cuando se estudian las características de la literatura comparada en Hispanoamérica que serían según la autora:

La búsqueda de identidad, el conflicto entre lo particular y lo general, lo nacional y lo cosmopolita, la disyuntiva entre lo local y lo universal, los procesos creativos de apropiación y de transformación literarias, el rol de la inventiva dentro de la reproducción de procedimientos, los fenómenos de aculturación de desculturación y de transculturación, los contactos y la proximidad de las fronteras. Todas estas cuestiones, han sido y siguen siendo hoy temas privilegiados en el campo de los estudios comparatistas⁹⁷.

Franco Carvalhal tiene en cuenta a Denis como autor relevante acerca del estudio de la literatura comparada en Brasil. Esta literatura, según la autora, no imita en absoluto otras corrientes y tiene rasgos propios y una directriz nacionalista. Franco Carvalhal manifiesta en su trabajo que:

Una inclinación comparatista natural, llevó pues, a los primeros críticos literarios del continente a contrastar las creaciones literarias locales y las de las literaturas europeas con una larga tradición ya asegurada. Por un lado, estas comparaciones servían para fijar unos criterios de valor; por otro, se trataba de identificar los modelos que habían influido en los países respectivos o que favorecían el descubrimiento de nuevos modos de expresión⁹⁸.

Franco Carvalhal está de acuerdo con el autor Ribeiro quien afirma que la literatura comparada de Hispanoamérica tiene en cuenta a escritores que pertenecen a diferentes razas y orígenes, y que se trabaja desde un punto de vista histórico para rescatar diferentes fuentes populares desde una crítica histórica.

Con respecto a Argentina, un teórico relevante de la literatura, según Franco Carvalhal, es Dornheim que considera que existe un intercambio y enriquecimiento mutuo de la literatura comparada argentina con respecto a la perteneciente a Europa. Como

96 *Ibíd.*, pp. 23-24.

97 Tania Franco Carvalhal, «La literatura comparada en América del Sur», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995, pág. 33.

98 *Ibíd.*, pág. 34.

conclusión, la ensayista afirma que:

Es el estudio de las relaciones interliterarias y de problemas bastante específicos de las literaturas sudamericanas lo que obliga, tanto en Brasil como en Argentina, a adoptar perspectivas comparatistas en los estudios literarios y lleva a sus autores hacia una comprensión más amplia de estas cuestiones a través de una visión global de los fenómenos⁹⁹.

Con respecto a los trabajos de investigación relacionados con la literatura comparada, Franco Carvalhal enuncia que:

En cuanto a los campos de investigación, los trabajos comparatistas han seguido tendencias bastante diversas en cada región, pero es posible, no obstante, reconocer, en el interior mismo de esta diversidad, orientaciones comunes en las relaciones Europa/América del Sur, en la literatura del exilio, en la literatura de viajes, en los hechos de recepción literaria y de imagología, en las relaciones «intra» e interliterarias, en la tematología, o en cuestiones de intertextualidad e interdisciplinaridad¹⁰⁰.

Es bueno destacar también que Argentina ha dado significativos pasos de avance en su afán por ponerse al día respecto a la literatura comparada. En ese tenor, existe la Asociación Argentina de Literatura Comparada, una institución que, entre otras cosas, se ocupa de la difusión de obras relacionadas con este tema. Aunque las obras que distribuye tienen costo, el mismo no es tan elevado, pues el interés de la entidad es continuar abriendo camino a este tipo de literatura.

Entre las obras que promociona esta entidad están: *Estudios Comparados de la literatura Actual* de Adriana Crolla y Óscar Vallejo; *Lindes Actuales de la Literatura Comparada* de la Dra. Adriana Crolla; «El Resto es Silencio», lo cual constituye un ensayo sobre la literatura comparada de la autoría de la Editorial Biblos.

De las obras citadas conviene prestar atención a la presentación de Adriana Crolla y Óscar Vallejo, donde los autores parecen estar muy interesados en las literaturas de otros lugares y de otros tiempos, comparándolas con la local argentina.

Respecto a la literatura comparada en España, el país del autor de *Tristana* que vamos a analizar a continuación, Genara Pulido Tirado habla de que el interés por esta disciplina se remonta hacia las dos últimas décadas del siglo XX, debido a que “aunque la disciplina surgió en el siglo XIX y ha gozado de un gran arraigo en distintas latitudes,

99 *Ibíd.*, pág. 35.

100 *Ibíd.*, pág. 36.

España constituye una excepción”¹⁰¹.

La autora opina que este "atraso" es debido a acontecimientos históricos que han influido en la vida de los españoles, llevándoles a vivir en el aislamiento y al margen de las corrientes culturales prevalecientes en ámbitos cercanos.

Al mismo tiempo, Tirado dice que las relaciones de España con otros países cercanos siempre han sido abundantes y fructíferas, pero lo que esta explicación del estado de retraso de España en alcanzar la proyección de las teorías comparatistas solamente puede ser válida en la Posguerra española. Esa desatención se le puede atribuir a diversas razones, entre las cuales sobresalen:

- 1) La iglesia católica era muy conservadora y evitaba todo tipo de renovación, incluso en el campo de la literatura. Por ello, permaneció muchos años ejerciendo una influencia tiránica en varios aspectos de la vida española. Además, la época fascista (1939-1972) se caracterizó por el despertar del nacionalismo y el aislamiento cultural.
- 2) En España, existen varias lenguas como el catalán, el gallego, el vasco, el aragonés y el castellano. Cada una de éstas procura resucitar su lengua y literatura, además de que en las provincias andaluzas se anhelaba siempre a la historia árabe floreciente.

Todo esto llevó el Estado español, durante la época de la dictadura, a resistir estas corrientes, acabar con sus lenguas, no reconocerlas oficialmente y no permitir su difusión o estudio. La literatura comparada está en contra de todo esto¹⁰².

En España, según comenta Genara Pulido Tirado, la literatura comparada no se desarrolla como tal hasta las dos últimas décadas del siglo XX. Si bien antes de esta fecha los estudios literarios españoles coincidían con la literatura comparada en muchas de sus inquietudes, siempre habían incluido sus reflexiones en otros ámbitos del saber como la estética o la historia literaria.

101 Genara Pulido Tirado, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, España, 2001, pág. 11.

102 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarin y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pp. 60-61.

Parece ser que la literatura comparada, como disciplina de peso en el panorama literario español, ha experimentado un notorio empuje en los años noventa, con predominio de los estudios aplicados. Para Pulido Tirado, el gran reto de la literatura comparada en España lo constituye ahora el tratamiento más sistemático de los aspectos teóricos.

También, Constancio Eguía Ruiz manifiesta realizar un examen comparativo del Simbolismo francés y su influencia en España e Hispanoamérica y, según la denominación de literatura comparada correspondiente a la tercera parte de su libro *Literaturas y literatos* publicado en 1917.

Lo cierto es que el tono apasionado y el ímpetu crítico que emplea oscurecen cualquier indicio de su pretensión comparatista. Basta con reproducir un breve texto para mejor captar la actitud comparatista de Eguía Ruiz cuando hace referencia a la introducción del Modernismo en España:

Ayudaron, pues, semejantes autores [se refiere, entre otros, a Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío] con purísima intención [...] a la obra patriótica de culturarnos, poniéndonos al tono de la nación maîtresse de Europa, y también de culturanzarnos, al son de los glaucos y bohemios de allá. [...] Nuevo síntoma de nuestro decaído patriotismo, al par de la depravación modernista y del doble influjo, francés y sudamericano, es el olvido y desdén del idioma tradicional, junto con la conculcación de las leyes métricas antiguas y de las leyes gramaticales recibidas¹⁰³.

En las primeras décadas del siglo XX español, al igual que en otros países europeos, tiene especial interés lo que en los estudios comparatistas se ha denominado como intermediarios: cronistas, crítica literaria, periodística, revistas, tertulias literarias, literatura popular, viajes, turismo cultural y traducciones, es decir, personas o bien instrumentos que desarrollan una función de mediación, ya sea según el grado de prestigio de los escritores o si el papel que desempeñan es, meramente, instrumental, lo que implica su valoración en los estudios de la recepción.

Morales Ladrón, por su parte, nos habla de la poca presencia que tiene esta disciplina en las universidades españolas afirmando que, en España, la literatura comparada todavía sigue luchando para conseguir un estatus académico que no posee, “al no haber sido insertada como asignatura troncal en nuestras filologías”¹⁰⁴.

103 Constancio Eugía Ruiz, *Literaturas y literatos*, Sáenz de Jubera hermanos, Madrid, 1917, pp. 440-441.

104 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 50.

También, menciona que los estudios teóricos sobre la literatura comparada han existido desde mediados del siglo XX. Pues, el hecho de que la disciplina no disfruta de un estatus académico no significa la ausencia de los estudios comparativos en España, puesto que desde los años cincuenta existieron los estudios de Cioranescu y “muchos otros estudios conciernen al desarrollo de la disciplina en otros países se habían traducido ya al español”¹⁰⁵.

Así que tanto los estudios prácticos que aclaran la relación del legado español con otras civilizaciones, como los teóricos que ponen al descubierto los principios de la disciplina ejercidos en y fuera de España, han tratado de aparecer sobre el tapete literario español.

La falta de los estudios literarios comparativos puede ser una de las causas que han contribuido a que comparatistas españoles de gran conocimiento se hayan formado fuera del país. De los principales interesados en el comparatismo español, es digno de mencionar a algunos nombres brillantes como Alejandro Cioranescu, Claudio Guillén, Moreno Báez, Darío Villanueva, Carlos García Gual, Dolores Romero López, María José Vega, Neus Carbonell, Glòria Bordons, Ana Díaz Plaja, Tomás Albaladejo, entre otros.

En el primer coloquio de literatura comparada en España celebrado en 1974, Francisco López Estrada señaló que no estaban presentes las enseñanzas de este tipo en las universidades españolas, salvo cursos aislados de orden monográfico que solían explicarse a los alumnos de Doctorado¹⁰⁶.

En lo que se refiere a la falta de inclusión de la disciplina en las universidades españolas y, por ende, el retraso de los estudios teóricos sobre la misma -comparando su estado en otros países europeos-, Claudio Guillén afirma que:

La ausencia de la literatura comparada en las universidades españolas como forma de estudio a la que se pueden asignar dignamente, programas, departamentos, titularidades o cátedras, es una de esas aberraciones locales a las que estamos acostumbrados en este país¹⁰⁷.

105 *Ibíd.*, pág. 59.

106 Francisco López Estrada, «I Coloquio de Literatura Comparada», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 1, 1978, pág. 9. (En línea). Consulta (12 de mayo de 2016). Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo6868203>

107 Claudio Guillén, «Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995, pág. 51.

Según la investigadora Dolores Romero López y debido a la escasez de un marco educativo universitario, “en España, todavía no se han articulado definitivamente los estudios comparados dentro del marco interdisciplinario y de la teoría crítica”¹⁰⁸.

Alejandro Cioranescu, rumano y nacionalizado español, escribió dos obras muy importantes porque eran durante mucho tiempo las únicas escritas sobre el tema, además de su interesante contenido. En 1954, publicó *Estudios de literatura española y comparada*, que representa una buena recopilación de estudios publicados con anterioridad.

Son estudios prácticos que tienen el germen de la escuela francesa apoyada en los principios positivistas, o sea, sigue en sus trabajos los temas de fortuna, éxito, influencias y fuentes, imitación, etc. En ellos, habla sobre Dante en las Canarias, la conquista de América y la novela de caballerías, Calderón y el teatro clásico francés, Víctor Hugo en España, entre otros temas.

Su segunda obra, *Principios de literatura comparada*, apareció en 1964 y tiene un evidente carácter pedagógico. En ella, el autor ofrece un enfoque sobre la disciplina en el cual podemos ver su interés por la historia de la literatura comparada desde el siglo XVIII para poner de relieve los precursores de ésta.

El concepto de la literatura comparada que tiene Cioranescu fue limitado a las relaciones que él mismo las define por los contactos entre dos escritores, sea de intercambio de correspondencia, de lectura de uno por el otro o de ideas del uno captadas directa o indirectamente por el otro.

Genara Pulido Tirado, en su trabajo sobre la literatura comparada en España, afirma que Cioranescu se adhiere a la escuela francesa y defiende la vigencia de la historia literaria¹⁰⁹.

Pero, la inclinación de Cioranescu hacia los principios de la escuela francesa no nos parece extraña, ya que, durante cinco años, el siguió los cursos de literatura comparada impartidos por tres grandes maestros franceses de esta disciplina: Fernand Baldensperger,

108 Dolores Romero López, *Orientaciones en literatura comparada*, Arco Libros, Madrid, España, 1998, pág. 9.

109 Genara Pulido Tirado, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, óp. cit., pág. 16.

Paul Hazard y Paul Van Tieghem¹¹⁰.

De ese modo, hasta 1964 la literatura comparada en el espacio español seguía los métodos de la escuela francesa conservadora. Las actividades comparatistas en España todavía no se habían cristalizado o cuajado y, por consiguiente, no tenían la osadía de sobrepasar la metodología francesa.

A partir de 1966, se puede notar un cambio en la concepción de la literatura comparada en España debido a que Antonio Prieto, en sus reflexiones sobre la literatura comparada, defiende “un comparatismo amplio que conlleva implícito el rechazo del frío comparatismo de las estadísticas y la erudición, aunque reconoce que la metodología, los conceptos e incluso la historia de la literatura comparada transcurren de un modo tangencial, al método, conceptos e historia de la literatura”¹¹¹.

La extensión de la perspectiva de Antonio Prieto a la literatura comparada, aunque no propuso un cambio radical, representa un paso hacia el desarrollo de la misma en España. Este primer paso consiste en apostar por el estudio de las fuentes e influencias más allá de las literaturas nacionales y mostrar un mayor interés por los contrastes frente a las analogías o las influencias¹¹².

Determinar el ámbito y la metodología de la literatura comparada, para Prieto, es una tarea difícil y discutible. Pero, él pudo acercarse a una idea de la disciplina a través de excluir el encerramiento de la misma en los ámbitos que vinieron suponiendo otros comparatistas:

El campo de la literatura comparada no se cierra en la preferencia por la indagación de temas comunes practicada por una parte de la escuela comparatista alemana, ni se cierra con la persecución de fuentes literarias que predicó una parcela de la escuela francesa. Y, claro está, tampoco se cierra en la propugnación de Étiemble, en su *Littérature comparée, ou Comparaison n'est pas raison*, donde se intenta el estudio de las obras literarias análogas sin relacionar contactos o derivaciones, sino tan solo estudiando una unidad de fondo de la literatura que, en cierto modo, vendría a emparentarse con la conocida defensa de la poligenesia de los temas literarios defendida por Bédier en *Les Fabliaux*¹¹³.

110 Antonio Álvarez De La Rosa, «Prólogo» a: Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Ediciones Idea, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2006, pág. 11.

111 Genara Pulido Tirado, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, óp. cit., pág. 16.

112 *Ibíd.*, pp. 16-17.

113 Antonio Prieto, «Preliminar» a: Ulrich Weissetein, *Introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pp. 17-18.

Otros ámbitos que la literatura comparada incluye son los que se plantean en *El nuevo comparatismo* de Moreno Báez. Este nuevo comparatismo habita fundamentalmente en un acercamiento sistemático a las obras plásticas, musicales y literarias para observar lo que tienen en común todas ellas y establecer los rasgos comunes de cada estilo¹¹⁴.

Así mismo, es de especial importancia en el campo del comparatismo español mencionar a Claudio Guillén, comparatista e intelectual de alta formación del cual hablamos anteriormente. Pues, para él, “la hora americana significó la madurez de esta disciplina”¹¹⁵.

No cabe la menor duda que Claudio Guillén es el mejor comparatista hispánico, como ha sido clasificado por parte de la crítica¹¹⁶ y “el introductor de esta disciplina académica en España”¹¹⁷. Guillén, en su modo altamente intelectual de proceder, plantea dos tipos de comparatismo:

En primer lugar, el modelo francés (la hora francesa), que partía del reconocimiento de las literaturas nacionales, para, desde las conexiones entre ellas, centrarse sobre una orientación internacional. Lo más importante en estos estudios era el análisis de las influencias. Y, en segundo lugar, el modelo americano (la hora americana) que, gracias a los grandes medios económicos y materiales y a las aportaciones de una serie de críticos europeos afincados allí, superó la tradicional concepción del comparatismo como mero estudio de fuentes e influencias¹¹⁸.

Pero, no se puede abandonar este apartado sin asegurar que la mente de Claudio Guillén estaba mucho más adelantada que el resto de los comparatistas de su época, es decir, él pensaba que la literatura comparada era mucho más de lo que se sabía en su época:

Queda patente que el libro de Claudio Guillén supera la noción tradicional de lo que se entendía por estudio comparatista y que por tanto rebasa las coordenadas de este método. Las teorizaciones de los más diversos métodos (estilística, estructuralismo, semiótica, crítica sociológica, etc.) son utilizados para propiciar el análisis comparatista¹¹⁹.

El comparatismo español cuenta también con Darío Villanueva, que se interesa por ofrecer una visión actualizada de las concepciones de la disciplina en artículos suyos como

114 Genara Pulido Tirado, *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, óp. cit., pág. 17.

115 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, óp. cit., pág. 87.

116 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 56.

117 Enric Canals, «Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española», en *El País*, 24 de enero de 1983. (En línea). Consulta (27 de mayo de 2016). Disponible en: <https://elpais.com/diario/1983/01/24/cultura/412210818=850215.html>

118 J. Servera Baño, *Guillén Claudio, Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1985, pág. 233.

119 *Ibíd.*, pág. 234.

«Literatura comparada y teoría de la literatura» o «La literatura comparada y enseñanza de la literatura». En pocas palabras, Villanueva opina que:

La literatura comparada consiste en la comparación de una literatura con otra u otras literaturas y la comparación de la misma con otras esferas de creatividad humana. Para ello, por supuesto, hay que tener en cuenta la vinculación de la literatura a una lengua. Hay que dar el salto de una lengua a otra, pero también es importante en este concepto de la literatura comparada la consideración de otros ámbitos de la expresión artística o del pensamiento en relación a la propia literatura. Y es aquí donde, por ejemplo, yo creo que la relación con el cine es uno de los campos más interesantes que la literatura comparada admite y justifica¹²⁰.

También, en el campo de esta disciplina en España, sobresalen dos recientes colecciones de ensayos sobre: la primera es de Dolores Romero López y se titula *Orientaciones en literatura comparada* y se publicó en 1998. La segunda colección es de María José Vega y Neus Carbonell, apareció en el mismo año y se titula *La literatura comparada: principios y métodos*.

Este último material vino a llenar un vacío muy sentido y reconocido en la literatura comparada, puesto que, por un lado, se ocupa de los clásicos y, por otro lado, pone atención a una visión global de la literatura comparada, tal cual se anuncia en las notas previas al valioso trabajo:

Este libro se concibió, inicialmente, con dos fines complementarios: en primer lugar, el de proporcionar visiones rigurosas de los autores clásicos de la literatura comparada que no habían sido traducidas al castellano [...] En segundo lugar, el de procurar una visión de conjunto del curso teórico y metodológico del comparatismo¹²¹.

Así mismo, se destacan dos aportaciones muy significativas en esta materia como son: *Literatura comparada catalana i castellana: Propostes de treball*, escrita en catalán por Ana Díaz-Plaja y Glòria Bordons de Porrata que ofrecen un manual didáctico “cuyo objetivo es el de insertar la literatura comparada en los nuevos planes de estudio de la enseñanza secundaria obligatoria”¹²² y el segundo trabajo es de Claudio Rodríguez Fer *Acometida atlántica: Por un comparatismo integral* publicado en 1996 donde subraya “la necesidad de que los estudios comparativos se aborden tanto desde una perspectiva universal

120 Darío Villanueva, «La literatura comparada y enseñanza de la literatura», en: *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995, pág. 99.

121 María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, óp. cit., pág. 3.

122 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 56.

como desde la más particular”¹²³.

Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández en *La Crítica literaria*, dedican la última parte de su libro a “la unidad y variedad: el comparatismo literario y la teoría general de las artes” donde resaltan en explorar críticamente los ámbitos de la disciplina en las diferentes escuelas y orientaciones, clarificando sus raíces y destacando la importancia de dichos ámbitos en el estudio comparatístico.

En este contexto, los autores subrayan el interés del método crítico de la literatura comparada por otros objetivos como la cuestión historiográfica de las divisiones temporales en el desarrollo de la literatura, el arte y la cultura; la temalogía comparada que ofrece una riqueza de perspectivas más considerables para la crítica literaria y los motivos; la transformación de los objetos de la comparación desde la literatura al conjunto general de las artes; y la comparación crítica entre las artes visuales de la literatura.

Es evidente que la literatura comparada en España ocupa un lugar bastante bueno y remoto al mismo tiempo, a pesar de su tardío renacimiento comparándolo con el estado de la disciplina en Francia o Estados Unidos, ya que el empuje definitivo no se ha producido hasta las últimas décadas del siglo XX.

Pero, de todos modos, la literatura comparada siempre ha existido desde hace mucho tiempo, sea en forma de estudios prácticos entre la literatura española y otras literaturas como la francesa, la italiana, la árabe, etc...o en forma de teorización, un proyecto iniciado por Alejandro Cioranescu hasta Claudio Guillén y otros comparatistas que todavía están desarrollando la rueda de los estudios comparativos en España.

Refiriéndonos ahora a Francia, un país clave en nuestra investigación puesto que de allí viene Balzac y, claro está, su novela *Eugenia Grandet* notamos que, en la historia de la literatura comparada, se habla a menudo de la gran escuela metodológica francesa que se inició en Lyon en 1895, para pasar luego a Italia.

Tras la Segunda Guerra Mundial, esta disciplina se extendió al mundo entero. Primero a Bélgica, Holanda, Suiza y la República Federal de Alemania, luego a la URSS,

¹²³ *Ibíd.*, pág. 58.

Hungría, Rumanía y Yugoslavia. Paralelamente, el interés por ella se ha despertado en Estados Unidos y Canadá, y ya en Asia (Japón, China Popular, Filipinas y la India). Luego, se abrió camino en África, empezando por Senegal y Nigeria, países de expresión francófona y anglófona, respectivamente.

Por lo tanto, Claudio Guillén rechaza emplear el término "escuela" considerándolo inadecuado del siglo XX y prefiere hablar de la "hora francesa" para referirse a un período de tiempo en el que resaltó el modelo del comparatismo francés¹²⁴.

Desde sus comienzos, la literatura comparada en Francia ha seguido una orientación histórica que tiende a ampliar el objeto de su estudio a la comparación de la literatura con otras áreas de conocimiento. Por eso, Aḥmad Darwish usa el término "El método histórico o la tendencia francesa"¹²⁵ mientras que Abdu Abud suele hablar utilizando la expresión "La escuela histórica"¹²⁶. Cada uno emplea la terminología personal que le parece más apropiada, pero todas sirven para aludir a la metodología de la escuela francesa.

Mirando el adjetivo francés en la denominación de la escuela, se nos ocurre que éste se refiere a la lengua en que se manifiestan o a la nacionalidad donde nació y creció la disciplina. Pero, Morales Ladrón tiene una opinión distinta, aclarando que no se refiere al lenguaje ni siquiera a la nacionalidad, sino "al tipo de orientación que adoptan en sus estudios comparativos y que los distingue de otros modelos de investigación"¹²⁷.

Entonces, cualquiera que siga los principios comparativos de esta escuela es un simpatizante de la escuela francesa, cualquiera que sea su idioma o nacionalidad. En este sentido, Morales Ladrón afirma que el concepto de literatura comparada surgió en un momento de transición política:

En Europa, las naciones lucharon por su independencia de los imperios otomano, austrohúngaro, francés o ruso, y esto resulta en la aparición de los nuevos estados. De esta manera, cuando varias de las naciones buscaron su identidad, uniéndola con la cultura nacional y la búsqueda de conceptos que definen el espíritu de una nación, en este momento se debatían las raíces literarias universales. La consecuencia de esta situación fue, sin duda, las comparaciones que llevaron a cabo implicaron la evaluación

124 Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, óp. cit., pág. 72.

125 Aḥmad Darwish, *La literatura comparada entre teoría y práctica*, Librería Al-Zahra, Cairo, Egipto, 1984, pág. 8.

126 Abdu Abud, *La literatura comparada: Problemas y horizontes*, Manshurat iṭḥad al-kuttab, Damasco, Siria, 1999, pág. 77.

127 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 43.

de una cultura y su posición siempre arriba o debajo de otra¹²⁸.

A mediados del siglo XIX, Francia era un país rico con muchas colonias distribuidas por todo el mundo y con una base industrial sólida. Esta hegemonía institucional, cultural y lingüística la hizo crecer, y, en efecto, orientarse hacia peculiaridades nacionales y abrirse a otras culturas internacionales. En este sentido, Morales Ladrón dice que:

En una época en que los nacionalismos y las autodeterminaciones están jugando un papel fundamental en la configuración de los mapas geográficos, la literatura promueve cada vez más el intercambio de culturas y, en definitiva, la apertura de las fronteras. Es en este marco donde el comparatismo debe ejercer un papel primordial¹²⁹.

Cabe destacar que la Revolución Francesa se extendió para cambiar los paradigmas políticos, sociales y dogmáticos que predominaban, así como el concepto de literatura. La llave de este cambio se presentó en que, según Rafael Molho, la literatura comparada tenía que subrayar las relaciones culturales entre las diferentes civilizaciones¹³⁰.

Entre los pensadores más relevantes de la escuela francesa podemos mencionar a Joseph Texte, Ferdinand Brunetière, Ferdinand Baldensperger, Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré, Paul Hazard, Marcel Bataillon, Charles Dédéyan, Henri Roddier, Basil Munteano y Marius François Guyard, entre otros.

De los antes señalados, uno de los primeros interesados en el comparatismo fue Joseph Texte quien ocupó la primera cátedra de la literatura comparada en la Universidad de Lyon en 1896 e intentó ofrecer una aproximación a la disciplina diciendo en su artículo «Los estudios de la literatura comparada en el extranjero y en Francia» que:

las relaciones entre las distintas literaturas entre sí, las influencias que ejercen y reciben, las influencias morales o meramente estéticas que se derivan de este intercambio de ideas, todo ello, en suma, constituye una materia de estudio todavía casi nueva y que, según creemos preocupará cada vez más a los historiadores¹³¹.

Esta actitud la confirma Morales Ladrón al hablar de la escuela francesa y sus teorías limitadas a tratar la búsqueda de los orígenes, de las raíces de las que partía cada escritor

128 *Ibíd.*, pp. 22-23.

129 *Ibíd.*, pp. 13-14.

130 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 27.

131 Apud. Joseph Texte, «Los estudios de la literatura comparada en el extranjero y en Francia», en: *María José Vega y Neus Carbonell, La literatura comparada: principios y métodos*, óp. cit., pág. 21.

para poder establecer la tradición y, con ella, un canon literario.

Este tipo de orientación tenía un carácter positivo que reducía el fenómeno literario a simples relaciones de causalidad y fomentaba la conciencia nacional de una determinada literatura. Además, este tipo de análisis daba más importancia al estudio histórico de la literatura relegando el valor estético a una posición menos importante.

Es una continua búsqueda de la relación histórica que tiene una obra con otra, la influencia que ejerce una sobre otra o buscar los orígenes literarios del nacimiento de una obra. Estos estudios pertenecen más a la historia literaria y no a la literatura comparada porque se trata de vueltas infinitas hacia el pasado.

A juicio de Morales Ladrón, el comparatista debe prestar más atención al texto destacando los procedimientos estéticos de los cuales uno se distingue del otro, teniendo en consideración la unidad de todas las experiencias de la creación literaria.

Basándose en la filosofía de Auguste Comte, las ideas de la escuela francesa fueron vistas como positivistas e históricas que cuentan con las relaciones históricas entre individuos y pueblos y como tradicionales porque llevan incluidas los medios de la influencia y su efecto.

La escuela francesa con Paul Van Tieghem, Marius-François Guyard y Jean- Marie Carré a la cabeza opina que la literatura comparada “es una rama de la historia literaria: es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de los contactos reales que han existido [...] entre las obras, las inspiraciones y aún entre las vidas de los escritores que pertenecen a literaturas diversas”¹³².

Tiene por entendido que el estudio de las relaciones espirituales internacionales de las cuales se encarga la literatura se manifiesta a través de relaciones de hecho o analogías, y considera la literatura comparada como una rama de la historia literaria que se refiere a “las transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos”¹³³.

132 Marius François Guyard, *La literatura comparada*, traducción de Enrique Badosa, Vergara, Barcelona, España, 1957, pág. 8.

133 *Ibid.*, pág. 8.

Por su parte, Brunetière se esforzó para servirse de las teorías de científicos predominantes en el siglo XIX. En 1889, presentó su discurso en el que pidió la aplicación de la teoría de los genes biológicos en la literatura. El llamado de Brunetière para aplicar la teoría de la creación y el desarrollo de Darwin ha sido considerado como el triunfo del Positivismo del siglo XIX.

Fernand Baldensperger fue, también, uno de los representantes más relevantes de la escuela francesa. En 1902, publicó una edición ampliada de la bibliografía de Betz, y, ocho años más tarde, fue profesor en La Sorbona. Luego en colaboración con Paul Hazard y Paul van Tieghem, fundó el Instituto de Literaturas Modernas y Comparadas que fue el verdadero lugar del comparatismo mundial. Fue reconocido como líder de la escuela francesa, y en la introducción de su artículo en el primer número de la *Revue de Littérature Comparée* no intentó dar una definición de la disciplina¹³⁴.

La escuela de los comparatistas franceses dirigida por Baldensperger, agrupada en torno a la *Revue de Littérature Comparée*, circunscribe la práctica de la literatura comparada al estudio de las relaciones entre dos literaturas, especialmente a través del concepto de influencia literaria.

Buena parte de los estudios comparatistas de esta escuela se consagró al seguimiento e influencias de la obra de Goethe en Francia e Inglaterra, y de Ossian, Carlyle y Schiller en la literatura francesa, insistiendo especialmente en cuestiones como las del renombre, la fama o los modos de difusión.

Sin embargo, desde comienzos del siglo XX, el concepto de literatura comparada propuesto por Baldensperger y su escuela no fue ajeno a objeciones metodológicas que insistieron en la carencia de un sistema de normas objetivables en el estudio de las influencias comparatistas.

En este sentido, como advirtió Croce en sus estudios sobre la estética y la literatura comparada, no se aprecia la diferencia metodológica entre un estudio sobre la influencia de Fausto en la lírica inglesa del siglo XIX y otro dedicado al análisis de la pervivencia de los mitos clásicos en el teatro europeo moderno.

¹³⁴ René Wellek, *Discriminations: further concepts of criticism*, óp. cit., pág. 16.

Del mismo modo, René Wellek y Austin Warren criticaban la limitación de la escuela francesa a tratar temas de influencia y efecto, diciendo que de esto resultaría la acumulación de pruebas y demostraciones sobre relaciones históricas que tiene una obra con otra o un escritor que su análogo. Ambos autores advertían que:

Así concebida, la literatura comparada presta primordial atención a los factores externos; y el ocaso de la literatura comparada en decenios recientes refleja el general desvío con respecto a los simples hechos, las fuentes e influencias¹³⁵.

Baldenspenger sostenía que los estudios temáticos carecían de integridad, ya que no era factible reconstruir todos los eslabones de las cadenas temáticas. Paul Hazard rechaza, también, los estudios temáticos al considerar que no se limitan a las relaciones de hecho del primer comparatismo francés.

Para Van Tieghem, el estudio de los temas pertenecía a la literatura general. Pero, otros estudiosos franceses como Guyard acabaron por mostrarse favorables a estos estudios que se desarrollan cada vez más en la actualidad.

Como uno de los grandes pioneros del comparatismo norteamericano, René Wellek protesta contra la escuela francesa exponiendo su actitud que afirma que la tendencia de las relaciones de hecho que existen (el Factualismo) fue heredada principalmente de las tradiciones generales del Experimentalismo y el Positivismo, apoyada en el científicismo objetivo y la explicación causal.

La actividad organizada de la literatura comparada en Francia no ha logrado más que la acumulación de una masa enorme de pruebas sobre las relaciones literarias, particularmente en la historia de la reputación (la fama) de obras de algunos escritores e intermediarios entre las naciones—viajeros, traductores y propagandistas¹³⁶.

El concepto de la causalidad en las obras literarias es algo discutible, puesto que la visión crítica no puede constarlo. Nadie puede asegurar que cierta obra artística fue la causa en la existencia de otra obra literaria. Mejor dicho, la escuela norteamericana niega la explicación causal que no añade más que demostrar la relación histórica que existió entre dos autores o dos literaturas.

135 René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, óp. cit., pág. 60.

136 René Wellek, *Discriminations: further concepts of criticism*, óp. cit., pág. 35.

El comparatista norteamericano Wellek rechaza restringir el estudio de la literatura comparada en el ámbito de dos literaturas e insiste en que esta disciplina puede abarcar obras que no tienen relaciones históricas, teniendo en cuenta que estos estudios pueden llevar un valor estético y artístico no de menos importancia de los de la confirmación de los contactos históricos, imitación o influencia. Éste critica las teorías de la escuela francesa diciendo con respecto al sentimiento nacionalista desde el cual parten los pioneros de la escuela francesa:

La motivación patriótica básica de muchos estudios de literatura comparada en Francia, Alemania, Italia y otros lugares, ha conducido a un extraño sistema de contabilidad cultural, un deseo de acumular méritos para la nación propia al demostrar que ha influido lo más posible en otras naciones¹³⁷.

El estudio de las influencias y fuentes que siguió la escuela francesa produjo un espíritu de superioridad en las almas que pertenecen a esta literatura. Con respecto a este punto, ya hemos registrado que obviamente cualquiera que se interesa por la comparación siempre parte desde su propia cultura, literatura, tradición, etc..., y no puede evitarlo porque es algo arraigado fuertemente en su mente. Se puede incluir otras literaturas que no sea la francesa, pero no con el único espíritu de imponer la superioridad de una literatura sobre otra.

Wellek no era el único que criticó la esterilidad del concepto que ha determinado la escuela francesa para la literatura comparada y su artículo sobre «La crisis de la literatura comparada» ha venido para coronar sus esfuerzos en el estudio de esta disciplina. Henry Heymann Herman Remak, por su parte, determina el concepto de la disciplina diciendo que:

Es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana¹³⁸.

Esta definición ha confirmado la inclinación de la escuela norteamericana hacia dos vetas esenciales que la distinguen de la escuela francesa: la primera consiste en la inclusión de los estudios de la literatura y las diferentes artes de expresión dentro del comparatismo.

137 René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela, 1968, pág. 216.

138 Apud. Henry Remak, «Literatura comparada: definición y función», en: María José Vega y Neus Carbonell, *La literatura comparada: principios y métodos*, óp. cit., pág. 89.

La segunda veta radica en que la literatura comparada puede ser más que binaria por lo que los comparatistas norteamericanos salen del callejón donde el comparatismo ha sido arrinconado por la escuela parisina.

En resumen, “mientras los comparatistas franceses intentaban situar la literatura comparada entre unos confines y límites precisos, Remak y sus colegas proponen una definición que, deliberadamente, transgrede cualquier tipo de límites o fronteras”¹³⁹.

La historia de la literatura compara las diferentes manifestaciones formales del discurrir artístico, no solo desde el punto de vista de la creación, sino también desde el punto de vista de la recepción ya que no existe un lector sino lectores cuya formación literaria se reduzca a una sola literatura nacional.

Incluso cuando la literatura comparada tiene diferentes puntos de vista entre autores y obras, esta disciplina va muchos más allá. La historia de la literatura se presenta como primer grado en los estudios de literatura comparada que es la materia base.

De entre las filas de la escuela tradicional de París debían surgir algunos revolucionarios para rebelarse contra los cánones tan estrictos que ha puesto ésta. La nueva tendencia francesa brotó como reacción a las teorías de la escuela norteamericana, que aparecieron a mediados del siglo XX.

En los últimos años, se observó una evolución clara en los estudios comparativos en Francia. A lo mejor, ésto sucedió gracias a las críticas de los comparatistas norteamericanos y al desarrollo de las nuevas directrices en el estudio de la literatura.

Todo ésto dirigió la escuela francesa hacia un nuevo rumbo, y René Étiemble fue uno de los primeros que atacaron las restricciones rígidas del comparatismo impuestas por el método francés tradicional:

Étiemble atacó los límites demasiado estrechos del comparatismo francés, que hasta el momento se había limitado al estudio exclusivo de las relaciones de hecho de las literaturas europeas, y sólo desde la etapa renacentista hasta la contemporánea, ignorando la literatura medieval¹⁴⁰.

139 Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 70.

140 Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, óp. cit., pág. 74.

Además, añadió nuevas perspectivas comparatísticas a las que tenía la escuela tradicional, prestando más atención a otras culturas y literaturas como las del Lejano Oriente, el Mundo Árabe e Islámico y la cultura africana y al análisis textual que explora los puntos de originalidad y los de renovación al mismo tiempo.

La métrica, la metáfora, la estructura, etc... no tienen nada que ver con la historia de las relaciones internacionales que han venido creciendo bajo la tutela de la escuela francesa, puesto que intentaban encajar la literatura comparada en un marco puramente histórico.

Un tiempo después y concretamente en 1967, apareció la obra de Claude Pichois y André-M. Rosseau *La literatura comparada* que revela la extraordinaria evolución en los estudios comparativos y una nueva tentativa de reforma conceptual de esta materia. Ambos autores nos brindan una nueva definición de la disciplina:

La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de los lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor¹⁴¹.

Con el aporte de esta nueva definición, se han ampliado los campos de la literatura comparada y se han agregado otras renovaciones que no tenía la doctrina tradicional, puesto que con esta nueva definición la literatura comparada se ha emancipado de muchas de las limitaciones de la influencia y efecto.

Weisstein hizo críticas al libro citado anteriormente indicando que en este manual no se detalla con precisión la aportación individual de cada autor. Además, si se compara el índice del libro de Van Tieghem con el trabajo de éstos, no se encuentra nada novedoso.

Cabe destacar que en los dos libros se describe la historia de esta disciplina en el primer capítulo del libro. A lo largo de las otras partes del libro de Pichois y Rousseau, hay una relevante relación con las del libro de Van Tieghem, lo que evidencia que apoya una perspectiva arcaica, utilizando otro lenguaje.

141 Claude Pichois y André-Michel Rousseau, *La literatura comparada*, óp. cit., pág. 198.

Ya para este punto, podemos decir que la nueva tendencia francesa ha ocupado un lugar interludio entre la escuela francesa tradicional y la norteamericana porque, como hemos visto, la escuela de París ha puesto un mayor enfoque en que el comparatismo debía ser entre literaturas de distintos idiomas, mientras que los norteamericanos han impuesto en los campos de la literatura comparada el estudio de las literaturas de diversas lenguas o diferentes culturas, así como la comparación que se implanta dentro de una literatura nacional.

A modo de conclusión, la hegemonía de la escuela comparatista francesa fue indiscutible durante muchos años y podemos hablar a mediados del siglo XX sobre una crisis de literatura comparada en este país. Pero, la nueva tendencia con sus amplitudes e ideas innovadoras no significó la anulación total de las teorías tradicionales con sus limitaciones y restricciones, ya que existen estudiosos e investigadores que se aferran a dichos principios.

Esta visión más abierta de la literatura comparada ha tenido resonancia en la segunda mitad del siglo XX, cuando existieron los comparatistas que hablaban de la crisis de la disciplina y así adoptó una concepción de intermedio entre rigidez y flexibilidad centrando su interés en el estudio de las influencias que había tenido un autor o una obra en otro país.

Según esta escuela, la literatura comparada es la indagación de los lazos de analogía, de parentesco y de influencia, y el acercamiento de la literatura a otros dominios del conocimiento humano, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas y a varias culturas, aunque éstas formen parte del Humanismo tradicional.

Esta definición ha ampliado los campos de la literatura comparada y ha añadido a ellos otras renovaciones que no tenía la escuela francesa tradicional, ya que, con esta nueva perspectiva, la literatura comparada se ha liberado de las restricciones de la influencia y efecto, agregando otros ámbitos más amplios.

Partiendo de este concepto, el rumbo de la disciplina cambió y fue sacado del estrecho horizonte de las relaciones de hecho que existen para ser estudiada independientemente de las fronteras lingüísticas, étnicas y políticas. Sin embargo, aunque algunos han visto mermar el esfuerzo por la literatura comparada, muchos piensan que es todo lo contrario, que la literatura comparada hoy tiene tantos o más adeptos y dolientes que

ayer:

Hoy día el número de comparatistas es muy numeroso; la idea comparatista trae cada vez más a especialistas de todas las disciplinas, y los profesores, y los profesionales y los aficionados se asocian libremente, sin preocuparse de fronteras intelectuales¹⁴².

Aunque esta cita ya tiene muchos años de haberse producido, la misma parece haber sido el anuncio de lo que viviríamos hoy respecto al tema, puesto que, debido a las facilidades que ofrece Internet y la disponibilidad de obras antiguas en PDF y otros formatos digitales, se hace más fácil el acceso a éstas para compararlas con trabajos de la actualidad. No obstante, quizás un trabajo de este tiempo nos ayude a entender que ciertamente la literatura comparada goza actualmente de un significativo lugar:

Cualesquiera que sean las razones para la propagación de las características distintivas mencionadas, la literatura comparada ha triunfado y, por lo tanto, es de esperarse un tono triunfalista en el informe del estado de la literatura comparada del 2004¹⁴³.

142 *Ibíd.*, pág. 412.

143 Irlanda Villegas, David Reyes y Carlos Rojas Ramírez, *¿Qué es la Literatura Comparada?*, óp. cit., pág. 24.

PARTE II

LA NOVELA DEL SIGLO XIX Y EL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA Y FRANCIA

1. EL GÉNERO NOVELESCO EN ESPAÑA Y FRANCIA EN EL SIGLO XIX
2. APROXIMACIÓN AL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA Y FRANCIA
3. EL REALISMO LITERARIO Y AMBOS AUTORES

1. EL GÉNERO NOVELESCO EN ESPAÑA Y FRANCIA EN EL SIGLO XIX

1.1. La novela en España en el siglo XIX

Siendo parte de la evolución de la sociedad, la novela capta la atención del público más que la poesía o el teatro. Es una manera de manifestación que logra dilatarse hasta más allá de lo infinito; refleja la historia de la sociedad concerniente, los destinos de cada individuo y la variación del estado humano, etc...

A partir de su renacimiento en el siglo XIX, la novela en España vacila entre la historia y la sociedad, y se manifiesta como un género literario dotado de un origen provisto de unos principios y de unas reglas estéticas precisas. Igualmente, se forja a sí misma a las normas narrativas que produce, cuidando muchas veces de burlar sus medios de creación. Este difícil empeño engendra algunas paradojas que es necesario exponerlas:

El realismo español, que desconfía de una esencia humana intemporal, permanece fiel al contexto histórico; el objetivismo, que procura evitar la censura, acaba con la elusión de la realidad que opera el tremendismo hiperrealista; la novela social, que se desarrolla en los tiempos dictatoriales, engendra una reacción estética; y el experimentalismo, que reacciona contra la novela social, tarda en volver a descubrir el placer de narrar¹⁴⁴.

No solo como un género sino como un gran beneficio, la novela comienza a unirse con la historia, beneficiando al concepto de una identidad nacional que continuaba escarbando en las cenizas del Romanticismo europeo.

Así, la novela empezó a atraer a un gran público lector y dio un paso, por encima de la poesía, para contar historias que se proyectan en el presente, y no solo les da un toque más real a los personajes y los sucesos, sino también que evoluciona trayendo nuevas tendencias:

Contrario de la epopeya, que exalta al héroe, la novela humaniza a sus personajes, insertándoles en la actualidad. Desde principios del siglo XIX, una nueva forma de novela aparece en Europa que tiende a superar las demás: la novela romántica se ha vuelto lírica y la novela analítica y objetiva se estanca en la recién aparecida novela de costumbres¹⁴⁵.

Cabe destacar que, aunque la novela se vea ligada a la historia y el autor acuda a las fuentes históricas, jamás debe confundirse con un texto historiográfico. El autor Walter Scott es quien, entonces, imparte la idea de escribir novelas históricas a los jóvenes

144 Paul Aubert, *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Casa de Velázquez, Madrid, España, 2001, pág. 7.

145 *Ibíd.*, pág. 8.

españoles. Es bueno mencionar que las principales novelas de Scott fueron traducidas enseguida, siendo la novela histórica la que predomina durante un buen tiempo.

El novelista más conocido en España fue un francés llamado Chateaubriand. Pero, entre los autores españoles más predominantes y cuyos libros fueron exitosos para el público tenemos a Cervantes, que durante este siglo se ven muchas novelas de caballerías similares a Cervantes en Don Quijote. Eran reeditadas y vendidas más adelante:

La novela no había sido hasta entonces resucitada con éxito en España. En 1799, el gobierno intentó suprimir la publicación de novelas de todo tipo [...] Desde principios de siglo hasta 1823, no apareció en España ni una sola novela original significativa. Pero las novelas extranjeras, en versión original y traducidas, eran todavía leídas con avidez. Las novelas para un español culto de principios de los años veinte pertenecían en general a dos grupos: novelas morales [...] y libertinas [...] Con la aparición de numerosas traducciones de Walter Scott entre 1829 y 1832 el terreno estaba abonado para la moda de la novela histórica romántica, que duró sin interrupción hasta mitad de siglo¹⁴⁶.

Antes de surgir la novela en el siglo XIX, España fue básicamente una cabeza vacía en la creación de novelas originales, dando así una era de sequías para las novelas originales y creativas en este tiempo. Además de esto, la calidad de las obras extranjeras va por encima de las producciones literarias españolas.

Era un mal tiempo para cualquier tipo de manifestación del espíritu del individuo en cuyo bastimento había un potencial para entender o juzgar una realidad como la de aquel entonces. Durante ese tiempo, la producción creativa y original era prácticamente pobre e improductiva:

La novela española que, cansada sin duda del gigante esfuerzo hecho durante el siglo de oro, se había dormido bajo el peso de sus nunca marchitos laureles, renace hoy con tal brío y pujanza que bien vale la pena de que se pase en revista lo bueno que ha producido en estos últimos tiempos, y con la venta y difusión de sus obras se anime a los autores a seguir cultivando una carrera de suyo tan ingrata como la carrera de las letras¹⁴⁷.

Para el periodo 1833-1844, se dice que fue el periodo donde se originó el movimiento romántico español con el lanzamiento de *Don Álvaro*, pero ésta no fue la primera novela romántica ya que en 1830 se publicó la novela de Ramón López Soler

146 Justo Fernández López, «La novela histórica en el siglo XIX». (En línea). Consulta (19 de julio de 2016). Disponible en: <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Novela%20hist%C3%B3rica%20en%20el%20siglo%20XIX.ht>

147 Ricardo Monner Sans, *Breves noticias sobre la novela española contemporánea*, Felix Lajouane Editor, Buenos Aires, Argentina, 1889, pág. 142.

titulada *Los bandos de Castilla*, que fue el impulso definitivo del camino para la novela romántica española. Ya a partir de este año, se empieza a desarrollar el género novelesco con confluencia en el movimiento romántico.

A pesar de expandirse el género novelesco, España se devuelve a la novela histórica: aunque sus primeros y gloriosos pasos circulan por el trienio liberal, su primer representante aparece en 1830, pero su cúspide pertenece al Romanticismo, durante la década de 1834 a 1844, tiempo donde surgen los títulos más importantes y representativos del género.

En la década de los treinta-cuarenta, surge la novela histórica de aventuras que continuará imperante hasta 1860: El ambiente novelesco se mantiene, pero el personaje y sus relaciones con el mundo ya no son iguales. Ésto no es necesariamente negativo como sucedía en las novelas románticas.

Al acercarnos al final del siglo, el entorno narrativo se hace más complicado dada la diversificación de varias tendencias provenientes de los años pasados, dando así nuevas experiencias novelísticas. Además, surge una nueva tendencia narrativa, la novela social apoyada por las ideas del socialismo utópico. Esta tendencia se extiende durante este siglo y aún tiene réplicas que se prolongan hasta llegar al siglo XX.

Aun debemos señalar dos tendencias narrativas más, que también se conocieron durante el siglo XIX: una de ellas fue la novela sentimental proveniente de la centuria anterior y la otra tendencia tiene su génesis en el antagonismo voluntario al razonamiento y está representada en *La gaviota* de Cecilia Bohl de Faber que se publicó en 1849.

Durante este periodo, críticos han querido señalar la existencia de una “Edad de plata” para la literatura española. No se tiene mucha información sobre los inicios de esta época, aún si en *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter, el autor* dice que:

Entre 1875 y 1936 se extiende una verdadera edad de plata de la cultura española, durante la cual la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de nuestra cultura nacional, y un prestigioso inaudito en los medios europeos [...] Este prestigio europeo español [...] no tenía precedentes desde mediado del siglo XVII¹⁴⁸.

148 Luis Santos Río, *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, España, 2005, pág. 43.

Otros dicen que la “Edad de plata” tuvo sus inicios a principios del siglo XX. Lo que sí tenemos, por seguro, es su existencia en la cultura y la literatura españolas. Según investigaciones menos conocidas, este proceso va desde la Revolución de 1868 hasta casi mediados del siglo XX con la Guerra Civil:

Se opera la transición de una enseñanza universitaria [...] programa en Madrid desde el horizonte ideológico de un eclecticismo perfectamente ensamblado con la concepción de la sociedad propia de los moderados [...], a una universidad [...] asaltada por el ímpetu de la generación de los “demócrata de cátedra” el cambio (se) opera [...] en la segunda parte del reinado de Isabel II [...] Los demócratas de cátedra postean sus cuadros a la revolución del 68¹⁴⁹.

Pese a que no se haya hablado de un inicio preciso de la “Edad de plata”, algunos investigadores ya han asegurado su comienzo en 1868, así como, por ejemplo, Julio Caro Baroja en *Semblanzas Ideales* confirma que:

A medida que corren estos años del siglo XX, ya bastante más que doblado, el español de mediana edad que ha sobrevivido a tantas catástrofes ocurridas, con un poquito de independencia ideológica, se da más perfecta cuenta de que, hace cerca de un siglo, en 1869, se abrió en su país un ciclo histórico político que vino a cerrarse en 1936¹⁵⁰.

No voy a dar un esquema de las distintas tradiciones liberales que acaso aún perviven, pero lo que sí quiero es subrayar es el hecho de que la República de 1931 fue, en mucho filial de la revolución de 1868¹⁵¹.

Sin embargo, el crítico Juan Ignacio Ferreras destacó que:

Con Galdós -y, con él, toda la generación de novelistas de 1868 (Pereda, Valera, Pardo Bazán, Clarín, Alarcón, Palacio Valdés, etc.)- la novela ligera en nuestra literatura el justo nombre de edad de plata¹⁵².

Aunque agregar a Clarín en esta generación es cuestionable, sus intenciones fueron vistas como justas. La obra que, para muchos críticos, inició la “Edad de plata” fue *La Fontana de oro* de Benito Pérez Galdós publicada con el propósito de poder entender y orientarse en la engorrosa situación sociopolítica de aquel entonces:

Mucho después de escrito este libro [...] me ha parecido de alguna oportunidad en los días que atravesamos, por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos a que referidos y algo de lo que aquí pasa; relación nacida, sin duda, de la

149 José María Jover Zamora, *Política, diplomacia y humanismo popular*, Turner, Madrid, España, 1976, pp. 339-340.

150 Julio Caro Baroja, *Semblanzas Ideales*, Taurus, Madrid, España, 1972, pág. 36.

151 *Ibíd.*, pág. 229.

152 Hernán Urrutia Cárdenas, «La Edad de plata de la literatura española (1868-1936)», en *Cauce*, número. 22, Sevilla, España, 1999, pág. 583.

semejanza que la crisis actual tiene con el memorable periodo de 1820- 23¹⁵³.

La Fontana de oro tiene su ambiente en el año de 1821, y Galdós fue un liberal que sabía que todas las puertas que se habían abierto en 1868 estaban en peligro como ya lo estipulaba la experiencia histórica.

El gran mérito de Galdós fue su habilidad al describir el ambiente de la sociedad española de ese periodo. Sobrepasó el costumbrismo regional de otros autores y retrató la división de progresistas y tradicionalistas proponiendo como única solución la tolerancia y la armonía.

La primera causa de la acción novelesca es una amenaza de la autocracia y, además, un aplastamiento de los entusiastas de la izquierda, encima como concurrentes amenazas sobre la acción para la mejora del liberalismo moderado de aquella época.

Por sus aportes de calidad, Galdós fue entonces, junto con otros autores, uno de los representantes más destacados de la llamada “Edad de plata” de la literatura española. Hacia los años 1830, la novela e historia comenzaron a fundirse en lo que fue la novela histórica que consiguió llamar la atención del público:

La novela, en su sentido más elemental, se presenta como una historia, es decir una narración de hechos dispuestos en adecuada sucesión. Pero, durante el siglo XIX, pasa al primer plano y ejerce su poderosa atracción la Historia, cuya presencia se manifiesta en el mismo campo de la literatura. Entre esos dos vocablos, diferenciados gráficamente por la sola (y convencional) mayúscula, se establece así una soterrada y, a primera vista, sorprendente relación, cargada de curiosas resonancias¹⁵⁴.

La novela española se expandió por todo el territorio en aquel periodo: Muchas bibliotecas, colecciones y galerías estuvieron presentes en el auge del género novelesco. Claramente, estas colecciones pusieron en marcha el proceso de ventas por entregas que ampliaron el área de propagación de la literaria tradicional.

Pero, es bueno mencionar que hubo problemas que se interpusieron en este proceso, uno de ellos fue la guerra de independencia que había afectado a la sociedad fuertemente, e incluso a personas que no tuvieron una participación directa en esta guerra.

153 Enrique San Miguel Pérez, *Historia de las instituciones políticas contemporáneas*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, España, 2013, pág. 48.

154 Paul Aubert, *La novela en España (siglos XIX-XX)*, óp. cit., pág. 23.

Cuando fue publicado *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra en 1834 que fue una historia caballeresca del siglo XV, el autor creó un vínculo indirecto que tienen la novela y el teatro para un nuevo público que estaba ya aficionado al teatro.

Walter Scott, escritor británico especializado en novelas históricas, había dado a entender que la novela y el teatro permitían demostrar dramáticamente los aspectos de la existencia gracias a la novedosa novela que se creó.

Cabe señalar que ha de haber una relación entre el pasado y la visión de las preocupaciones que están presentes en el momento en que el novelista escribe, ya que él plasma la historia mientras que ésta lo limita:

El escritor refleja la Historia, mientras ella también le condiciona a él. Para mayor claridad, calificaremos de relación contextual el proceso según el cual el novelista trata de la Historia, pero queda sometido a ella, a no ser más que por la elección de su tema o por la aceptación de que goza el género en su época, entre otras cosas. En algunos casos, no infrecuentes, ese juego de interferencias, de relaciones más o menos oblicuas y transparentes, se hace más directo. Entonces interviene personalmente el narrador, dirigiendo apostrofes al lector o comentando la situación como hace Larra cuando observa, en fuerte contraste con el paisaje de una escena situada en el siglo XIV, que Madrid «levanta su frente [...] en medio de un yermo espantoso», constituido por los «inmensos arenales, oprobio de los siglos cultos, [que] ofrecen hoy su desnuda superficie». Según se puede comprobar, la evocación histórica representa en este caso para Fíguro otra manera de criticar la realidad más inmediata¹⁵⁵.

La novela histórica del siglo XIX y la realidad de ese entonces se ven estrechamente relacionadas: Para ese tiempo, la novela, que tendió a ser detallista, mostró un desligamiento y una convergencia con la historia:

Lo histórico, en efecto, manifiesta necesariamente una tendencia a desembocar en el relato, estructurado a partir de un pasado presentado según una perspectiva lineal, mientras la novela se instala más bien en una perspectiva abierta e intenta representar la opacidad de las circunstancias, la incertidumbre del porvenir, para despertar y mantener precisamente el interés del lector. Claro que el autor de novelas históricas también se esfuerza en dar esta impresión, merced, en particular, al presente de actualización y al aliciente de inciertos desenlaces sentimentales. Sin disponer, sin embargo, del potencial de virtualidades que representa por definición lo actual, lo contemporáneo¹⁵⁶.

A este respecto, el dramaturgo y crítico literario español Antonio Gil y Zárate dijo en 1839:

155 *Ibíd.*, pág. 26.

156 *Ibíd.*, pág. 26.

Las novelas actuales [...] pueden reputarse como complemento de la Historia, puesto que hacen lo que ésta no puede hacer, como es penetrar en lo interior de las clases sociales y pintar hasta sus usos y costumbres domésticos¹⁵⁷.

La reforma de la novela que hizo Benito Pérez Galdós pasa de forma prescindible por la historia. Al realizar *La Fontana de oro* y *El audaz*, este autor resurge la ya olvidada costumbre de la novela histórica. Esta actitud se ve persistente en las primeras series de *Episodios Nacionales*.

Es bueno hacer una observación: Este tipo de novelas realizadas bajo las circunstancias presentes les es de utilidad para redactar los textos que se irán relacionando con las *Novelas Españolas Contemporáneas*:

La comparación de *La Fontana de oro* (1870) y de *Doña Perfecta* (1876), por ejemplo, muestra cómo se mantiene un tipo de estructura novelesca cuyos elementos ya nos resultan familiares –importancia de la exposición, presencia de personajes representativos de las grandes fuerzas sociales, concentración (en el sentido dramático) de la intriga, puesta en marcha de un mecanismo generador, en la parte final, de una repentina aceleración– que le permite a don Benito –a diferencia de Fernán Caballero– profundizar el análisis social, dando al lector, según la expresión ya citada de Larra, los elementos necesarios «para la particular inteligencia» de los hechos expuestos. Porque lo que se nos ofrece así es el cuadro dinámico de una colectividad presentada en su devenir, evidente manifestación de la presencia de la Historia, así como de la ambición totalizadora que caracteriza tal empresa¹⁵⁸.

Sin duda alguna, la historia parece ser parte de la misma evolución que las novelas y se hace tan turbia e incomprensible como los relatos presentados a finales de ese siglo. En definitiva, es evidente que la novela logró captar la atención de muchos lectores e ir por encima de la poesía o el teatro y la tendencia novelística más sobresaliente y hablada fue la novela histórica del siglo XIX que surgió con una buena cantidad de obras de parte de Mariano José Larra y Benito Pérez Galdós, entre otros.

En la actualidad, hay una infinita cantidad de novelas históricas que nos traen el pasado hasta hoy en el presente, y a pesar de pasar por un estado crítico tanto sociopolítico como cultural, España tuvo su “Edad de plata” para la novela dado que aparecieron obras literarias de gran importancia y otras tendencias como la novela romántica, la novela social y la sentimental.

157 Felicidad Buendía, *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Aguilar, Madrid, España, 1963, pág. 18.

158 Paul Aubert, *La novela en España (siglos XIX-XX)*, óp. cit., pág. 28.

1.2. La novela en Francia en el siglo XIX

En el siglo XIX, la novela francesa conoció su época dorada que tuvo una relación estrecha con la victoria social de la burguesía. Por todos los lados de Europa, los grandes escritores definen con un espíritu crítico y realista la nueva sociedad francesa. Se destacan, en este periodo, cuatro novelistas que no podemos dejar pasar y que son imprescindibles a la hora de hablar de la novela francesa en el siglo XIX, los cuales son: Stendhal, Balzac, Flaubert y Zola.

La novela demuestra ser el género más apropiado para ser una imagen viva de la sociedad capitalista movida por el poder y el dinero. Ésta permite ver diferentes puntos de vista de forma amplia y objetiva en la definición de ambientes y pensamientos. El tema central de las novelas es la difícil relación entre la sociedad, el entorno y el individuo.

Para este siglo, con los avances de la prensa periódica que solía hacer entregas de novelas y folletines, el público lector se amplía considerablemente, siendo ésto un punto positivo para la novela francesa.

Es importante destacar que antes de la novela francesa estaban la poesía lírica y el drama romántico como los principales representantes que mostraron de forma objetiva lo que fue el verdadero origen del movimiento llamado Romanticismo que tuvo su inicio en el siglo XVIII y se extendió hasta finales del siglo XIX, siendo uno de los mayores movimientos culturales en Francia.

Otro género que se hizo destacar fue la novela romántica que surgió como una desviación de los clásicos objetivos del Romanticismo que, como ya sabemos éstos están plasmados en la poesía lírica y en el drama romántico:

En el drama tenían que luchar los románticos con el recuerdo de glorias muy altas, muy puras, sancionadas por la tradición; en la novela, esa misma tradición, aunque existía, no se había definido, no ostentaba el rico barniz del tiempo; y si antes del romanticismo poseía Francia modelos del género novelesco, no los consideraba tales, porque acababan de aparecer cuando la Revolución lo arrasó todo¹⁵⁹.

La novela romántica fue causada porque tanto la poesía como el drama estaban perdiendo público pese a las renovaciones que se le estaban llevando a cabo, por lo que

159 Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna: El Romanticismo*, Red ediciones, Barcelona, España, 2018, pág. 84.

necesitaban una renovación general para que éstos volvieran a brillar y mostrar su máximo esplendor con el cual esto trajo consigo lo que hoy en día se llama novela:

Un surgimiento extraño pero que en realidad si se pudiera decir así la novela surgió por error, pero con el tiempo ese error pudo mantenerse por el tiempo que otros géneros literarios y no solo mantenerse cobrar un auge de desarrollo excepcional a diferencia de otros géneros como el drama romántico en el teatro. Otra derrota, o como antes decíamos, un extravío, una desorientación, un error; pero, por razones especiales tuvo apariencias de acierto y aureola de popularidad, más duradera que la del drama¹⁶⁰.

La novela, como cualquier otra tendencia, siempre ha tenido grandes representantes que apoyan la literatura y son amantes de ésta. Fueron ellos quienes han aportado numerosos textos literarios de gran valor para la novela: Por esto, es importante mencionar al escritor que, con sus escritos, dio un paso clave para un nuevo comienzo.

Estamos hablando de Voltaire cuyos escritos como *Cándido*, *Micromegas* y *Zadig* dieron el gran paso para que la novela alcanzara ser un género formando parte del Romanticismo en el siglo XVIII, esto sin dejar de lado *La Nueva Eloísa* de Juan Jacobo Rousseau.

Es muy importante mencionar, también, a Diderot quien, a través de sus impecables cuentos, dio a conocer y entender algunas novelas del emblemático escritor español Miguel de Cervantes tales como *La tía fingida* que fue una obra con la cual Diderot fue capaz de inaugurar el gran auge que traería consigo la novela, y agregó la lírica romántica que vino conjunta con la misma:

Es bueno y prudente destacar que unos años antes de que se conociera la novela ya existían algunos textos jurídicos que se asemejaban a las características que iba a poseer dicho género pero no fue hasta que se asomó la ventana el movimiento literario romántico en donde por primera vez sirve la novela como género literario y sienta sus bases en lo que es la poesía lírica pero escrita en prosa en vez de versos para hacerla más larga y no tan rítmica como solía ser pero si persistiendo el toque romántico y lleno de sentimientos que la caracterizaba. Cuando el romanticismo asoma, la novela que inspira es, en resumen, poesía lírica, escrita en prosa: la ráfaga del lirismo, que hacía palpar las páginas de *La Nueva Eloísa*, sopla, mansa y dulcemente, en el idilio de *Pablo y Virginia*, más sentimental que el de *Dafnis y Cloe*¹⁶¹.

El camino del lirismo en el movimiento romántico estaba liderado por Westher cuyo punto de vista subjetivo y su estilo maléfico se notaba muy claramente. Otros literatos, no necesariamente franceses, pero que a la hora de escribir mostraban ser más franceses que

160 *Ibíd.*, pág. 84.

161 *Ibíd.*, pág. 86.

muchos que nacieron en Francia como, por ejemplo, Benjamín Constant y su obra *Adolfo* en 1816 y también Esteban Senancour y su novela *Obermann*:

Vibrantes poemas líricos son también la *Átala* y el *René* de Chateaubriand. Durante el primer período romántico, la prosa servía de válvula al lirismo, hasta que pudo derramarse a sus anchas en las estrofas de Lamartine y Musset. Muchos tienen de líricas también, por lo autobiográficas, la *Corina* y la *Delfina* de Madame de Staël, y lirismo puro fue luego el *Rafael*, de Lamartine¹⁶².

Haciendo un apartado para Benjamín Constant, que se podría decir que era el más francés de los suizos, la antítesis de *Juan Carlos Leonardo* de Sismondi no se parece en nada al tipo de novelista de oficio de la época realista, alguien que lleva auestas el deber profesional y sale a la caza de documentos, descripciones, colores y formas, repleto de teorías y metódico en la reproducción.

Muchos dicen que, fue solo casualidad, Benjamín Constant fuera novelista. No se dedicaba totalmente a la literatura porque se inclinaba más a los estudios de filosofía y ciencias en Inglaterra y Alemania, y solía escribir grandes libros de historia religiosa y grandes folletos políticos de gran importancia para la época.

Frente a la revolución literaria que trajo consigo la novela, el pueblo francés fue dejando de lado el lirismo romántico por diferentes razones, entre ellas se explican: lo primero y más importante es que el lirismo romántico solo traía un número limitado de personas.

Éstas eran personas jóvenes llenas de euforia, pasión, amor, sentimientos fuertes. Las demás personas preferían un tipo de obra que fuese más social y realista y que tuviese que ver más con temas de la política y del estado de la sociedad, así fue como en un abrir y cerrar de ojos ese lirismo poético pasó a ser un pequeño recién en la historia del Romanticismo.

Claro, como era de esperar, todas las personas comenzaron a irse por los lados de las novelas escritas en prosa ya que este tipo de escritos narraba hechos de esa sociedad que se acercaban a la realidad que estaban viviendo los franceses en aquel entonces.

¹⁶² *Ibíd.*, pág. 86.

Es importante mencionar ésto antes de llegar a la novela objetiva y sus representantes ya que, aunque no lo parezca, la cronología en la novela es un poco confusa. En el periodo entre 1825-1840:

Cuando ensordece el aire el estrépito de las ficciones de Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Eugenio Sué, es cuando también florecen y cunden otros géneros de novela bien distintos, algunos de ellos, anuncio de tiempos nuevos, en que el romanticismo novelesco será sólo una memoria. Antes de la época llamada de transición, que suele fijarse hacia mediados del siglo, la transición existe; o al menos, se marcan sus líneas generales. En 1826, aparece el *Cinq Mars*, de Alfredo de Vigny, tan concienzado en materia histórica como era desenfadado Alejandro Dumas. En 1834, Teófilo Gautier, en la plenitud de su talento y jefe de la escuela cismática del arte por el arte, da a luz *Mademoiselle de Maupin*. Un año antes, publica Sainte Beuve su extraña novela erótico-teológica *Voluptuosidad*. Y de 1827 a 1830 nacen, es verdad que, entre la indiferencia del público, las mejores obras de Stendhal, y poco después las impecables narraciones de Próspero Merimée. Los maestros que acabo de nombrar, aunque en el tiempo coinciden con el apogeo de Dumas y Sué; aunque alguno de ellos bajó al sepulcro antes de que se conociesen las últimas novelas de Hugo, son de otra generación artística, son a la vez más modernos y tradicionalistas: enlazan la novela francesa, a la que fue encanto del siglo XVIII; continúan a Voltaire y Diderot, y siguen a Rousseau en la tarea de escrutar el corazón humano y estudiar las pasiones¹⁶³.

Tras haber pasado por una pequeña transición, se llegó a lo que es la novela objetiva. Entonces, en esta brecha que hubo entre la nueva tendencia novelesca y la otra más vieja que quedó marcada por la firme presencia de autores que dejaron sus brillantes aportes romántico.

Uno de los autores que tuvieron una presencia muy fuerte en medio de la tendencia más clásica, aparte de los ya mencionados antes, está Víctor Hugo quien fue uno de los autores más sobresalientes en esta época puesto que lanzó novelas románticas bastante brillantes como: *Los miserables*, *La señora de París* y *Bug-Jargal*. Estas obras fueron parte de un conjunto de obras que se hicieron famosas y que, hasta hoy en día, se siguen mencionando.

Las primeras novelas de Víctor Hugo son más sencillas y fáciles de interpretar: Podemos mencionar un claro ejemplo como *Bug-Jargal* que el escritor la escribió en sus apenas diecisiete años, cuando las reglas y las costumbres tenían atadas su infinita creatividad y fantasía:

Los miserables, *La señora de París*, *Bug-Jargal* fueron parte del repertorio impecable de obras trascendentales para el género novelesco de dicha época. Las primeras novelas de Víctor Hugo son, no obstante, más sencillas, más conformes a lo

163 *Ibíd.*, pág. 88.

que por novela solemos entender. Una de ellas, *Bug-Jargal*, puede pasar por modelo: el poeta la escribió a los diecisiete años, cuando las reglas y tradiciones clásicas sujetaban aún su impetuosa fantasía¹⁶⁴.

Si queremos hacer énfasis en la verdadera pieza desarrolladora del arte romántico, tenemos que reconocer que Víctor Hugo fue quien rompió todas las barreras que atacan al Romanticismo y lo llevó hasta su máximo nivel.

Este escritor expresaba en sus obras el Romanticismo puro, lo que le convirtió en el máximo exponente del arte romántico de la época. Este gran escritor tenía en sus manos una gran responsabilidad para el público lector que consistía en reunir en una sola obra diferentes y distantes estilos:

Estaba reservado a Víctor Hugo reunir en una obra el sentimiento histórico, el religioso y el arqueológico: resucitar la edad Media, «enorme y exquisita». Hay, entre las impresiones estéticas, una que ha sido descrita por los artistas de la palabra con mágica frase y saboreada en silencio por los que yo llamaría poetas mudos: es la que causa una solitaria catedral. Solemne y mística emoción se apodera del que, al caer la tarde, se pierde en las naves, a la sombra de los pilares majestuosos, en cuyos capitales de hojarasca quiebra sus luces multicolores el calado rosetón florecido y abierto sobre el muro como una rosa celestial¹⁶⁵.

Pero, tenemos a otro gran representante que no tuvo tanta atención ni tanto renombre: este novelista, aunque de forma más sigilosa y discreta, nos proporcionó grandes aportes y dejó plasmadas sus huellas en esta tendencia de la literatura francesa del siglo XIX, y a través de sus dramas románticos, comenzó a desarrollar el verdadero potencial romántico de sus obras teatrales.

No podríamos seguir esta redacción sin mencionar a Alejandro Dumas que quizás no fue ni un apasionado romántico como fueron los demás literatos, pero sus obras tenían peculiaridades y una personalidad difícil de describir que dejaba a su lector confuso. Aunque Dumas no era muy nombrado, los lectores gustaban de sus obras y poco a poco, fue cobrando renombre e hizo su espacio entre el público lector.

Las obras de Dumas narraban aventuras épicas, viajes exóticos y fantasías, y no habían dejado de venderse, de traducirse, y de presentarse en los periódicos de todas las áreas:

164 *Ibíd.*, pág. 90.

165 *Ibíd.*, pág. 91.

En pocas palabras, el menos aclamado impuso un estilo único que ha perdurado con el paso de los años en el gusto del público lector que ha preferido el estilo de Dumas conforme ha pasado el tiempo. Por dicha razón mientras pueda decirlo lo diré “si tengo que hablar de novelistas destacados no puedo dejar de mencionar a Alejandro Dumas” como uno de los pocos novelistas que impulsó un estilo único que se ha renovado conforme vale pasar de los años y que no ha dejado de llamar la atención del público lector que son fieles a sus obras literarias¹⁶⁶.

Se podría decir que Dumas era un fenómeno sin descripción en la literatura novelesca: era alguien apasionado infinitamente por las letras y le encantaba buscar entre los libros un contenido nuevo para leer y sumergirse en aquel mundo de la lectura.

Él tenía un estilo único a la hora de escribir que lo hacía sobresalir de entre los demás escritores, y aunque quizás se escuche extraño, nunca prestó preocupación para que en sus obras hubiera temas puramente románticos, históricos o artísticos. Dumas no conocía estos aspectos y características literarias y como los desconocía no los aplicaba. Por este aspecto fue que sus escritos eran originales con un toque especial.

Otra escritora que no podemos dejar pasar es Jorge Sand -pseudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin- que por tanto tiempo dominó la imaginación del lector y ofreció en sus obras breves historias de las sucesiones de las ideas estéticas y sociales de su época. Quizás su estilo fue una de las razones para las injustas críticas que se han dicho de ella, como aquella famosa frase: “En Jorge Sand, el estilo es el Hombre”:

Precisamente el estilo de Jorge Sand nació con ella, puede decirse, porque desde las primeras páginas que trazó, encontrase dueña de su forma propia sin esfuerzo, sin atravesar el laborioso período de imitación y culto de los modelos de que apenas ningún escritor se exime. Tan de manantial era en Jorge Sand el estilo, que no había - cosa que la asombrase y compadeciese como las fatigas que pasaba su amigo Gustavo Flaubert para retocar una página, sustituir un adjetivo o acicalar un giro¹⁶⁷.

Los aportes que hizo Jorge Sand los deberíamos dividir en tres o cuatro épocas, organizar sus novelas por divisiones, y no vale la pena que estudiemos las novelas una por una porque tenían juntas más de cien volúmenes de lectura continua. Sus obras suelen ser de inspiración lírica, subjetiva o personal, y algunas son sumamente románticas.

En sus novelas, la autora se introduce en sus personajes y, por medio de ellos, expresa todos sus sentimientos y desencantos y las incomprensibles aspiraciones de su alma:

166 *Ibíd.*, pág. 96.

167 *Ibíd.*, pág. 101.

¿Qué amarguras tenía que desahogar Jorge Sand por boca de sus exaltadas heroínas? Hasta entonces, sus contrariedades, algo aumentadas por la imaginación y por el carácter, eran fruto del matrimonio; por eso Indiana, Valentina y Lelia proclamaban el derecho a la pasión y la ruptura del lazo conyugal¹⁶⁸.

Es importante que hablemos de la transición que hubo en el Romanticismo, donde este paso de ser Romanticismo lírico a lo que hoy en día se conoce como novela social que surgió por varias razones. Los escritores del primer periodo del Romanticismo, en su mayoría, habían prácticamente desaparecido y había quedado abandonado el lirismo romántico porque entre otros motivos:

- Francia atravesaba un proceso de revolución y con la llegada al poder de Napoleón III había nacido una nueva Francia y consigo también nuevas letras con otro contexto.
- Todavía a principios del siglo XIX la justicia constituía un método de castigo más que de hacer justicia, se ejecutaban personas en plazas públicas, la guillotina y otros métodos horrendos de tortura se realizaban en la época. Estos acontecimientos despertaron la sensibilidad de las nuevas generaciones que se sentían indignadas ante esta situación y necesitaban utilizar un medio por el cual pudieran denunciar todas estas atrocidades que estaban ocurriendo.

Por estas razones ya dichas, nació entonces el nuevo concepto de novela social como una respuesta total a los abusos e injusticias que se estaban cometiendo en Francia en dicha época, donde los escritores vieron en la novela una forma de expresar, hablar por otros y dar a conocer todas esas denuncias sociales que ellos querían.

Pero por miedo a los altos mandos nadie se atrevía a hacerlas públicamente, y entonces los autores hicieron llegar por medio de sus escritos estas quejas y denuncias a la sociedad francesa:

Al hablar de la novela social, conviene recordar una vez más el último día de un reo de muerte; su fecha es 1829, pleno romanticismo. Impresiones que afectaron a la sensibilidad de Víctor Hugo ante las ejecuciones, la guillotina y los suplicios cruentos (que duraron en Francia hasta muy entrado el siglo XIX), le dictaron ese opúsculo alucinador y admirable, en el cual la concisión, en su autor sorprendente, acrecienta la sugestión de lo horrible. Aquel librito tiene dos significaciones: es el precursor de la novela social, que no aparece hasta diez años después, y es también el primer indicio de las tendencias de irresponsabilidad, de la lenidad jurídica, uno de los gérmenes de

168 *Ibíd.*, pág. 101.

disolución más activos de la organización social presente, que ataca en lo íntimo de su ser¹⁶⁹.

169 Emilia Pardo Bazán, *La literatura francesa. La transición*, Red ediciones, Barcelona, España, 2018, pág. 61.

2. APROXIMACIÓN AL REALISMO LITERARIO EN ESPAÑA Y FRANCIA

El mundo siempre ha estado envuelto en corrientes de pensamiento que se hacen tendencias y llegan a influenciar toda la vida del ser humano en el afán que éste tiene por participar en su propio desarrollo y en el de su sociedad. Tal cosa pasó cuando Europa se vio envuelta en el Realismo.

El Realismo fue un movimiento en la cultura y en la literatura que surgió en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. El mismo se interesa por la exploración y la descripción de la realidad que vivía la sociedad de la época. Este movimiento está estrechamente ligado a las luchas entre la burguesía y la clase obrera en una sociedad dominada por los primeros, como era característico de toda la Europa del siglo XIX.

Con el Realismo, los obreros se levantan y forman sindicatos, a través de los cuales inician fuertes reclamaciones de sus derechos que eran violentados por la burguesía en su objetivo de mantener la supremacía.

Los principales derechos reclamados eran: Solo ocho horas de trabajo contra el largo horario de labores al que eran sometidos, libertad sindical buscando con éso unir fuerzas para hacer más efectivos sus reclamos. Los obreros también exigían el cese de la explotación infantil.

Es claro que estas luchas, que generalmente daban de frente con los ejércitos luchando por volver los revoltosos al orden, estuvieron matizadas por una serie de teorías filosóficas y sociológicas que finalmente lograron cambiar toda la estructura de la colectividad: El Positivismo de Comte, el Marxismo y el Krausismo están entre las principales corrientes de pensamiento que plantaron la semilla del Realismo como corriente. Importante fue también el Evolucionismo de Darwin.

Yvan Lissorgues, en su trabajo titulado «Hacia una Estética del Realismo en España en la Segunda Mitad del Siglo XIX» condensa todo lo antes dicho de este modo:

A partir de los años ochenta o de algunos años antes, lo que poco a poco se construye es una nueva mirada sobre las cosas, el mundo, el hombre¹⁷⁰.

170 Yvan Lissorgues, «Hacia una estética del realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX». (En línea). Consulta (08 de octubre de 2016). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-estetica-del-realismo-en-espana-en-la-segunda-mitad->

De estas corrientes filosóficas, la que probablemente llegó a tener mayor peso en la sociedad burguesa fue el Positivismo, puesto que postula la existencia de los hechos perceptibles. Es así como las ciencias experimentales encuentran una base sólida para un pleno desarrollo que luego ha de asomarse en el Realismo.

Todos los ámbitos de la vida fueron copados paulatinamente por esta corriente que bien parecía lo que la sociedad europea inconscientemente esperaba como respuesta para el abordaje de sus nuevas situaciones y sus nacientes retos.

En el caso de la literatura, el Realismo surge cuando se desgasta el Romanticismo, una corriente que había nacido en Inglaterra y Alemania a finales del siglo XVIII. El Realismo critica la alta subjetividad y la notable elevación de lo individual, características muy típicas del Romanticismo, y en cambio, prefiere poner de relieve lo relativo a la colectividad, sus problemas, sus preguntas, sus injusticias y sus tormentos, usando para tal fin producciones que, hasta el día de hoy, son de importancia capital en la literatura universal:

El Realismo reacciona contra los excesos románticos y su abuso de la subjetividad y de la imaginación, y sustituye la exaltación de la libertad individual por el propósito de explicar y analizar la realidad social, es decir, se propuso representar la realidad lo más fielmente posible y con el máximo grado de verosimilitud¹⁷¹.

Aunque la rotura de la literatura con el Romanticismo fue real, no fue abrupto sino progresivo, incluso muchos autores poseen tantos rasgos de ambas corrientes que se hace difícil desligarlo de una y unirlo a la otra. La transición entre estas dos corrientes es perfectamente recogida por Jesús Rubio Jiménez:

En revistas como *La Ilustración de Madrid* se hallan sugestivos relatos que ayudarán a perfilar esos horizontes de transición hacia el Realismo. Incluso alguna reflexión de carácter teórico reclamando el alejamiento de los relatos fantásticos destinados a fundamentar mitologías locales¹⁷².

Es pertinente, también, reconocer que tanto la novela histórica como los escritos de costumbres, muy particulares del Romanticismo, fueron una especie de abono para el rápido

del-siglo-xix/html/b7b9a619-9215-47d7-87de-a46a5cd3257a10.html#f0=

171 «Realismo y naturalismo. Características generales, principales autores y obras». (En línea). Consulta (12 de octubre de 2016). Disponible en www.edu.xunta.gal/centros/iesaquiscelenis/.../REALISMO+Y+NATURALISMO.doc

172 Jesús Rubio Jiménez, «La ilustración de Madrid (1870-1871)», en *Anales de Literatura Española. Literatura y espacio urbano*, número. 26, Madrid, España, 2014, pág. 469.

desarrollo del Realismo.

Ya desde 1830, el Realismo comenzaba a manifestarse en la literatura, especialmente en la novela. Fue en ese año que los franceses Balzac y Stendhal publicaron relatos con vestigios realistas, lo que los convirtió en pioneros de las letras con alto contenido de elementos de esta corriente. Para muchos, es a partir de ese entonces se puede hablar de Realismo literario.

2.1 El Realismo literario en España

En España, el Realismo comienza a aparecer justo cuando estaba en apogeo la llamada Revolución Incruenta de 1868, pero es en 1870 cuando oficialmente la patria de Cervantes es abrazada por los principales vestigios de esta corriente que en 1880 verá su clímax.

Si se comparan las producciones literarias del Romanticismo con las del Realismo se puede ver con claridad que:

- El Romanticismo exalta el yo, mientras que el Realismo prefiere la sociedad y la colectividad como un todo.
- El Romanticismo procura exaltar lo exótico, pero el Realismo da lugar a la realidad tal cual se puede percibir. El lector se interesa entonces por cada capítulo, puesto que se siente parte de lo que lee.
- Los protagonistas de los escritos del Romanticismo son piratas, mendigos y otros semejantes. Sin embargo, las publicaciones realistas casi siempre son protagonizadas por personajes que representan la clase media.
- El Romanticismo considera el arte como producto de la inspiración y de la subjetividad, pero el Realismo ve el arte como un medio para abordar la realidad.
- Los paisajes naturales son preferidos por el Romanticismo, mientras que los urbanos ocupan la cima del gusto de los autores realistas. Además, las narraciones del Romanticismo suelen modificar los paisajes, mientras que los realistas los presentan tales cuales son.
- Durante el Romanticismo, se cultiva más que todo la lírica y el teatro, mas en el Realismo cobra mayor auge la narrativa y sobre todo la novela.

Se pueden identificar cuatro etapas por las que pasó el Realismo literario español mientras evolucionaba que son: el Prerrealismo, el Realismo pleno, el Naturalismo y el Realismo espiritualista. Ésto no significa que una etapa apareciera o desapareciera de manera programada, sino que se sucedieron tan automáticamente que quizás ni siquiera los

mismos autores se percataron de ello.

El Prerrealismo aparece más o menos en 1849, mezclándose con algunos de los rasgos del Romanticismo. Podría decirse que ésta es la etapa que ciertamente constituye el puente entre la corriente que moría (El Romanticismo) y la que comenzaba a erigirse (El Realismo).

Los elementos costumbristas están presentes en las producciones literarias de esta etapa, así como la implementación de los diálogos veristas y la caracterización de los personajes por sus modos de expresión. Las cuestiones morales eran abordadas por las novelas en las que tampoco faltaba la defensa de creencias e ideales políticos:

Aunque los autores de esta etapa inicial pretendieron describir la realidad tal como era, la objetividad que lograron fue limitada, dado que elegían el estrato de la sociedad que convenía a los propósitos ideológicos de la narración¹⁷³.

Todos los autores prerrealistas se inclinaron por el colorido, puesto que se les hizo difícil incursionar en descripciones psicológicas. También, les fue difícil abordar la protesta social que más tarde será el núcleo del Realismo pleno.

Cecilia Böhl de Faber conocida por el seudónimo Fernán Caballero es una de las principales representantes del Prerrealismo. Su novela *La Gaviota* es la que abre el telón a esta primera etapa. A parte de esta obra, Cecilia Böhl escribió muchas otras, y en la mayoría de éstas se pueden ver características que, luego, han de primar no solamente durante el Prerrealismo sino mientras dura todo el Realismo.

A Pedro Antonio de Alarcón, de igual manera, se debe una de las mejores novelas que vienen a la mente cuando se piensa en el Prerrealismo, y que es *El Sombrero de Tres Picos*. Él es considerado, por muchos, como el principal representante de esta etapa embrionaria del Realismo, dado que dejó en su prontuario diversos cuentos y novelas que bien pudieran colocarse entre las de esta etapa.

Más tarde, en 1868, surge el Realismo como movimiento pleno. Aquí, inicia la superación de la dualidad que fue propia del Prerrealismo. Como los autores aprenden a distanciarse de la realidad, logran describirla con mayor copiosidad y mejor especificidad.

173 «Realismo y Naturalismo». (En línea). Consulta (14 de octubre de 2016). Disponible en <https://nanopdf.com/download/1-381=pdf>

Ésto hace que los personajes y sucesos lleven al lector a presenciar una especie de fotografía de la realidad de la época.

Es en esta etapa donde podemos ver la profundidad de este movimiento literario que va a penetrar hasta lo más profundo de una sociedad que esperaba con ansias un mecanismo para expresarse.

Ya a finales del siglo XIX, específicamente en 1880, el Realismo se mezcló con el Naturalismo, que no es más que el afán por aplicar teorías científicas y filosóficas a la literatura:

Muchos escritores realistas empezaron a preguntarse sobre la validez de la pura descripción objetiva de la realidad y consideraron que el novelista había de ir más allá, hasta encontrar una explicación de los comportamientos humanos. Para ello, los naturalistas franceses proponían la aplicación rigurosa del método científico¹⁷⁴.

La miseria humana, la corrupción, el alcoholismo son los temas por los que se interesa el Naturalismo, dando paso a estos tópicos sobre la premisa de que el ser humano debía ser estudiado a la luz de las teorías que comenzaron a tomar fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque los autores naturalistas siguen los cánones del Realismo, no dejan de ser altamente extremistas y profundamente bañados por un alto rigor, llevando hasta las máximas consecuencias los postulados realistas.

Los ambientes que se presentan en las obras son profundamente tristes, en los que se trata de presentar la parte más miserable de la sociedad. Este modo de ambientar deja entrever el carácter pesimista de los autores que siguieron este modo de pensar que vino a matizar seriamente los últimos suspiros del Realismo.

El autor naturalista desaparece de la narración y priva a los personajes de la libertad, haciéndoles víctimas del entorno. Los personajes de estas novelas, por lo general, son degradados por ser feos, grotescos y brutales.

Émile Zola es el autor con el que inicia el Naturalismo. De hecho, es él quien llega a influenciar en sus contemporáneos de toda Europa, al proponer que no se trataba de una

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 3.

concepción literaria, sino de una nueva manera de ver al hombre. En su producción *Los Rougon-Macquart* habla bastante acerca de la disimilitud entre las clases sociales.

En España es Emilia Pardo Bazán la primera mujer que se considera como precursora del Naturalismo y quizás la mayor responsable de su difusión. Su novela *La Cuestión Palpitante* generó una gran polémica por mezclar aspectos del Naturalismo con la teología. Pardo Bazán aseguró que el Naturalismo había llegado a su fin en el año 1891.

Vicente Blasco Ibáñez y Leopoldo García-Alas y Ureña, apodado Clarín son también autores españoles que cultivaron el Naturalismo. Este último, sin embargo, piensa que el primer español en mostrar vestigios naturalistas fue Benito Pérez Galdós con su novela *La Desheredada*:

En España, se adoptó el Naturalismo, aunque con moderación. En general, los novelistas españoles favorables al Naturalismo (Galdós, Pardo Bazán, Clarín) no admitieron que el ser humano dependiera por completo de su entorno social ni de sus características fisiológicas, como decían los naturalistas franceses¹⁷⁵.

Cuando el Naturalismo estaba metido hasta los tuétanos del Realismo entonces Galdós y Pardo Bazán se dejaban influenciar por la novelística rusa, una gran cantidad de ellas matizadas por cierto misticismo. Es así como el Realismo literario español recibe matices espiritualistas que se pueden ver en *El Saludo de las Brujas* de Pardo Bazán y en *La Quimera* de Galdós.

Desde el Prerrealismo hasta el Realismo espiritualista hay una gran cantidad de producciones literarias que se presentan en varios géneros: la lírica, la narrativa y el teatro. La lírica comienza a ser influenciada desde que España recibe las primeras olas del Realismo, pero no muy profundamente. Puede decirse que la poesía hasta parecía resistirse a abandonar el Romanticismo.

El poeta Gustavo Adolfo Bécquer es considerado uno de los versistas que, siendo parte de la última etapa del Romanticismo, deja entrever algunas pinceladas realistas. Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce y Emilio Ferrari también fueron poetas que, si bien se cuentan entre los realistas, es válido también reconocer que sus producciones conservan tintes del Romanticismo.

175 *Ibíd.*, pág. 3.

Otros poetas también que se pueden contar entre los realistas fueron: Isidoro Fernández Flórez y Ramón Rodríguez Correa que pertenecían a lo que la revista *La Ilustración de Madrid* llama “el círculo de Bécquer”.

En el caso de las mujeres sobresale Rosalía de Castro, una poetisa y novelista cuyos trabajos suelen tocar elementos de la realidad social, pero sin dejar de lado algo del individualismo y la subjetividad del movimiento literario anterior. Jesús Rubio Jiménez, en la muy apreciada revista *La Ilustración de Madrid*, hace constar que:

Muchos de aquellos poemas eran meramente de circunstancias o simples ejercicios más o menos discretos con temas y formas que respondían a diferentes usos sociales de la poesía¹⁷⁶.

En el caso del teatro, se da algo muy particular, puesto que se encuentran trabajos con tintes conservadores y otros con la tendencia propia del Realismo.

En la comedia sobresalen las producciones de Ventura de la Vega y Adelardo López de Ayala. Su comedia es de tanta profesionalidad que ha llegado a nominarse alta comedia.

El drama realista retoma pinceladas costumbristas que son evidentes en el llamado teatro por hora, caracterizado por su afán en mostrar la defensa de determinados valores éticos conservadores.

La zarzuela es también cultivada en las candilejas realistas. La música de esta última representación teatral llegó a ser muy apreciada.

Benito Pérez Galdós se destaca en el arte teatral, al que busca imprimirle valores éticos que pueden verse muy fácilmente en las conversaciones de los personajes que ocupan las tablas.

A pesar de que hemos dicho que el Realismo influenció todos los géneros literarios, la novela es la manifestación que en España recibe mayores influencias al convertirse en un medio para abordar con mayor facilidad y naturalidad la realidad social, que llegó a ser parte de este movimiento en la península, igual que en casi todos los rincones de Europa.

176 Jesús Rubio Jiménez, «La ilustración de Madrid (1870-1871)», óp. cit., pág. 467.

De ésto ha quedado constancia en la revista *La Ilustración de Madrid*, dirigida por los hermanos Bécquer, que sirvió de medio para cultivar el arte español durante muchos años. Víctor Fuentes, citando a Lukács, resalta la importancia que tuvo la novela como expresión de la realidad:

Toda acción, todo pensamiento, todo sentimiento del hombre está indisolublemente ligado a la vida de la sociedad, a sus luchas, a su política¹⁷⁷.

Cuando el Realismo había copado plenamente la novelística, hubo dos tendencias claramente marcadas: Por un lado, estaban los conservadores, es decir, quienes se apegaban a las tradiciones españolas. Por otro lado, los progresistas que usaban sus publicaciones para la defensa de la clase media y la sociedad urbana y la lucha contra los radicalismos políticos y místicos.

Los escritores vieron en la narrativa un medio bastante útil, tanto que Clarín asevera que “la novela es el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea”¹⁷⁸.

La novela realista y la prensa se hacen hermanas, pudiera decirse que los editores de un periódico aseguraban la asiduidad de sus lectores con la publicación de capítulos de narraciones que llegaban a llamar la atención de la gente. A este modo de publicación se le llamó novela por entregas que consistía en fascículos o cuadernillos que contenían uno o varios capítulos de la novela.

En el Realismo, hay un tipo de novela que llega a ser de gran valor: la novela de tesis que es una narrativa en la que se pone de manifiesto ciertas discusiones religiosas y morales. Ésto llegó a tener gran trascendencia y los autores tomaron la costumbre de sermonear al lector cuando en la historia que se contaba se presentaba alguna idea o práctica digna de ser discutida. De ese modo, la novela se convierte también en un recurso didáctico.

Igual que la novela de todos los movimientos literarios, la novela realista guarda la belleza, pero su singularidad radica en que no parece someterse a una rigidez en busca de alcanzar la cima de la estética. De hecho, su imperfección y permanente cambio hacia la

177 Víctor Fuentes, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Anales galdosianos*, volumen. 10, Publicaciones de la Universidad de Boston, Estados Unidos, 1975, pág. 124.

178 Leopoldo Alas Clarín, *Solos de Clarín*, Alianza, Madrid, España, 1971, pág. 72.

mejoría es, probablemente, el sello de belleza que exhiben las obras de Galdós, Clarín y otros.

Posiblemente, la sinceridad con que los autores abordaban la realidad, convirtiéndola en material narrado en sus obras, es otro elemento que imprime admirable belleza a la novela realista. Ésto se suma a lo inmensamente bello que resulta jugar con las palabras hasta el punto de darle singular musicalidad y una alta carga semántica que hace al lector consciente de su entorno. En sentido general, la novela realista se caracteriza por lo siguiente:

- Atención a la realidad de la época, tomando ésta como punto de partida para las tramas y los diálogos de los personajes. El desarrollo de temas del entorno tampoco falta. De acuerdo con ésto, Altamira asegura que “el Realismo hace hablar a sus personajes como aquéllos de carne y hueso de que son reflejo”¹⁷⁹.

- Narración altamente objetiva, logrando que el narrador demuestre estar en todas partes teniendo control de cada acontecimiento y de todo detalle que forma la historia contada. Ésto sucede porque muchos autores pertenecían a las clases a las que aludían en sus obras.

- El narrador en tercera persona, al que le es muy fácil emitir juicios sobre los hechos y dichos de los personajes. Frecuentemente, los juicios emitidos por el autor versan sobre asuntos éticos y religiosos, pero también sobre la manera de solucionar problemas relacionados con las luchas sociales.

- La narración deja saber sucesos que tendrán lugar más adelante en la trama, logrando con ésto mantener al lector apegado a la obra una vez que empieza a leerla.

- Abundan los detalles del ambiente, del espacio y de los personajes a través de descripciones que hacen al lector sentirse parte de lo que se le cuenta. Es claro que los autores consultaban libros de medicina y psicología para poder hacer descripciones de ánimo más precisas y apegadas a la realidad.

- Abunda el uso del estilo directo libre, puesto que a los escritores les parece un modo más vivo de abordar los diálogos de las narraciones.

179 Rafael Altamira, *El realismo y la literatura contemporánea*, Guada impresores, Valencia, España, 2016, pág. 289.

- El narrador suele usar un lenguaje que da facilidad al lector para entender vastamente bien, y emplea los distintos niveles de la lengua que eran frecuentes en todas las clases de la sociedad.

Muchos novelistas españoles fueron bañados en las aguas del Realismo, pero uno de los más sobresalientes fue Benito Pérez Galdós. La novela con la que él irrumpe en el Realismo es *La Fontana de Oro*, obra de gran trascendencia en este movimiento literario:

Benito Pérez Galdós es, sin duda, la gran figura del Realismo español. La amplitud de su obra novelística no tiene parangón en la historia literaria; es, además, un testimonio monumental tolerante y crítico de la vida y los conflictos de su tiempo¹⁸⁰.

Es probable que Galdós haya alcanzado altos méritos en la novela realista gracias a su gran conocimiento de la realidad de la sociedad española de su época. Es muy fácil ver en su narrativa cómo entreteje el hablar del pueblo con situaciones particulares del entonces.

En su novela tampoco falta la alusión a costumbres de la España que abrió los brazos para recibir los aires del Realismo. Probablemente a todo esto hace alusión cuando, en su discurso de aceptación en la Real Academia, afirma que:

El novelista es como el pintor, un observador atento y enterado de la sociedad, del hombre y de la naturaleza¹⁸¹.

En la producción de Benito Pérez Galdós, también, se puede ver que él no es un ciudadano que tan solo se conforma con un gran conocimiento de la sociedad y sus problemas. Él está interesado en la evolución de su sociedad.

Su narrativa es bastante amplia. De su pluma salieron narrativas que datan de los inicios del Realismo, en las que, con sumo cuidado, cuenta hechos que tuvieron lugar en la sociedad española del siglo XIX. De igual modo, se destacan sus novelas cargadas de elementos costumbristas.

Las denominadas novelas de tesis están también entre las producciones de Galdós. Éstas son narraciones en las que él demuestra su capacidad de mezclar la narrativa con las polémicas y hasta con actitudes didácticas. *Doña Perfecta* es un ejemplo de este tipo de

180 «Realismo y naturalismo. Características generales, principales autores y obras», óp. cit., pág. 2.

181 Yvan Lissorgues, «Hacia una estética del realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX».

novelas.

Las novelas contemporáneas fueron otro renglón de las publicaciones galdosianas en las que el autor se vale de un mundo ficticio perfectamente creado por él para ilustrar magistralmente la realidad, especialmente la de Madrid. *Fortunata y Jacinta* constituye una muestra de cómo este novelista logra presentar mágicamente la realidad social, política y económica de su época.

Los problemas éticos, morales y religiosos son tocados por Galdós en narraciones como *Misericordia*, una novela que bien puede ubicarse entre sus publicaciones espiritualistas.

Otro novelista del Realismo que merece alta atención es Leopoldo Alas, conocido como Clarín, periodista, pensador, profesor, crítico literario y, por supuesto, novelista. A este hombre inquieto, le parece necesario atacar el poder que ejercía el clero sobre la sociedad y no deja de lado la mediocridad, la ambición y el poder desmedido.

Clarín defiende una literatura al servicio de la sociedad, tal cosa se puede apreciar en su novela *La Regenta* donde denuncia los fanatismos, las miserias morales y el entorno invasivo que, según él, caracterizaban la ciudad de Vetusta.

En cuanto a su obra, vale la pena resaltar que en ella intervienen diversas influencias: ciertos elementos del Naturalismo como la observación y la influencia del medio, y la espiritualidad de las corrientes espiritualistas de finales del siglo XIX, con un cristianismo que propugna la tolerancia.

El Realismo también tendió sus alas sobre Juan Valera, un modernista que siempre apostó al progreso. Sin embargo, su mayor empeño estuvo en la defensa de lo que él llamó “el arte por el arte”. El relato psicológico y la desaparición de la ambientación miserable del Realismo están presentes en su novela.

De ese modo, este autor trataba de demostrar que la narrativa y todo tipo de arte debían estar orientados, antes que todo, al entretenimiento y no necesariamente a la denuncia y al anuncio de realidades sociales. Un trozo de *Pepita Jiménez* confirma lo antes dicho:

Muchos árboles frutales. En flor todavía, muchas acacias y rosales sin cuento embalsamaban el ambiente, impregnándolo de suave fragancia. Don Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza, y dudó de sí. Era menester, no obstante, cumplir la palabra dada y acudir a la cita¹⁸².

“El arte por el arte” no fue un asunto aislado durante el Realismo, puesto que Valera supo bastante bien presentar argumentos con los que defendía esta postura que chocaba con la de Galdós quien veía en la narrativa no solamente una forma de arte, sino más bien un medio de comunicación sobre la realidad de España.

Otros autores que también cultivaron la novela realista, durante toda la evolución de esta tendencia, fueron: Vicente Blasco Ibáñez y José María de Pereda. Sus producciones no fueron tan abundantes, pero sí estuvieron tan cargadas de elementos realistas como las de Galdós, Clarín, Valera y otros.

Como ya sabemos, al pasar el Realismo por las turbulentas aguas del Naturalismo, y, luego, mezclarse con aspectos espiritualistas, poco a poco los autores fueron perdiendo el enfoque, tanto que se ha llegado a aseverar que estaban, para ese entonces, en el fin del Realismo literario español.

182 «Realismo y naturalismo. Características generales, principales autores y obras», óp. cit., pág. 5.

2.2. El Realismo literario en Francia

Para la novela hubo, lo que muchos llaman, una “época dorada de la novela” que vino gracias al éxito social de la burguesía. En todos lados, los escritores describen, de forma crítica y realista, la sociedad de dicha época, pero aun así no hay nación que le quite la corona a Francia con sus más destacados novelistas: Stendhal, Balzac, Flaubert y Zola.

Este movimiento literario surge cuando se crea la clase social burguesa y se ponen en manifiesto las contradicciones sociales y políticas del capitalismo y la crisis individualista en la estructura social. Existe un parentesco entre el Realismo y el Romanticismo aunque Javier del Prado expone, en su trabajo, que hay autores como los marxistas que opinan que el Realismo se opone al Romanticismo:

Ha querido ver en el Realismo un movimiento contrario al Romanticismo, lo que le permitiría descalificar, con gran facilidad al movimiento romántico, tachándolo en su totalidad y sin discriminación alguna, de idealista y falta de aprensión auténtica de la realidad económica, política y social [...] El Realismo, nace necesariamente, de ciertos aspectos que, latentes en el romanticismo, este, debido a ciertos condicionantes literarios, más que sociales no ha sabido manifestar¹⁸³.

Javier del Prado intenta explicarnos el antagonismo entre los términos tales como Realismo romántico, oponiéndose al término Realismo objetivo, del que nos habla en esta obra:

El realismo, es primero, una postura epistemológica, que define un modo, o al menos una intencionalidad en el modo de aprensión, del mundo; desde esta perspectiva, se opone al idealismo. El realismo es, en segundo lugar, una preocupación constante de la literatura, desde el momento en que esta se plantea su función moderna, lejos ya de los presupuestos lúdicos de la ficción, o lejos de los desbordamientos extravagantes de ciertas literaturas de lo inverosímil¹⁸⁴.

El mismo autor, en su trabajo *El primer realismo o realismo romántico (1827 – 1850)*, nos habla de la obra de Balzac, y, también, cita a Georg Lukács, crítico marxista, que nos habla del movimiento realista anterior a Balzac en su obra *Balzac et le réalisme français* donde afirma que se puede ser realista hablando con un lenguaje neutro, tratando, por ejemplo, temas del amor o del dinero con una escritura analógica.

183 Javier Del Prado, *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, España, 2010, pág. 15.

184 *Ibíd.*, pág. 16.

Lukács nos habla de Balzac, Stendhal y Flaubert como los prototipos de la novela realista. El siglo XIX es un siglo preocupado por el problema del Realismo; el problema del descubrimiento de la función existencial y social de la literatura desde diferentes perspectivas por la aprehensión y recreación de esa realidad a través de la ficción literaria. Lukács nos habla de Balzac, haciendo referencia de su obra *La piel de Zapa*, dominado por la furia romántica de la escritura analógica:

Que trata de un tema del más duro, realismo: la correlación poder-dinero-placer; y es tonificante verle cuando nos presenta, en un lenguaje neutro, al lado de una historia de avaricia mistificada al máximo, una historia de amor del más puro romanticismo, en *Eugenia Grandet*¹⁸⁵.

Javier del Prado clasifica el Realismo del siglo XIX en tres clases: el Realismo ingenuo o anecdótico, el Realismo estructural y el Realismo dialéctico o existencial. Esta clasificación corresponde al crítico marxista Pierre Barberis que clasifica también a Balzac en el primer grupo, el Realismo anecdótico o ingenuo que adopta la teoría del reflejo:

Desde la perspectiva más ingenua, creyéndose realista porque reproduce acciones, gestos y palabras de la vida cotidiana y popular; responde al axioma “real como la vida misma” y olvidando que el mimetismo puede ser una función literaria más, una función más para crear la ficción¹⁸⁶.

Como ya hemos expuesto, el Realismo viene condicionado por las circunstancias socioeconómicas del siglo XIX; era de esperar que a la literatura simbólica del Romanticismo, que expresa subjetivamente la dinámica del hombre frente a la realidad, le siguiera una escritura nueva que tiende a la objetividad y que habla de cómo el ser humano se enfrenta a la realidad de este siglo.

El Romanticismo ocurre alrededor de 1830, cuando Balzac y Stendhal muestran su auténtica valía, y Javier del Prado sitúa el primer Realismo como:

Una dialéctica interna que el romanticismo francés mantiene consigo mismo; dialéctica que le lleva a poner de manifiesto alguna de sus más íntimas y más desgarradoras contradicciones; por ejemplo, la contradicción que supone mantener un discurso político y social de vanguardia, en cuanto al referente de sus textos, empleando modos de escritura idealistas, tomados prestados de los románticos alemanes o ingleses¹⁸⁷.

185 Apud. Georg Lukács, en: *Ibíd.*, pág. 18.

186 *Ibíd.*, pág. 21.

187 *Ibíd.*, pág. 25.

La función realista de la literatura de Balzac, Stendhal o Flaubert nace de una clase burguesa triunfante, aunque, también, de la desilusión de un confort instalado y de la “vulgaridad de las falsas porcelanas”; en una época con un discurso político paternalista y tirano de Napoleón III en colaboración con el papel que desempeña la Iglesia en la restauración:

Balzac, a pesar de sus bromas irreverentes, concibe a la Iglesia como parte integrante del legitimismo que admite o añora, sin olvidar, por otra parte, su participación material en la nueva corrupción y encomendándole un papel de “gendarme” del Estado¹⁸⁸.

Javier del Prado nos habla de otro movimiento ideológico llamado Positivismo, que aparece en 1842 en Francia con el autor Auguste Comte, cuando Stendhal y Balzac tienen ya creada casi toda su obra. Desde esta perspectiva, el Realismo romántico pretende ser científicista:

Apoya sus observaciones tanto físicas, como psicológicas y morales en teorías científicas. Y tal vez sea la novela de Balzac la que, por primera vez, genera texto literario y construye ficción basándose en nombres, anécdotas, definiciones, experiencias y teoremas de los hombres de la ciencia¹⁸⁹.

A continuación, el catedrático español nos habla del Socialismo que empieza en el siglo XIX siendo un problema romántico. Las primeras novelas socializantes nacen de la mano de autores románticos como Lamartine y George Sand: *Los picapedreros de Saint-Point* (1851), *Genoveva* (1851), *Historia de una criada* y *El compañero del Tour de France* (1841), *El molinero de Angibault* (1845).

La obra de Balzac y Stendhal se refleja, de igual forma, en las artes plásticas, ya que, a título de ejemplo, Delacroix nos sorprende con su pintura enérgica y vital del Romanticismo, así como en la música con autores como Mozart, Haydn y Rossini.

Los autores de este movimiento, también, nos enriquecen con lo que se llama la novela histórica como, por ejemplo, la obra de Víctor Hugo *Notre Dame de Paris* que se escribió en 1830 y estuvo ambientada en la Edad Media, en 1482:

La Edad Media, época del nacimiento de la estructura social que pervive en el siglo XIX, a pesar de la revolución, con sus héroes espontáneos, que defienden a los desheredados sociales, se convierte, fácilmente, en el lugar privilegiado para la

188 *Ibíd.*, pág. 27.

189 *Ibíd.*, pág. 29.

ensoñación del liberalismo social romántico -como también lo es, pero en dirección contraria, de ciertos nacionalismos conservadores y carlistas-¹⁹⁰.

Destaca la novela histórica de Balzac *Los chuanes* de 1829 que recibió una gran influencia de la Revolución francesa de 1789:

Lo que más nos interesa resaltar aquí es la relación que se puede establecer entre novela histórica y realismo romántico. En cierta medida, la novela de Stendhal y Balzac es una novela histórica que poco a poco va recuperando el presente y abandonando la anacronía; de hecho, el aprendizaje como novelista de los dos autores se inició, en Balzac, con la novela y el drama históricos; en Stendhal, con las “crónicas italianas” renacentistas, presentes aún en la materia de *La Cartuja de Parma* – aunque ésta sea una ficción sincrónica con la realidad del momento en que su autor la escribe -¹⁹¹.

Respecto a la materia social, en las obras de Balzac encontramos personajes que pertenecen a la nobleza o a la alta burguesía; como duques, marqueses, condes, etc.... como Rafael de Valentín en la obra *La piel de zapa*, Eugenio de Rastignac en *El tío Goriot*, etc....:

Balzac se escapa, a su vez, del realismo zafio, en función de la estructura dramática que impone en sus obras, llevando la dinámica de la intriga de manera vertiginosa hacia una situación límite, después de haberse recreado minuciosamente en la descripción del decorado de la acción y en la narración de la prehistoria del drama. Visión dramática de la realidad, que sitúa al héroe frente a la obligación de un paroxismo desenfadado, que precipita el desenlace a la manera de una tragedia clásica¹⁹².

Respecto al tema del dinero como “personaje” central del Realismo, éste es un símbolo del poder y la dinámica realista donde el héroe se enfrenta al poder establecido. El dinero tiene la importancia de cualquier otra cosa, pero tiene en las obras de Balzac y Stendhal un papel secundario. En cuanto al Realismo romántico y el discurso político:

Existe un discurso político integrista en Balzac, discurso que se construye sobre los conceptos de orden, progreso y trabajo, como el discurso oficial del statu quo del momento; discurso al que se viene añadir una dimensión monárquica, a veces que no es sino, una de las manifestaciones más claras de la percepción elitista que de la realidad lleva a cabo Balzac [...] nos interesa la contradicción que existe en los textos de Balzac entre el discurso racional y la epistemología espontánea que la estructura de sus obras genera, al poner ésta de manifiesto los mecanismos sociales de la Restauración y de la Monarquía de Julio -es decir, los mecanismos del triunfo de la burguesía capitalista-. En Balzac, a un discurso político racional reaccionario le corresponde un discurso político espontáneo progresista¹⁹³.

190 *Ibíd.*, pág. 31.

191 *Ibíd.*, pág. 34.

192 *Ibíd.*, pág. 36.

193 *Ibíd.*, pág. 38.

Javier del Prado define la novela como una dimensión histórica, crítica sociológica, actividad existencial de carácter individual donde hay una relación entre ficción y realidad y donde el autor crea su propio yo; una ensoñación del yo y su relación con el cosmos que se plasma en el texto y que inspira al lector a la riqueza plural.

Respecto a la escritura que Javier del Prado define como estructuración de un texto, ésta tiene dos niveles; uno relativo a la composición del texto como forma literaria, por ejemplo, una novela, y el otro relativo al uso que el autor hace del lenguaje común para significar en él el mundo nuevo que está creando.

En virtud de eso, hay que tener en cuenta cinco aspectos: una estructura narrativa que tiende a la unidad perfecta, una dinámica narrativa entorno al personaje principal, un marco temporal coordinado, un equilibrio armónico y funcional en la narración, y un sujeto de la acción que se representa mediante el pronombre “Él”.

La novela es producto de una elaboración racional que calcula muy bien todos los elementos necesarios, fruto de la ideología del autor, no sólo como elemento artificial, sino como elemento retórico nuevo, y una manera de eliminar la presencia consciente o inconsciente del autor en su obra, es lo que se llama “escritura objetiva”:

Balzac, para hablarnos de la mujer, nos habla, en múltiples ocasiones, de una pintura; para hablarnos de la vida, nos habla del fuego; oír música en Stendhal, es señal de que uno empieza a sentir el amor, etc. Para leer a Balzac, y más tarde a los demás realistas, es necesario acceder a ese segundo momento de lectura que supera la simple anécdota, y que desvela ese modo peculiar de ensoñación del yo, a través de un fisiologismo espiritualista, en ningún momento científico¹⁹⁴.

Por último, respecto a la novela realista francesa del siglo XIX, Javier del Prado clasifica el Realismo en tres momentos de una misma evolución que podríamos llamarlos, también, tres escuelas que trazan un arco que son: el Realismo romántico, el Realismo objetivo y el Realismo naturalista.

Respecto a la primera escuela, el autor destaca la obra de Balzac *La cartuja de Parma* y de Stendhal *Rojo y Negro* que, a pesar de su lenguaje ambiguamente romántico, ponen de manifiesto:

194 *Ibíd.*, pág. 40.

El nacimiento de las causas políticas y sociales que van a provocar la desilusión y el desencanto que motivó psicológicamente, el nacimiento del realismo literario, cuando toda lucha optimista y ya imposible y el intelectual se sume en la enfermedad del siglo¹⁹⁵.

Pasando ahora a exponer el juicio de Henri Clouard, periodista y crítico literario francés, que nos habla acerca del Romanticismo y del autor revolucionario Lamartine:

El Lirismo, candidato de los prerrománticos a la realeza literaria y elevado al trono por Lamartine, iba a llevar su poder al más alto grado, iba a conducirse como soberano revolucionario, a romper todos los diques y a desencadenar la lluvia torrencial de todas las fuerzas del Yo, sin contar los desbordamientos de la Lengua. En adelante, el poeta ya no admitiría otra guía que él mismo, al igual que el dramaturgo y el novelista¹⁹⁶.

El autor concluye que el género “Romanticismo” es un término difícil de definir porque comprende autores que tienen estilos muy variados:

Algunas actitudes, algunas posiciones, algunos caracteres pueden, sin embargo, recibir en común el epíteto de los románticos: el hombre de genio o el héroe tenebroso y fatal que se alza como enemigo¹⁹⁷.

A continuación, Henri Clouard se centra en Balzac considerando que su obra *La Comedia Humana* es una colección de pasiones, sentimientos y experiencias y continúa definiendo a Balzac como:

Novelista de la ambición feliz o desgraciada, Balzac trajo al mundo a Rastignac y a Rubempré; novelista del amor, dio espíritu y corazón a una *Madame de Morsauf*, a una *Eugenia Grandet*¹⁹⁸.

La obra de Balzac se ve influida claramente por la presencia de Napoleón en la sociedad; tal es así que Balzac afirma que “lo que Napoleón empezó con la espada yo lo terminaré con la pluma”:

Ciertamente en Balzac hay un equilibrio entre la curiosidad mística y la curiosidad realista. El carácter de la mayor parte de sus personajes prohíbe conceder al grupo de novelas que comprende Luis Lambert y la obra maestra desconocida la importancia excesiva que se ha hecho costumbre atribuirle¹⁹⁹.

Con respecto a la influencia de la religión cristiana en la obra de Balzac: Para este autor, el cristianismo supone:

195 *Ibíd.*, pág. 42.

196 Henri Clouard, *Breve historia de la literatura francesa*, Guadarrama, Madrid, España, 1969, pág. 298.

197 *Ibíd.*, pág. 299.

198 *Ibíd.*, pág. 300.

199 *Ibíd.*, pág. 302.

Un sistema capaz de reprimir los demonios de la depravación que el hombre lleva consigo y cuyo instrumento es, sin duda, la inteligencia. Y sin embargo, pensó a veces en el cristianismo, esa unión ardiente con un Dios atento a los hombres del que Saint-Martin, el “filósofo desconocido”, su compatriota turinés le dio la idea, con el sentimiento de no poder escogerlo como inspirador²⁰⁰.

El autor opina que *La Comedia Humana* de Balzac posee personajes diversos que van pasando de una novela a otra, y que, en conjunto, componen una novela única. Asimismo, destaca la influencia en la obra de Balzac, respecto a los diferentes oficios en los que trabajó y como dicho anteriormente, las deudas que contrajo y sus problemas con los acreedores.

Henri Clouard residió en la ciudad francesa de París que tuvo una gran influencia en la obra de Balzac y nos habla de ella diciendo:

La vida de París espera a los curiosos con sus ambientes mundanos, sus medios literarios, todas sus actividades, todos sus aspectos, fiestas o motines, todas las manifestaciones de la política, de las costumbres, del pensamiento. Es una enorme, inimaginable reserva donde buceaba el novelista. Abramos unos de los volúmenes, por ejemplo, por las páginas de los “Cuentos pardos” y encontraremos la sorprendente “muestra de charla francesa” traída del salón del barón Gérard, con su cadena de historias y anécdotas²⁰¹.

Balzac, en sus escritos, constituye la epopeya moderna con un realismo y envergadura romántica y su obra está relacionada con su época:

Tomaba realidades de la vida, las manejaba a su antojo, las transformaba en elementos nuevos que él jamás había visto ni entrevisto, pero en los que todo el mundo creía después [...] Por consiguiente, pintó una sociedad que no había existido más que en parte y que sólo iba a existir también en parte²⁰².

Otro trabajo interesante acerca de Balzac es el del sociólogo, escritor y periodista francés Robert Escarpit quien nos habla de la gran influencia en la literatura de los tiempos que corren en Francia, concretamente la época de la Revolución Francesa de 1789 con la toma de la Bastilla.

Hablamos de un motín referente al descontento social que genera una gran revolución que influye en la historia incluso hasta la Revolución Soviética. Ocurrió en Francia una segunda revolución en 1830 con una clase social burguesa descontenta:

200 *Ibíd.*, pág. 301.

201 *Ibíd.*, pág. 301.

202 *Ibíd.*, pág. 301.

Es una época de materialismo pragmático y de utopías idealistas. Nace y se concreta el concepto de libertad social, se generaliza la fe en el futuro moral y material del hombre²⁰³.

El siglo XIX es una época de revoluciones y realidades políticas que tienen influencia en el pensamiento y en el arte que constituyen un romanismo heroico:

Es la época de la pintura académica de David y de los estilos “Directorio” o “Imperio” con sus líneas rectas y sus columnas dóricas. En el exterior, por el contrario, los desterrados se ponen en contacto con los movimientos que más tarde irán a dar al romanticismo. Intelectualmente, la situación es muy confusa, pues la emigración se opone a las dictaduras jacobina o napoleónica tanto en nombre del autocratismo monarquista²⁰⁴.

En el siglo XIX, el arte se convierte en algo práctico, técnico y realista; podemos poner, como ejemplo, las obras de los grandes autores como Auguste Comte, filósofo positivista, así como las ideas científicas de Taine. En el arte del dibujo, también destacan Ingres y Flaubert. También los colores bituminosos de Courbet, la ópera de Bizet, etc... así como la obra del compositor Wagner son ejemplos de grandes autores de este siglo.

Resumiendo, en este siglo prevalecían las tendencias humanitarias, liberales, individualistas y sentimentalistas del Romanticismo, y Napoleón I con su estilo influyó en el estilo literario de la época:

Sus cartas, sus comunicados, sus arengas demuestran cualidades literarias innegables. Se trata de un arte incisivo, seco y cuidadosamente estudiado que se parece a la concisión militar de César²⁰⁵.

En esta época es cuando se multiplican los periódicos y aparecen los primeros diarios. Existen periódicos, como por ejemplo el *Journal de Débats*, que han sobrevivido y se encuentran en nuestra época actual.

Como autor prerromántico, podemos citar al Conde de Volney que publica en 1791 su obra *Ruines*, con toda la agresividad de la filosofía racionalista, todo el color del nuevo Naturalismo y el sentimentalismo melancólico, siendo intermediario entre Rousseau y los románticos. Robert Escarpit se refiere, además, a los poetas románticos:

La poesía romántica se caracteriza por la expresión del yo, el pensamiento filosófico, el exotismo geográfico o histórico y la asociación de la naturaleza a los

203 Robert Escarpit, *Historia de la literatura francesa*, Fondo de cultura económica, México, 1974, pág. 80.

204 *Ibíd.*, pág. 87.

205 *Ibíd.*, pág. 91.

sentimientos humanos²⁰⁶.

Acerca de la novela romántica, Escarpit afirma que tiene varias formas como la novela histórica, la novela costumbrista, la novela humanitaria y la novela psicológica y autobiográfica.

Ahora bien, es importante, aludir al gran autor Alexandre Dumas y su obra muy conocida *Les Trois Mousquetaires*, como una novela de aventuras, histórica y geográfica, así como la novela de Víctor Hugo *Los Miserables*. Y acerca de Balzac, Robert Escarpit escribe lo siguiente:

Balzac escribía con tanta rapidez y abundancia que no siempre su estilo alcanza un gran valor artístico. Pero tiene fuerza y vida. La obra de Balzac es un magnífico cuadro de la Francia de su tiempo. Ha descrito casi todas sus regiones y muchas de sus clases sociales (más especialmente la burguesía). Los personajes están caracterizados con una exactitud que hace pensar en Molière, pero también en el costumbrista inglés Charles Dickens. Hay en Balzac muchas de las características del realista y aún del naturalista, pero su imaginación romántica transforma siempre la realidad. Mezcla de manera íntima lo imaginativo y lo real, y al fin y al cabo, su *Comedia Humana* está más próxima a la epopeya que al documento histórico²⁰⁷.

Acerca de George Sand, pseudónimo de Amantine Aurore Lucile Dupin, (1804-1876), Robert Escarpit la compara con Balzac diciendo que tienen en común una mezcla de observación verdadera y de imaginación, aunque la obra de George Sand es más bien lírica y sentimental.

Robert Escarpit opina que la novela psicológica y autobiográfica comprende escritos auténticamente románticos caracterizados por ciertos pesimismoes mórbidos, teniendo como antepasados a Goethe.

Tomemos el ejemplo del autor del Romanticismo-Realismo Stendhal, anteriormente citado; y comparándolo con Balzac, este autor tiene características propias que lo hacen diferente de sus contemporáneos como su inteligencia, que queda reflejada en sus dos obras maestras *Le Rouge et Le Noir* y *La Chartrause de Parme*:

A la tendencia psicológica y autobiográfica de ciertas formas de la novela romántica, Stendhal aplica el método positivo y racional. Su intelectualismo voluntarista es en muchos aspectos comparable al de Corneille. Su moral es una moral del heroísmo, basada sobre el "culto del yo". Stendhal es uno de los creadores del egotismo en la

206 *Ibíd.*, pág. 92.

207 *Ibíd.*, pág. 94.

literatura francesa²⁰⁸.

Pasamos ahora a hablar del teatro francés del siglo XIX: Aparecen cuatro géneros nuevos: el melodrama, el drama romántico, el vaudeville y la comedia de Musset: El melodrama proviene de la tragicomedia del siglo XVIII con una tendencia general hacia el Realismo técnico y la irrealidad temática.

El drama romántico, sin embargo, tiene su origen en la tragedia clásica, mientras que el vaudeville estaría en un terreno comprendido entre el Romanticismo y el materialismo burgués. Y, por último, la comedia de Musset se considera una adaptación francesa de la obra de Shakespeare:

El encanto de las comedias de Musset consiste en la variedad y flexibilidad de su técnica, en la caracterización penetrante pero discreta de sus personajes, en la fuerza sin pesadez de la dramatización, y más especialmente en el libre desarrollo de su fantasía²⁰⁹.

Muchos autores escribieron sus obras consultando los archivos nacionales de Francia; Así, basándose en estos archivos, Jules Michelet (1798 – 1856) escribió sus obras *Histoire de France* y *Histoire de la Révolution*, y Charles Sainte-Beuve (1804- 1869) que fue un teórico prodigioso produjo *Histoire de Port-Royal* con un encanto artístico innegable. Entonces, la crítica literaria tiene por objeto informar al público y orientarlo hacia la historia de la literatura, y si hablamos del factor histórico en la inspiración del Romanticismo deducimos que:

Busca en el pasado los detalles pintorescos, los sentimientos, los valores humanos, y trata de conseguir una “resurrección total” del mundo muerto²¹⁰.

El Naturalismo o también llamado Realismo expresa la realidad desde un punto de vista científico o mejor dicho como una disciplina científica, y, debido a formas virulentas, es una reacción contra el Romanticismo:

Los románticos habían roto el equilibrio estético a favor del individuo. El Naturalismo lo rompió a favor de la técnica y realidad científica del positivismo. Toda la época está dominada por el pensamiento de Auguste Comte. Ésto fue consecuencia natural del progreso de las ciencias y las técnicas. Varios escritores quisieron aplicar a la literatura el método científico y positivista. Por éso fue la crítica literaria uno de los géneros que más desarrollaron los naturalistas. Fueron versificadores geniales, más que

208 *Ibíd.*, pág. 97.

209 *Ibíd.*, pág. 101.

210 *Ibíd.*, pág. 102.

poetas, psicólogos agudos más que autores dramáticos, descriptores y narradores exactos y castizos más que novelistas²¹¹.

La noción romántica de la historia propia del Romanticismo da lugar a pasar a la historia científica del Naturalismo. En contraposición, la novela naturalista se define con un Realismo psicológico y material, siempre con una base científica.

Ejemplos de autores del género romántico que influyeron en el Naturalismo serían Prosper Mérimée (1803-1870) que fue un arqueólogo destacado también y Theophile Gautier, autor de la novela picaresca *Le Capitaine Fracasse* (1861-1863). Para los autores naturalistas:

El arte tiene en el universo un papel trascendental y que es la única manera de alcanzar lo absoluto, es decir, que acepta el naturalismo, o mejor dicho, el realismo como un medio y no como un fin²¹².

El Naturalismo, también, deja su influencia en el teatro, que en el siglo XIX se componía de obras de Vaudeville y de Scribe, y se centraba en el drama burgués. Émile Augier escribió muchas obras de comedia, entre ellas *Le Gendre de Monsieur Poirier* (1854).

Entre el individualismo pasional del Romanticismo y el racionalismo científico del Naturalismo, surge el Simbolismo que es una revolución en la versificación que culmina en el verso libre:

Ya no se trata de expresar la realidad afectiva o científica, sino de superarla. Las cosas que sentimos y conocemos no son más que símbolos de una “sobre realidad”, sea ésta exterior o interior en relación al poeta²¹³.

Pasamos ahora a la “literatura negra” y los “poetas malditos”: Existe en Inglaterra una tradición de este tipo de literatura caracterizada por un humor frío y cruel utilizando el terror como género literario con cierto gusto por lo fantástico: En Francia, destacan autores como Auguste Villiers de l’Isle Adam (1840-1889) con obras como *Tribulat Bonhomet* y el autor Tristan Corbière que, en 1873, publica los poemas *Les Amours Jaunes*.

211 *Ibíd.*, pág. 104.

212 *Ibíd.*, pág. 106.

213 *Ibíd.*, pág. 109.

En resumen, si hacemos un balance del siglo XIX:

Después de la limitación rigurosa del siglo XVII y de la pobreza artística del XVIII, el siglo XIX aparece como una repentina liberación en la cual los géneros proliferan con desordenada exuberancia. La poesía es la gran aportación del siglo. Alcanza una fuerza y un valor estético olvidados desde los tiempos del Renacimiento. Primero, bajo el ímpetu de la liberación romántica, es una poesía casi exclusivamente de expresión personal. Viene luego una reacción y la poesía se vuelve impersonal, sea en busca de una belleza impasible y formal, sea en el sentido didáctico y filosófico del siglo anterior. Finalmente, sintetizando todas estas tendencias, la poesía de fines del siglo trata de trascender la realidad, interior o exterior, logrando así algunas de las más valiosas realizaciones del genio poético francés²¹⁴.

La poesía se vuelve artística, no es solamente un medio para describir, narrar o expresar ideas, y la novela científica y experimental del siglo XIX:

De un medio de expresión auxiliar de la filosofía, que había sido, se transforma en un género literario mayor. Nace un sinnúmero de subgéneros: novelas autobiográficas, exóticas, históricas, psicológicas, sociales, populistas, etc. Alcanza mayor desarrollo la novela naturalista que trata de describir lo más exactamente posible la evolución de la naturaleza humana, individual o colectiva, y cuya forma más característica es la novela cíclica, que abarca la historia de varias generaciones²¹⁵.

Resumiendo, los tres temperamentos básicos del siglo XIX serían el Romanticismo, el Naturalismo y el Simbolismo, y aceptamos como variaciones de estos géneros el exotismo geográfico o histórico que se basa en la época romántica de la leyenda napoleónica alrededor de 1840. Cabe señalar que el Costumbrismo, que tiene diversas formas (romántica, realista, populista), es también una corriente para destacar del siglo XIX.

El crítico literario Francisco Javier Hernández escribe acerca de la literatura francesa y dice que Francia sufrió durante el siglo XIX dos monarquías, dos imperios y una república. Es un panorama político dominado por la inestabilidad que oscila entre la anarquía y el orden; entre las ansias de libertad sin límites y la incondicional entrega al hombre providencial. Aunque fue un periodo de inmovilismo y mediocridad, supuso el máximo esplendor del movimiento romántico.

Alrededor de 1830 es cuando la burguesía triunfa en Francia y se establece como clase social principal ocupando el poder económico. No olvidemos que la Revolución Francesa de 1789 castiga a la clase social aristocrática y eclesiástica. El ascenso de la burguesía va a verse favorecido no sólo por los progresos del naciente capitalismo y de la

214 *Ibíd.*, pág. 112.

215 *Ibíd.*, pág. 113.

revolución industrial, sino por la propia sucesión generacional. La burguesía accede a puestos políticos, funcionarios y de magistrados. Javier Hernández habla en boca de Balzac quien enuncia acerca de este tema:

El dinero domina toda la vida pública y privada; todo se le rinde, todo está a su servicio y todo se prostituye exactamente²¹⁶.

Aunque, en esta sociedad industrial, las clases trabajadoras son explotadas hasta extremos insospechados sobre todo en la industria textil y metalúrgica, este proletariado famélico e indefenso acaba luchando por sus derechos. Sin embargo, la burguesía, tanto criticada, es beneficiosa para el arte; se lee a Voltaire y Rousseau y la cultura literaria clásica y se acude regularmente al teatro como espectáculo y ceremonia social:

Los grandes triunfadores en los escenarios parisinos son toda una serie de dramaturgos de oficio que además de dominar los resortes de la construcción teatral saben conectar por su temática con la ideología de un público que quiere verse reflejado en sus costumbres, fortalecido en sus creencias y ridiculizados o castigados los transgresores de su código moral²¹⁷.

Pero si ésto es explicable en el teatro como género más dependiente, por las propias condiciones específicas de su producción, de los gustos y de la ideología de la clase dominante en cada época, lo es bastante menos con relación a otros géneros literarios como la poesía o la novela²¹⁸.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que el siglo XIX fue una época donde se enriqueció notablemente el mundo de los periódicos y la prensa literaria. Estos periódicos y revistas estaban censurados por Napoleón como, por ejemplo, *La Presse* fundado en 1836 por Girardin que publicaba miles de ejemplares. Había, también, revistas de moda, satíricas, sensacionalistas, especializadas en crímenes, etc., y el periodismo se convirtió en una profesión de prestigio.

La Francia de la revolución industrial se vuelve positivista y rinde un auténtico culto a los progresos científicos y técnicos. Por otra parte, Francisco Javier Hernández expone que el siglo XIX fue un auténtico siglo de revoluciones artísticas, en el que se desarrolla la obra de Balzac como *La Comedia Humana* que es una historia de costumbres, de una extraordinaria descripción, de un poder visual extraordinario, casi cinematográfico, sobre las personas, los lugares y las cosas que continuamente hace gala el autor, o, por ejemplo,

216 Francisco Javier Hernández, *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, España, 1994, pág. 763.

217 *Ibíd.*, pág. 774.

218 *Ibíd.*, pág. 777.

Debussy poniendo música a los poemas de Mallarmé y Courbet.

Los autores románticos desarrollan sus novelas como una sucesión de cuadros y descripciones:

La gran revolución artística del siglo XIX consistirá, pues, en el abandono del Clasicismo y sus exigencias formales para desembocar en el arte moderno presidido por el sentimiento y la libertad. Sin embargo, esta tendencia clásica continuará vigente en los primeros años del siglo, durante el reinado de Napoleón, en el que las artes plásticas proporcionarían el marco solemne de la vida oficial, tal y como quería el Emperador²¹⁹.

Recapitulando, el Romanticismo se caracteriza en pleno siglo XIX por su libertad y modernidad y de una nueva sensibilidad por la que la subjetividad toma carta de la naturaleza en la vida:

El Romanticismo descubre lo que el racionalismo de la Ilustración había olvidado; la presencia de nuestro yo individual en el origen de nuestros sentimientos y nuestros pensamientos, su valor primario e intrínseco y su importancia decisiva en la relación del hombre con el mundo (“yo sentí antes que pensar” afirmaba Rousseau)²²⁰.

El Romanticismo surge en la sociedad como una voluntad diferente que se manifiesta en el dominio de lo imaginario, por una mitología del artista y una realidad cotidiana y con unos personajes y actitudes inconformistas. Es un cambio literario donde destacan Balzac y Stendhal, entre otros y donde la novela es un espejo paseado a lo largo de un camino.

Podemos decir, entonces, que la novela realista comenzó a consecuencias de un periodo donde la burguesía logró suplantar la aristocracia, llegando hasta lo alto y compartiendo sus valores en todos los aspectos de la sociedad. La novela conoció su máxima expansión gracias a la prensa que comenzó a atraer la atención de muchas personas con la publicación de novelas por capítulos.

Las historias populares de esa época se centraban mucho en el adulterio, lo cual se convirtió en el tema central de la novela realista: El matrimonio se daba por beneficio y la fantasía de las mujeres era soñar con un amante que las sacara de su rutina. Este tipo de historias lo podemos encontrar con *Anna Karenina* de Tolstói o *La Regenta* de Clarín.

219 *Ibíd.*, pág. 786.

220 *Ibíd.*, pág. 789.

Las dos tendencias sobresalientes de esta época, o sea el Realismo y el Romanticismo, estuvieron a la par durante bastante tiempo del siglo XIX. Es bueno saber que gracias a las modificaciones por las cuales la novela tuvo que pasar, ésta se convirtió en un género esencial, sobrepasando el teatro. Además de esto, es de vital importancia aludir a que la novela era la tendencia más adecuada para reflejar la sociedad francesa que ha sido liderada por el poder y el dinero.

3. EL REALISMO LITERARIO, GALDÓS Y BALZAC

El Realismo fue un movimiento en la cultura y en la literatura que surgió en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y se interesó por la exploración y la descripción de la realidad que vivía la sociedad de la época. El mismo permeó todas las manifestaciones, sobre todo porque Europa estaba inmersa en una serie de cambios sociales de gran importancia:

Para el triunfo del Realismo tienen importancia fundamental las transformaciones sociales que se van produciendo a lo largo del siglo XIX y que traen como consecuencia el ascenso de la burguesía, que se confirma como clase dominante²²¹.

El Realismo literario constituye el abandono de los patrones del Romanticismo y presta atención a la realidad, a los problemas humanos y a toda suerte de asuntos de la sociedad:

Los escritores de la época, influidos por estas ideas, intentarán reflejar en sus obras la realidad objetiva. Ésto supone un cambio con respecto al Romanticismo ya que la visión del mundo es completamente diferente: mientras los románticos se basan en la subjetividad, lo intangible; los realistas mirarán a través de una óptica totalmente objetiva e intentarán plasmar en sus obras la realidad de la forma más detallada posible²²².

Todas las manifestaciones literarias fueron permeadas por el Realismo literario, pero donde más se manifestó éste fue en la novela, en la que los personajes son tan reales como los de la vida diaria y la manera de narrar suele abandonar la exagerada fantasía del Romanticismo.

La atención al mundo exterior, la centralidad en la realidad, la observación directa de los autores, el reflejo preciso de los ambientes, la descripción fiel de los personajes y la actitud objetiva del escritor son características de esta corriente literaria que, también, enarbola el lenguaje natural, el empleo de la tercera persona, la variedad de temas, así como la intención moralizante y crítica:

Teniendo en cuenta que el Realismo pretende reflejar la realidad exterior tal como es, se comprende que el género literario más cultivado sea la novela. Y es este género donde mejor se aprecia las características fundamentales de esta corriente

221 «Siglo XIX: Realismo y Naturalismo», pág. 1. (En línea). Consulta (21 de enero de 2017). Disponible en <http://centros.edu.xunta.es/iesastelleiras/depart/lincas/temas/lite/s%20xix/Realis.pdf>

222 Tania Pérez Terol, «El realismo literario: Contexto», pág. 1. (En línea). Consulta (04 de febrero de 2017). Disponible en <https://docplayer.es/21816071-El-realismo-literario-1-contexto-lengua-castellana-4o-eso-literatura-el-realismo-tania-perez-terol-indice.html>

literaria²²³.

Honoré de Balzac es altamente conocido como uno de los máximos representantes del Realismo literario, y fue por éso que ha sido llamado el Padre del Realismo, gracias a la manera en que vio el mundo y lo mostró a otros. Sus pensamientos surcaron las fronteras de Francia, llegando a influir, a través de sus obras, en toda Europa y en todo el mundo:

Honoré de Balzac (Honorato de Balzac) (Tours, 20 de mayo de 1799 - París, 18 de agosto de 1850) fue el novelista francés más importante de la primera mitad del siglo XIX, y el principal representante, junto con Flaubert, de la llamada novela realista²²⁴.

El Realismo en Balzac es evidente en el más mínimo párrafo de su narrativa. Él está interesado en la realidad a carta cabal y parece pensar que novelar es servir la realidad social en papel para que los lectores puedan concientizarse de la misma:

Balzac es un excelente pintor de costumbres y un gran conocedor del alma humana; tiene además gran aptitud para las descripciones que se destacan por su exactitud, pero también por su belleza²²⁵.

La Comedia Humana, quizás el proyecto más ambicioso del escritor francés, busca, en cierto modo, presentar los aspectos de la vida de Francia, sus costumbres, todo aspecto que serviría como historia para cualquier lector. De esta manera, Balzac encarna su concepción de la novela como medio no solamente para entretener, sino también para poner en manos del lector la realidad de su sociedad:

La tarea de reflejar en sus novelas la sociedad entera de la Francia de su tiempo era descomunal: “He procurado dar una idea de las diferentes comarcas de nuestro hermoso país. Mi obra tiene su geografía como tiene su genealogía y sus familias y sus lugares y sus cosas, sus personas y sus hechos”²²⁶.

Balzac no está interesado en una mera representación de la realidad física porque, como buen realista, él está bastante apegado a la filosofía y, de ese modo, es capaz de adentrarse en lo más profundo del ser humano.

223 Fausto Ambrocio Barrueto y Jorge De la Cruz Mendoza, *El Realismo literario*, Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 2008, pág. 8.

224 *Ibíd.*, pág. 20.

225 Adriana Santa Cruz, «Honoré de Balzac, el Realismo francés», pág. 1. (En línea). Consulta (26 de mayo de 2018). Disponible en <https://www.anecdotoriourbano.com/2018/05/honore-de-balzac-el-realismo-frances.html>

226 Enric Sierra, «Apuntes sobre novela realista», pág. 2, 2010. (En línea). Consulta (17 de febrero de 2017). Disponible en: <http://mural.uv.es/ensiepe/cap/novelaciencia.pdf>

En esa profundización del ser humano y sus complejidades, ha de verse siempre en Balzac un realista que trata de meditar en las causas de la realidad social. Él cree que el ser humano tiene miserias, vejámenes y sinsabores son motores de la realidad de la Francia del siglo XIX. Aunque sus novelas son fuente de filosofía realista mucho más lo son sus cuentos, pues en éstos, no escatima esfuerzos en dar a conocer las causas en las que se originan las acciones del ser humano:

Estamos, así, ante cinco cuentos que tienen la filosofía como tema, pero no como un tema mental y que sólo nuestra parte no física retendrá. Esta filosofía, en cambio, se hallará en los hechos; en las acciones y en la vida de estos personajes²²⁷.

Este afán por la filosofía no le viene gratuitamente ni de manera milagrosa y debemos recordar que el Realismo inició como un movimiento filosófico que permeó toda Europa y que Balzac, al ser representante del mismo, específicamente en la literatura, estuvo inmerso en planteamientos filosóficos que luego coló a través de sus obras. Además, todos los biógrafos de Balzac le endilgan una sólida formación filosófica que comenzó a fraguarlo desde sus años de mocedad.

Balzac es tan realista que hasta se interesa en revisar la compleja relación existente entre la naturaleza y los animales. Una vez tiene una conclusión sobre esta observación, la lleva al contexto humano y empieza a novelar creyendo que el ser humano tiene una relación con la sociedad semejante a la que tienen los animales con el resto de la naturaleza. Esta concepción es, para él, tan certera que no deja de reflejarla en su narrativa:

A partir de las ideas de Lamarck, Buffon y Geoffroy-Saint Hilaire, Balzac emprende la "comparación entre la humanidad y la animalidad". Descubre nuestro autor una gran semejanza entre la sociedad y la naturaleza. La sociedad actúa sobre el hombre de manera semejante a la que el medio ambiente actúa sobre los animales²²⁸.

Como realista, Balzac siempre pensó que era una especie de secretario de la realidad con el compromiso de dejar en la historia la constancia de los acontecimientos. Es así como él inicia la tendencia de concebir al novelista como historiador, pero no se veía como un narrador de los eventos pasados, más bien pensaba que debía escribir lo sucedido en el presente con determinada viveza a fin de que en el futuro se convierta en historia. Es por

227 Francisca Pageo, «Honoré de Balzac. Una filosofía palpable», en *Détour: Revista electrónica de literatura, arte y cine*, 2018. (En línea). Consulta (17 de junio de 2018). Disponible en: <http://diarios.detour.es/literaturas/honore-balzac-una-filosofia-palpable-francisca-pageo>

228 Enric Sierra, «Apuntes sobre novela realista», óp. cit., pág. 1.

éso que las obras de Balzac, casi en su totalidad, cuentan con un narrador omnisciente y omnipresente que cuenta hechos de los que parece haber sido testigo de primera mano.

También, Balzac injerta en sus novelas realistas un narrador que se cree con la obligación de explicar la realidad, algunos términos y costumbres, pues tiene bien claro que las generaciones futuras no estarán claras en lo que él intenta contar si ignora palabras y actitudes relevantes de la Francia del siglo XIX.

El Realismo de Balzac no lo hace un observador y narrador pasivo de la realidad porque él ve, en sus obras, una oportunidad para protestar contra todo aquello que considera no apto para la humanidad, incluyendo cualquier manifestación de desigualdad social. Para este propósito, le sirvió *La Comedia Humana*:

Los cien textos que constituyen el cuerpo de la obra revelan una actitud maniqueísta en el autor que, posteriormente, iba a derivar en una narrativa enmarcada por el pesimismo y el rechazo de los ideales burgueses que se alzaban a mediados del siglo XIX²²⁹.

El Realismo de Balzac se percibe en sus personajes que son casi todos reales. Sus nombres son verdaderos, sus características son humanas y sus actitudes son las de las personas con las que él compartía en el día a día. Esta manera de hacer personajes hizo de Balzac un novelista fácil de entender, puesto que era muy fácil que el lector se viera a sí mismo en las costumbres, características y dichos que el escritor francés adjudicara a sus personajes:

La captación de la realidad en movimiento, la creación de la misma en personajes cargados de conflictos lo conducen, inevitablemente, a una visión crítica, y por ende, progresista²³⁰.

Como realista, las mujeres de las novelas de Balzac son tan sufridas y marginadas como las de la sociedad que él conocía bastante bien. Será Balzac quien marcará las pautas en la exposición de una sumisión con la que la mujer no estaba de acuerdo, muy a pesar de aparentar haberse acostumbrado a ella.

229 Andrés Osorio Guillot, «Los matices realistas de Honoré de Balzac», en *El Espectador*, 03 de febrero de 2018. (En línea). Consulta (17 de abril de 2018). Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-matices-realistas-de-honore-de-balzac-articulo-737093>

230 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, Publicaciones de la Universidad Veracruzana, México, 1997, pág. 17.

Es así como el autor francés se interesa por el amor femenino, por los encantos de la mujer, por las ansias de lucha de las damas y por la manera en que la mujer mantiene una postura casta y sumisa frente a los demás, mientras en lo secreto deja correr sus deseos a raudales:

La mujer adquiere en la obra balzaciana una importancia desmesurada, como también la tiene en otros escritores del siglo XIX. El discurso que de ella se hace en este período, sea misógino o feminista, coincide y depende de un hecho social significativo, el de la instalación de la burguesía como clase dominante²³¹.

En las narraciones de Balzac, los retratos de los avaros eran fidedignos como los que conocía en las calles de la Francia del siglo XIX. Indudablemente, este tipo de personas estaba en el pensamiento de Balzac, puesto que él conoció bastante bien cómo el avaro buscaba, cada vez, más dinero. Tal cosa la vivió en carne propia pues su padre se codeaba con los de la clase alta y la volvió a vivir del lado opuesto cuando las deudas lo oprimieron.

En la producción literaria balzaquiana se percibe el realismo mediante la descripción de los espacios: Balzac no necesita crearlos, pues como realista los ve en su entorno, ya que las calles, las casas, los almacenes, los campos y todo tipo de lugares de los que disponía su Francia eran escenarios vivos para sus historias:

La casa [...] está situada en la parte baja de la calle Neuve-Sainte- Geneviève, en el lugar donde el terreno desciende hacia la calle de la Arbalète, con una pendiente tan brusca que raras veces suben o bajan por ella los caballos. Esta circunstancia es favorable al silencio que reina en esas calles apretadas, entre la cúpula del Val-de-Grâce y la cúpula del Panteón, dos monumentos que cambian las condiciones de la atmósfera [...] Allí el suelo está seco, los arroyos no tienen agua ni barro, la hierba crece a lo largo de los muros²³².

Podemos notar cómo Balzac toma tiempo para dedicarlo a la descripción del espacio en el que suceden los hechos narrados. Él se refiere a ellos como si fuesen conocidos por los lectores, pero considera necesario dar una clara explicación de los mismos para los lectores que no han tenido la oportunidad de estar allí.

La Comedia Humana tiene también pruebas tangibles del paisajismo de Balzac, siendo un material que comienza a tomarse en serio por los teóricos del paisajismo y la arquitectura. Se evidencia que, desde la primera novela de esta gran serie, se puede ver el

231 Concepción Palacios Bernabel, «La Concepción de la Mujer en los Contes Drolatiques de Balzac», en *Anales de filología francesa*, número. 7, Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 1995, pág. 124.

232 Honoré de Balzac, *Papá Goriot*, traducción de Mariano Fiszman, Editorial Losada, Barcelona, España, 2010, pág. 3.

interés de Balzac por el espacio urbano de París:

Y ya desde una de las primeras novelas de *La Comédie Humaine* queda claro el papel absolutamente relevante, protagonista, que adquiere el tratamiento del espacio urbano parisino: me refiero a *Ferragus, Chef des Dévorants*²³³.

Igualmente, el Realismo de Balzac se hizo presente en los periódicos, comenzando con aquellos diarios de poca importancia para la época, luego fue ascendiendo hasta marcar su presencia en los grandes periódicos de Francia.

Como realista, siempre consideró que el espacio que tenían los periódicos era muy poco para publicar sus novelas, por eso no fue muy apegado a las publicaciones por entrega, alegando que prefería escribir hasta donde lo lleve la inspiración.

Las publicaciones de Balzac en la prensa, cuanto más realistas más críticas se tornan. Es así como no solamente critica la situación real de su entorno, sino que también se pronuncia ácidamente contra la manera en que otros abordan la realidad:

Para Balzac, el periodismo, en general, había degenerado en una profesión de bajas pasiones [...] en la novela “Las ilusiones perdidas” plasmó un crudo retrato de los intereses mercantilistas y políticos que movían a las publicaciones periodísticas de la primera mitad del siglo XIX²³⁴.

Sin embargo, una de las cosas más curiosas de este literato es que, a pesar de que se le considera un gran abanderado del Realismo literario, él no abandona por completo el Romanticismo. Muchos teóricos aseguran ver en algunos de sus trabajos una especie de cóctel realista matizado por el Romanticismo.

Balzac fue capaz de dejar matices del Romanticismo en sus trabajos y tales brochazos estaban colocados de modo tan sutil que, para muchos, resultaba difícil separar los elementos del Realismo de los del Romanticismo. Este fenómeno se da por una razón muy sencilla: Balzac vivió el Romanticismo también.

A dicho autor le tocó usar los patrones románticos y participar de las formas y los temas de esta tendencia literaria. De hecho, él es el iniciador del Realismo en Francia y lo

233 Juan Calatrava Escobar, «Balzac Urbanista, el Espacio Parisino en Ferragús», en *Proyecto y Ciudad: Revista de temas de arquitectura*, número. 2, Publicaciones de la Universidad Politécnica de Cartagena, España, 2011, pág. 7.

234 María José Ruiz Acosta, «El oficio del periodismo en la primera mitad del siglo XIX», en *Ámbitos*, número. 19, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, España, 2010, pág. 315.

hace precisamente cuando él y todos los de su generación comenzaron a pensar en la necesidad de sustituir los moldes del Romanticismo.

Debemos destacar también que Balzac fue un realista no tan encerrado en las prisiones de tal movimiento, puesto que se percibe como un novelista libre, es decir, es capaz de hacer giros que son visibles en sus trabajos. Claro está, esta técnica no es muy ortodoxa, pero tampoco deja de ser especial para muchos teóricos de la novela realista:

Balzac novela a su aire, sin sujetarse al ritmo que el tema exigiría normalmente, sino más bien subordinándolo todo al ritmo interno marcado, exigido por su temperamento. Hay en *La Comedia Humana* novelas enormemente asimétricas, de ritmo arbitrario y caprichoso. En *Un début dans la vie*, por ejemplo, los errores de *Oscar Husson* son narrados con todo detalle, constituyen realmente el cuerpo de la novela. En cambio, su ascendente carrera militar es narrada sintéticamente, es despachada en dos o tres páginas²³⁵.

De todos modos, lo que realmente los promotores del Realismo literario buscaban era esa manera de ser abrupta, inesperada y no regulada por lo ordinario. Lo hacían toda vez que sentían cierto hastío por las formalidades del Romanticismo que finalmente sucumbió frente a las propuestas realistas.

Para cuando nace Benito Pérez Galdós, ya el Realismo en el que se había bautizado Balzac estaba en toda Europa, especialmente en España en la que esta corriente literaria pasó por cuatro etapas mientras evolucionaba: el Prerrealismo, el Realismo pleno, el Naturalismo y el Realismo espiritualista.

Benito Pérez Galdós, que muchos aseguran que fue influenciado por Balzac, era uno de los más altos representantes del Realismo literario en su país. Igual que Balzac, los pensamientos y obras de Galdós han calado hasta en los rincones más secretos del mundo:

Benito Pérez Galdós es uno de los escritores más significativos de la literatura española, es considerado el mejor realista español y destaca también dentro de la literatura realista europea²³⁶.

Un aspecto importante del Realismo entre Galdós y Balzac es que, para los teóricos, el primero fue influenciado seriamente por el segundo. Es decir, hay quienes aseguran que

235 Mariano Baquero Goyanes, «Cervantes, Balzac y la voz del narrador», en *Atlántida: revista del pensamiento actual*, volumen. 1, número. 6, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, España, 1963, pág. 583.

236 Marta Nejedlá, *Fortunata, Juan y Jacinta: los personajes principales en la obra de Galdós*, (trabajo fin de grado), Publicaciones de la Universidad de Masaryk, República Checa, 2011, pág. 10.

el canario fue discípulo o, al menos, admirador del realista francés:

Hay indicios de que Galdós ya conocía la obra de Balzac antes de su primer viaje, en el verano de 1867, a París. De cualquier modo, en sus *Memorias de un desmemoriado*, recordaba haber comprado en los quais del Sena, durante esa visita, unos tomitos de Balzac²³⁷.

El Realismo literario de Galdós, también, pone especial atención a la realidad y su descripción de los asuntos sociales es muy parecida a la de Balzac. Sin embargo, el canario se centra en su propia realidad, imprimiendo en sus obras costumbres, hechos y dichos tan humanos como los de su época y de su espacio:

Otro aspecto de singular importancia al cual se refiere Galdós en su discurso es el de la transmutación de la realidad en material estético. Si la novela es reproducción, no por eso deja de ser también imagen, lo cual significa reconstrucción simbólica de la realidad²³⁸.

Galdós cree en la observación de la realidad y no necesita que le cuenten lo que está viviendo su gente ni lo que está pasando en su sociedad, más bien considera necesario detenerse a mirar y a prestar atención. Este oficio de observador lo convierte en un escritor fiel a lo real y a lo que las masas conocen, pero necesita interpretar lo que éstas han vivido para que el lector tenga una visión general sobre el país, la época y la gente.

La observación de Galdós no fue pasiva porque hizo que participara en la vida activa de sus ciudadanos. Dicha participación se verá más tarde en la política y otras áreas que le proporcionarán temas, entornos y personajes para su producción literaria.

Lo que convierte a nuestro escritor canario en un realista a toda carta es el hecho de haber estado en diferentes estancias fuera de su nación, puesto que vivió las mieles del poder cuando le tocó ser diputado en Puerto Rico, pero también padeció las penurias propias de quien paga los favores que concede el poder.

Galdós anduvo casi todas las etapas del Realismo español, pues se le ve en el Prerrealismo, en el Realismo pleno, así como en el Naturalismo y en el Realismo espiritualista. Él no espera que lo consideren realista porque él mismo se adjudica tal virtud,

237 Apud. Francisco Caudet, «Francia en “Las Novelas Contemporáneas” de Galdós», en Francisco Lafarga, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, óp. cit., pág.165.

238 Gustavo Correa Forero, «Pérez Galdós y su concepción del novelar», en *Thesaurus*, tomo. 19, número. 1, Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, Colombia, 1964, pág. 105.

aunque todas sus obras así lo expresan, hay dos documentos en los que su posición sobre la pertinencia del Realismo es más que evidente.

El primer documento es el llamado «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» publicado en 1870 y el segundo documento es «La sociedad española como materia novelable». Por los títulos de ambos documentos, podemos ver que Galdós no solamente se cree realista íntegro, sino que también considera que todo escritor tenía el compromiso de novelar sobre la realidad:

En el primero Galdós manifiesta que los españoles son poco dados a la observación “principal virtud para la creación de la novela moderna”. En el segundo, definió la novela como imagen de la vida, que debe reproducir cuánto esta contiene: “la psicología, el físico, el lenguaje, la vestidura, los hogares”²³⁹.

Como los teóricos de la literatura española y universal han puesto más atención a la novela que al teatro galdosiano, casi no se habla del Realismo que respiran sus obras teatrales. Pero, Galdós enfocó la realidad de su España en la novela y desde el teatro también. Es verdad que la producción que hizo este literato para las tablas no ha sido tan abundante como su novelar, pero ésta ha sido igualmente realista.

Ahora bien, Galdós, al igual que Balzac, sabe que su novela es un reflejo de la realidad, pero no cree que éso libere al novelista del esfuerzo por presentar un trabajo que destile arte, ya que, según él, la realidad debe ser material fresco para novelar, pero éste debe ser abordado, tomando en cuenta los estándares estéticos que merece el lector quien busca conocer la realidad y, a la vez, entretenerse:

Este programa de realismo literario sitúa, por consiguiente, al novelista frente a la llamada fascinante de la realidad, pero al mismo tiempo le señala el imperativo ineludible del arte²⁴⁰.

Galdós sabe que para que la realidad sea entendida, la novela debe trabajar el lenguaje hasta llevarlo a ser lo más popular que se pueda, pues es solamente de ese modo que se garantizará que el novelar no sea absurdo. Por éso, notamos cómo él emplea todos los niveles de la lengua en sus obras, pero en cuanto lo cree necesario acude al uso popular

239 «Benito Pérez Galdós. El Realismo», Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, España, pág. 7. (En línea). Consulta (18 de marzo de 2017). Disponible en: <https://portal.uah.es/portal/page/portal/universidad=mayores/descargamaterial=docente/material=humanidades/documentos/Be nitóPerez=Galdos.pdf>

240 Gustavo Correa Forero, «Pérez Galdós y su concepción del novelar», óp. cit., pág. 105.

del lenguaje:

Bien saben los novelistas que no es tan fácil, pues en caso contrario no confesaría Galdós, en 1882, que «una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente»²⁴¹.

Mucho del Realismo de Galdós está probablemente matizado por sus propios sentimientos, en sus preguntas sobre la vida, en su afán por comprender la sociedad y su profundo deseo de vivir lo que se supone la vida le debe a todo ser humano.

También, la conducta es seriamente tratada por Galdós quien piensa que la sociedad depende, en gran medida, de la conducta de la gente. Es por éso que se le nota en postura de sermonear en muchas escenas de sus obras:

Nadie como Galdós buscó y logró esa aleccionadora identidad entre la vida y la obra. No es extraño, pues, que cargara el acento personal en unos textos, que, si buscan ciertamente el interés del lector, no traicionaban nunca la jerarquización de los valores presentes siempre en sus escritos²⁴².

Sin embargo, dos obras suyas dan muestra de su alto Realismo en el teatro: *Realidad*, *El Abuelo*, *Doña Perfecta*, una novela llevada al teatro, así como *Electra* son buenas muestras del Realismo galdosiano en el teatro:

La crítica especializada ha visto en el acercamiento de Galdós al teatro una intención de comunicarse directamente con la sociedad para transmitir mensajes de verdad, libertad y solidaridad de acuerdo con sus ideas²⁴³.

Como todo realista, Galdós llega a imprimir algo de fantasía en sus novelas. No debemos olvidar que fantasear era parte de casi todos los movimientos literarios europeos, pero Galdós sabe usar esta técnica para dar color a su novela. Lo más importante es que, al usar este modo de novelar, no se va a los extremos, pues él considera que no se debe dar a la realidad más color del que realmente posee:

Por otro lado, lo fantástico y lo maravilloso en las obras del novelista a lo largo de toda su producción, sobre todo en las de sus últimos años, es ya algo indiscutible para los investigadores²⁴⁴.

241 Yvan Lissorgues, «Hacia una estética del realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX».

242 Rafael Soto Vergés, «La narrativa galdosiana. Realismo y metafísica al estilo español», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números. 250-251-252, Instituto de cultura hispánica, Madrid, España, octubre 1970 a enero 1971, pág. 389.

243 «Benito Pérez Galdós. El Realismo», óp. cit., pág. 13.

244 Nadjia Rezzoug, *Análisis de la novela La Sombra de Benito Pérez Galdós*, (trabajo fin de máster), Publicaciones de la Universidad

Galdós, así como Balzac, muestra Realismo cuando se hace omnisciente al narrar y sabe cómo han de reaccionar los personajes ante las situaciones que describe en sus historias. Él conoce cómo han de contestar los personajes mucho antes de que lo hagan. De ese modo, contribuye a que el lector se haga una idea de lo que pasará en el futuro de la obra que tiene delante:

La condición del narrador es distinta, precisamente porque es un narrador omnisciente, un observador fuera de la acción de la novela. Por lo que podemos llamar una licencia poética, el narrador que no es claramente un personaje de la novela puede tener poderes de observación superiores a los de los personajes— omnisciencia, omnipresencia²⁴⁵.

Los teóricos del Realismo galdosiano han notada una alta especialidad en los personajes de este escritor: la realidad de los nombres, la objetividad de sus descripciones humanas y la presentación de circunstancias propias de cada estrato social al que los hace pertenecer.

Lo más curioso es, sin embargo, la atención que presta el canario al personaje femenino, siendo casi siempre una mujer que pretende oponerse a la realidad de su época, pero que termina aceptando la misma como algo a lo que no puede renunciar, pero, de todos modos, Galdós busca cómo hacer sobresalir estos personajes:

La lista de personajes femeninos en las novelas de Galdós es tan amplia o más que su número de obras [...] El análisis de varios personajes femeninos de diferentes obras nos aporta una visión de la mujer que no estamos acostumbrados a ver en autores del mismo siglo²⁴⁶.

Pero es importante notar que Galdós suele abandonar los patrones de este tipo de narrador, pues al conocer la mente de los personajes suele hacer largas pausas en la narrativa para sermonear sobre la conducta de uno u otro personaje. Es posible que este modo de ser eche por tierra la imparcialidad del narrador, pero no se tiene que perder de vista que estamos hablando de un escritor realista, a quien le interesa el arte, pero no el llamado “arte por el arte”.

Abou Bakr Belkaid, Argelia, 2017, pág. 12.

245 Gilbert Smith, *Los narradores de Galdós y la hermeticidad de la novela*, Bulzoni, Roma, Italia, 1982, pág. 983.

246 Amanda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, (trabajo fin de grado), Publicaciones de la Universidad de La Rioja, España, 2016, pág. 14.

Un rasgo realista en Galdós y Balzac es la intertextualidad y vale reconocer que parte de lo que ayudó a los novelistas a representar la realidad en sus obras fue este fenómeno, puesto que los datos leídos en otros autores y sus propios contextos influyeron notablemente en ellos.

Por ejemplo, Cervantes se refiere a la realidad de su entorno al presentar *Don Quijote de la Mancha* y, de ese modo, se pronuncia contra la desmedida proliferación de la novela de caballería. Así, Galdós copia personajes del hidalgo en *Tristana*. No obstante, muchos teóricos ven en esta manera galdosiana un distanciamiento del Realismo y piensan que los autores realistas no debieron colocar tanta fantasía en sus obras:

El uso de la intertextualidad mitiga el Realismo de Galdós confiriéndole el extraño carácter de ser por un lado el reflejo de la realidad contemporánea y por otro una creación imaginativa muy apartada de la tradición realista²⁴⁷.

No debemos terminar este apartado sin aludir, otra vez, a que el Realismo de Galdós también está presente en el teatro. Es verdad que no tiene tanto éxito como en la novela, pero tiene relevancia su producción para las tablas.

En este sentido, el canario también crea polémica con algunas de sus obras, pues éstas están tan impregnadas de Realismo que se ve cómo el autor deja de lado los temas tradicionales del teatro y toma otros que parecen escandalosos y atrevidos para la época. En el teatro realista, tal vez, la obra con la que Galdós causó más polémica fue con *Electra*, una obra que a pesar de estar cargada de irreligiosidad no dejó de atraer a un público inmenso.

De todas maneras, Balzac y Galdós no dejan de ser realistas por el hecho de haberse bañado de intertextualidad. Tal vez, este fenómeno es lo que los hace mucho más realistas dado que la intertextualidad es tan real como la realidad circundante de cada escritor.

El caso de Balzac resulta mucho más sorprendente porque se deja influenciar por la intertextualidad, luego influye en toda Europa y, de modo especial, en España, bañando al propio Benito Pérez Galdós.

Finalmente, Balzac y Galdós no solamente enfocan sus entornos porque su Realismo es tan profundo que toca la realidad más allá de sus fronteras, tanto que algunos literatos

247 Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 1990, pág. 130.

pensaron que los escritos de estos dos titanes pueden ser tomados en cuenta para conocer la literatura universal.

En conclusión, el Realismo literario fue un movimiento que inició con Balzac en Francia y permeó toda la literatura europea. Este autor fue el mayor representante de este movimiento, mostrando todos los rasgos de éste en sus novelas y opiniones y es, hasta el día de hoy, recordado por sus grandes aportes, pero sobre todo por haber impreso otros matices a la tradicional forma de hacer novela.

Por otra parte, lo que inició Balzac en su país lo siguió Benito Pérez Galdós quien representó este movimiento en España e inició una manera singular de novelar, siendo influenciado por Balzac, pero sin perder su originalidad.

PARTE III

BENITO PÉREZ GALDÓS Y HONORÉ DE BALZAC: AUTORES COMPARADOS

1. BENITO PÉREZ GALDÓS

2. HONORÉ DE BALZAC

3. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE BENITO PÉREZ
GALDÓS Y HONORÉ DE BALZAC

1. BENITO PÉREZ GALDÓS

Hablar de Benito Pérez Galdós es traer al escenario del mundo moderno a uno de los más destacados hombres de las letras españolas, europeas, y, sin duda, de gran parte de la humanidad. Así piensan precisamente quienes se han visto en la responsabilidad de hurgar entre su biografía y obras:

Galdós es para Cernuda el mayor escritor moderno. Al comparar su poder creador, le viene a la memoria Calderón, Lope y Cervantes [...] en cuando a la vigencia de la obra galdosiana, opina que no ha envejecido [...] Su obra levanta para Cernuda una patria ideal, que redime a la otra España obscena y deprimente²⁴⁸.

Benito Pérez Galdós ha de ser recordado, no solamente como un gran novelista del Realismo español sino también por su polémica participación social, por su criticidad y por su espíritu innovador. Él constituye un paradigma, y, probablemente, lo será por mucho tiempo.

Este célebre hombre nació en 1843 en Las Palmas de Gran Canaria, España. Su padre fue Sebastián Pérez, un reconocido militar que se preocupó por dar a su hijo una educación religiosa, caracterizada por una profunda rigidez. La madre del autor fue Dolores Galdós, quien además fue la progenitora de otros seis hijos. Con éstos y su esposo, la señora fue pieza clave en un hogar altamente conservador.

En 1857, después de salir de la escuela de Luisa Bolt a la que ingresó en 1849, comenzó a asistir al Colegio San Agustín, donde empezó a mostrar su interés por la escritura al fundar junto con dos compañeros suyos, un periódico manuscrito al que decidieron llamar *La Antorcha*.

Después de terminar su Bachillerato, Galdós inició estudios de Derecho en Madrid, pero no logró terminar aquella carrera puesto que empezó a crecer su ya nacido interés por la literatura, en la que se destacaría durante toda su vida.

Galdós también trabajó en el prestigioso periódico *La Nación*, en el cual se destacó como articulista, publicando importantes trabajos de interés, muchos de ellos de manera polémica:

248 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990, pág. 62.

En 1865, escribe en el diario progresista *La Nación*, donde realiza retratos literarios de muchas figuras célebres. En él, asimismo, se publica una industria que vive de la muerte, sobre la epidemia del cólera²⁴⁹.

En cuanto a su actividad política, el Partido Liberal de Sagasta lo nominó como diputado de Puerto Rico desde 1886 hasta 1889. Se sabe, además, que tuvo una relación sentimental aparentemente secreta y, más tarde, formalizó su vida de pareja con una joven:

En 1890, rompió la relación secreta que había estado manteniendo con la novelista Emilia Pardo Bazán e inició una vida en común con una joven modesta (Lorenza Bobián), con la que tuvo una hija más tarde²⁵⁰.

En 1907, Benito Pérez Galdós se declaró republicano y entonces fue elegido para ocupar una curul como diputado por Madrid. Entre todos sus compañeros y contrincantes, él fue quien obtuvo el mayor número de votos en aquellas elecciones.

Galdós llegó a la cima de sus años con serios problemas económicos que contribuyeron a hacerle infeliz, pero también lo forzaron a escribir para poder sostenerse y cumplir con sus responsabilidades económicas.

Sus problemas económicos iniciaron relativamente temprano en su vida, puesto que en 1896 se vio forzado a pleitear los derechos de sus obras con un editor. Para recuperarlos, debió pagar una suma muy alta de dinero. A partir de ese entonces, trató de iniciar operaciones editoriales en su propia editora, a la que llamó *Obras de Pérez Galdós*.

Para 1900, recibió un homenaje que le rindió la sociedad canaria, donde estuvieron presentes reconocidas personalidades de la época, entre ellas: Luis Maffiote, Leopoldo Matos y Luis Doreste. Ya en 1907, cuando fue diputado de Madrid, comenzó a presentar problemas de la vista. En 1920 estaba completamente ciego, y, ese mismo año, murió en la capital española. Un año antes, Victorio Macho se aseguró de inmortalizarlo, esculpiendo un museo en su honor.

Galdós, al igual que cualquier ser humano, tuvo una vida relacionada con sus familiares: Cuando su hermano Ignacio fue nombrado gobernador militar en Santander,

249 «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias, pág. 4. (En línea). Consulta (28 de marzo de 2017). Disponible en: <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2008/img/letras2008.pdf>

250 Cristina Esteban Almeida, «Benito Pérez Galdós. Monografía», pág. 1. (En línea). Consulta (13 de abril de 2017). Disponible en: <https://fr.scribd.com/document/122006713/Benito-Perez-Galdos-Monografia>

tanto éste como su esposa fueron acogidos amablemente en una casa que el autor tenía allí. Además, al morir el hermano mayor, dejó su esposa a su cuidado. Ya se ha visto que Galdós fue político que, también, se destacó en otras áreas, pero quizás la más conocida fue la literatura, y su producción literaria es vasta:

Benito Pérez Galdós es considerado de los mejores escritores españoles, después de Cervantes. Realizó grandísimas obras del realismo y de diferentes tipos²⁵¹.

Desde su estancia en la escuela, él se interesó por la literatura, y fue así como participó en la publicación de artículos en periódicos que fueron desde *La Antorcha* hasta el más afamado de la España de su tiempo *La Nación*.

En su vida adulta, a Galdós le siguió interesando la prensa, tanto que hizo de ella un medio a través del cual difundió bastante su pensamiento. Diversos diarios y revistas en los que él colaboró, además de *La Nación*, fueron *El Imparcial*, *El Globo*, *La Guirnalda*, etc.

Para ese entonces, las novelas eran publicadas en cuadernillos y folletines de los diarios, y, poco a poco, se iban publicando capítulos. Con ésto, los directores de diarios aseguraban la fidelidad de los lectores. Benito Pérez Galdós se envolvió en esta práctica y supo aprovecharla muy bien, aunque nunca pareció estar interesado en mantenerse publicando de ese modo:

Pérez Galdós es de los pocos escritores que vive de su pluma. Es además consciente de que la prensa le permite obtener ganancias y dedica muchos años a su labor periodística. Trabaja incluso en la promoción y venta de algunas de estas publicaciones²⁵².

Muchas de las artes de la época de Galdós fueron comentadas por él desde la prensa. Se interesó en hablar sobre la música, la pintura y, naturalmente, de las letras, y aunque dedicó mayor cantidad de su tiempo a la producción de novelas, también dedicó tiempo para el teatro.

En el género teatral, sobresale *La de San Quintín* (1894). De hecho, muchas de sus novelas son tan dialogadas que, indudablemente, hacen al lector pensar en las tablas del teatro. Pero hay que señalar que, en el teatro, presentó varios dramas que fueron de gran

251 *Ibíd.*, pág. 2.

252 María Isabel García Bolta, «Pérez Galdós y la prensa», en: «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias, óp. cit., pág. 18.

trascendencia en España:

Pérez Galdós, en la plenitud de su madurez artística, sube por primera vez a los escenarios para estrenar la versión dramática de su novela *Realidad*. El éxito de ese estreno lo animará a repetir procedimiento al año siguiente, y al siguiente²⁵³.

El teatro de Galdós fue presentado en las salas más prestigiosas de la España de su época. En sus ocho presentaciones teatrales, estuvieron presentes la comedia y el drama, a través de las cuales abordaba la vida social y política, sin dejar de lado el carácter didáctico que siempre la acompañó.

También, escribió cuentos, ensayos e hizo traducciones y un diario de viaje. Sus memorias son recogidas en un libro de su autoría de mucho valor para sus biógrafos. El mismo se llama *Memoria de un Desmemoriado* donde habla de sus viajes, de su andar político y de todo aquello que marcó su vida.

Fue, sin embargo, para 1870 que irrumpió poderosamente en la literatura española, publicando *La Fontana de Oro*, su primera novela y una en las que hay que pensar obligatoriamente al hablar de la literatura realista española:

Desde la publicación de *La Fontana de Oro* (1864) hasta 1915 [...] va viendo a la luz la ingente producción narrativa de un autor que aborda gran cantidad de temas y ensaya las más variadas técnicas²⁵⁴.

La novela de Pérez Galdós se ha dividido en varios renglones: Episodios nacionales, novelas de tesis, novelas de la última época y novelas contemporáneas.

Las novelas pertenecientes al grupo de los episodios nacionales son cuarenta y seis y están divididas en cinco grupos: Sobre la Guerra de Independencia (1873-1875), de las luchas absolutistas y liberales (1875-1879), acerca de la Primera Guerra Carlista (1898-1900), sobre el desarrollo entre la Revolución de 1848 y la caída de Isabel II (1902-1907) y acerca del término de la Restauración de Alfonso XII (1907-1912):

Galdós se documenta con rigor sobre los hechos históricos y los comentarios están narrados con toda objetividad, la mayoría de los personajes de estas novelas son reales, aunque algunos son ficticios²⁵⁵.

253 Yolanda Arencibia, «El teatro como vocación y como herramienta», en: *Ibíd.*, pág.16.

254 María Del Prado Escobar Bonilla, «Galdós y la novela», en: *Ibíd.*, pág. 14.

255 Cristina Esteban Almeida, «Benito Pérez Galdós. Monografía», *óp. cit.*, pág. 2.

De la primera serie de los Episodios Nacionales se puede destacar *Trafalgar*; de la segunda, *El Equipaje del Rey José*; de la tercera, *La Compañía del Maestrazgo*; y de la cuarta, *Las Tormentas del 48*.

Las novelas de tesis son narraciones en las que el autor pretende defender una idea, generalmente liberal. Los personajes se dividen en buenos y malos: Los primeros promueven ideas liberales y los segundos enarbolan las ideas conservadoras, a través de tesis que sostienen en sus diálogos y de acciones que tienen lugar durante toda la obra. *Doña Perfecta* y *La Familia de León Roch* son ejemplos de este tipo de narrativa:

Todo ello tiene como fundamento ideológico la evolución de Galdós, que creyó en los beneficios espirituales que la industria y la ciencia acarrearían a nuestra sociedad, y ahí están *Doña Perfecta* y *La Familia de León* para probarlo²⁵⁶.

Las llamadas novelas de la última época o espiritualistas son narraciones cuyos personajes son profundamente religiosos y tratan de destacar valores como la caridad y el amor. *Misericordia* y *Nazarín* son de las más importantes de este tipo.

Entre las muy conocidas novelas contemporáneas sobresalen *Miau* y *Fortunata y Jacinta*:

Muestran la sociedad española de aquella época. Estas novelas se localizan en Madrid y los personajes son mucho más reales y dinámicos que en el resto de las novelas anteriores²⁵⁷.

El singular estilo de Galdós ha sido objeto de serios estudios, puesto que en el mismo se aprecia una serie de características que, rara vez, se encuentran conjugadas en una misma persona. Lo primero que sobresale en todas las producciones galdosianas, pero especialmente en la novela, es su inspiración en hechos realistas, tanto de la historia de España como de la sociedad de su época.

Para el primer caso basta con recordar sus escritos sobre episodios nacionales, mientras que, para lo segundo, solamente hay que pensar en cualquiera de sus trabajos pertenecientes a otros bloques.

256 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», óp. cit., pág. 63.

257 Cristina Esteban Almeida, «Benito Pérez Galdós. Monografía», óp. cit., pág. 2.

Pero Galdós, al ser uno de los principales representantes del Realismo literario español, supo mezclar lo histórico y lo real con una gran imaginación. Es así como logra que sus lectores, a pesar de que saben que están frente a una novela, están seguros de que detrás de la misma hay asuntos muy reales:

No hay novela de Galdós en la que se hallen ausentes, por un lado, el rigor histórico; por el otro, la exuberancia de la imaginación, ajustando con fuerza mutuamente, la traza y contenido de la obra. Entre ambos límites caben las más diversas formas de la realidad²⁵⁸.

El ambiente cercano, matizado por sucesos que podrían ocurrir en la vida de cualquiera, también es característico del estilo galdosiano. Esta manera de escribir hace que se proyecte tan humano como cualquiera de los mortales, y logra que los personajes, al hablar, parezcan estar conversando con quien lee la obra.

Esta característica es muy común en las llamadas novelas de tesis, puesto que reflejaban el afán de Galdós por fijar posiciones y defender las ideas que, a su juicio, debían prevalecer frente a situaciones de la cotidianidad.

Los personajes que componen el elenco de las novelas de Pérez Galdós no solamente son de una clase social, los hay pobres y ricos; pero, también, abundan los que tienen posiciones encontradas, así como conductas conservadoras y modernistas.

Galdós no solamente se interesa por temas nacionales en sus novelas, lo que muestra que es un autor progresista y bien empapado en los temas que se discutían en aquel entonces. En tal sentido, hay quienes aseguran que:

Entrar en la novela de Galdós es entrar en un mundo del que somos partícipes: en el mundo de la Hispania legítima, dilatada en el tiempo y en el espacio, en el espíritu y en la tierra: Hispania de Europa, Hispania de América, de Castilla, del Cantábrico y del Mediterráneo²⁵⁹.

Los asuntos místicos, espirituales, moralizantes, el amor, la caridad y todo lo que la sociedad conocía como el buen vivir fue abordado por el célebre español que buscó dejar, en sus obras, plena constancia de lo que había aprendido en cada lucha a la que su vida lo había retado.

258 Agustín Yáñez, «La novela de Pérez Galdós», en *Revistaun*, número. 10, Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 1947, pág. 31.

259 *Ibíd.*, pág. 29.

Galdós es, además, un autor omnipresente, dado el hecho que su presencia parece estar en todas las escenas donde se van desarrollando las historias contadas. Ésto lo convierte, también, en omnisciente, pues, suele adelantar lo que ha de suceder respecto a lo que de momento se narra. Estos dos elementos que acabamos de mencionar son propios del Realismo literario y del que nuestro escritor fue actor de gran importancia.

La novela de Benito Pérez Galdós tiene otro componente realista: el abandono del individualismo: Él está más interesado en crear personajes que representan la sociedad y más aficionado con las historias de la colectividad que con aquéllas que podrían poner de relieve su figura individual.

No podemos hablar de la obra galdosiana sin referirnos al lenguaje empleado en ella, una manera de comunicar llena de figuras que lo hace plenamente claro y bello. La repetición, la elipsis, las inflexiones, los paralelismos y muchas otras figuras son empleadas por Galdós, dotando sus escritos de un lenguaje poético hasta cierto punto.

Entre los juegos de palabras de las obras del célebre escritor español es común encontrar frases sin terminar, dejadas a la imaginación, el uso de refranes, el empleo de sufijos coloquiales y la invocación a la deidad que es muy característico de los personajes que representan la clase que pertenece a la escala más baja de la sociedad.

Al estar mezclados los personajes, no falta el uso de diversos niveles de la lengua en todas las obras. Un ejemplo perfecto para ver el uso tanto del nivel coloquial como el culto en las obras de Galdós es la novela *La Realidad*:

Al ser una novela dialogada, le lengua empleada quiere imitar el lenguaje coloquial, familiar. En este sentido, observamos dos niveles de estratificación lingüística correspondientes al nivel cultural de las personas que la emplean. Hay, pues, en la obra una acomodación lingüística a los distintos personajes²⁶⁰.

El lenguaje modernista está muy presente en toda la obra galdosiana, muy a pesar de que muchos en su época se opusieron a ello. Tan marcada es esta tendencia que Clarín llega a afirmar que:

260 Purificación Alcalá Arévalo, «Análisis de la lengua utilizada por Benito Pérez Galdós en la novela *Realidad*», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990, pág. 20.

Es Galdós quien abandera con sus novelas el presente y la libertad, sobre todo a partir de la publicación de *La Desheredada*²⁶¹.

Ese lenguaje modernista empleado por Galdós trata de deshechizar al mundo de su época, haciéndolo partícipe de sus propios procesos de desarrollo. Teniendo el escritor en su mente la idea de que el ser humano es completamente pensante es otro de los elementos característicos del Realismo. Podemos afirmar, entonces, que Galdós tenía amplio conocimiento de la lengua, lo que le facilita, en cierta medida, su pleno uso en sus publicaciones, especialmente en la novela:

El autor domina a la perfección la lengua para plegarla a su intención y la naturalidad aparente de su prosa no implica que su construcción sea improvisada, como lo demuestra, entre otros aspectos el ritmo y medio que posee²⁶².

Asimismo, a Benito Pérez Galdós también le interesó la pintura, ya que, desde niño, se sintió atraído por este arte. Se sabe que casi no salía de casa sin un material sobre el que podría plasmar algún dibujo. Silvestre Bello fue su maestro en la materia. Sus dibujos fueron diversos e inspirados de varios asuntos, pero uno de los que tiene mayor importancia es un carboncillo llamado “La Conquista de Gran Canaria” que data de 1862.

Muchos de los viajes de Galdós fueron plasmados en sus dibujos, igualmente sus vivencias de todo tipo. De gran importancia, en este renglón de la pintura galdosiana, son los llamados “Cuadernos”, divididos por temas, entre los que se encuentran asuntos de zoología.

Ahora bien, Galdós no es un ente aislado de la sociedad dado que él fue parte de un conglomerado perteneciente a una Europa que estaba en pleno cambio, tal cosa ha de verse fielmente en sus trabajos literarios:

Galdós representa lo más cercano a un escritor nacional, una voz representativa de la comunidad, que fuera termómetro fiel de su emociones y arúspice del futuro, como lo había sido su admirado Charles Dickens en el Reino Unido, Víctor Hugo en los años de la Tercera República²⁶³.

261 Joan Oleza, «Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del Realismo», VII Congreso Internacional Galdosiano “Galdós y la escritura de la Modernidad”, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2001, pág. 24. (En línea). Consulta (21 de abril de 2017). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/galdos-frente-al-discurso-modernista-de-la-modernidad-por-una-lectura-compleja-del-realismo-783689/>

262 Purificación Alcalá Arévalo, «Análisis de la lengua utilizada por Benito Pérez Galdós en la novela Realidad», óp. cit., pág. 20.

263 José Carlos Mainer, «Galdós, Escritor del Siglo XX», Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pág. 489. (En línea). Consulta

El lenguaje, el estilo y los temas galdosianos están profundamente matizados por el Realismo, un movimiento en la cultura y en la literatura que surgió en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. El mismo se interesa por la exploración y la descripción de la realidad que vivía la sociedad de la época.

Por otro lado, el Positivismo de Comte, el Marxismo, el Krausismo y el Evolucionismo de Darwin están entre las principales corrientes de pensamiento que plantaron la semilla del Realismo como corriente ideológica.

Todas estas teorías y corrientes han de influir en Galdós, y es así como sus obras poseen rasgos marcados del Realismo literario en cada una de las etapas por las que pasó desde su nacimiento: el Prerrealismo, el Realismo Pleno, el Naturalismo y el Realismo Espiritualista:

Con latitud realista el arte de novelar encuentra materiales y recursos abundantísimos, en modo de capturar las más ocultas presencias de la vida y sus vibraciones mínimas, misteriosas²⁶⁴.

Es sabido que Galdós no fue un hombre pasivo respecto a la política porque llegó a ser diputado en más de una oportunidad y, además, tuvo una posición frente a temas políticos de la España de su época. Mucho de su pensamiento político está plasmado en sus novelas y en otros documentos de gran interés:

Queremos decir que no existe en la bibliografía hispana fuente tal vez de mayor trascendencia y acaso más completa para el ya por entonces vasto e inabarcable universo de la burocracia y la cosa pública que la narrativa galdosiana²⁶⁵.

Muchos sucesos de sus obras tienen lugar en la vida pública, muchas de las escenas se ambientan en la corte, muchísimos personajes están inspirados en personalidades de la administración española y una gran cantidad del contenido de las conversaciones de estos personajes versan sobre situaciones y temas del gobierno.

Novelas como *La Desheredada*, *Misericordia* y *El Abuelo* son claro ejemplo de cómo su autor está, plenamente, enterado e inmerso en la vida pública y política de la patria

(03 de mayo de 2017). Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/03/46mainer.pdf>

264 Agustín Yáñez, «La novela de Pérez Galdós», óp. cit., pág. 34.

265 José Manuel Cuenca Toribio, *Galdós y la historia de España*, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, España, 2002, pág. 906.

a la que pertenece y con la que cree tener una gran responsabilidad.

Galdós fue un político tan respetado que siempre contó con la admiración y hasta la ayuda del Rey, pensando que Galdós era una pieza clave para la política canaria y de toda la España de su época.

Si pensamos en la evolución histórica de la España del tiempo del autor, hay que reconocer que él conocía tal cosa con admirable profundidad. Solamente hay que ver la colección de cuarenta y seis novelas históricas agrupadas en su serie literaria titulada *Episodios nacionales* donde Galdós demostró conocer cada momento histórico, incluso la causa de cada efecto en el desarrollo de su patria. Tan es así que las narraciones sobre estos aspectos que dejó tienen tanta o más credibilidad que cualquier libro de historia de España.

Pero lo que hace interesante el abordaje que Benito Pérez Galdós hace de la historia no es solo la veracidad que destila, sino también la forma atractiva en que presenta cada episodio, tanto, que los escritores de todas las generaciones han de beber de sus fuentes para poder tener conocimiento pleno de la historia de su tierra. Claro está, no todos estuvieron de acuerdo con su manera de contar los hechos verídicos:

Es difícil encontrar una poética más hostil a los *Episodios Nacionales* de Galdós que la que enuncia Benet en 1966, tanto más cuanto la novela histórica galdosiana, a diferencia del modelo dominante en el Romanticismo, no busca entretejer la ficción con momentos históricos de menor relieve, sino que acepta gustosamente el desafío de los acontecimientos culminantes de la historia²⁶⁶.

Benito Pérez Galdós fue parte de las luchas sociales que se libraban en su época a consecuencia del Realismo y que se reflejan en varios de sus trabajos, especialmente en las novelas que han resultado tan interesantes que muchas de ellas han llegado a las pantallas cinematográficas. Entre los títulos que han sido adaptados al llamado séptimo arte están: *El Abuelo*, *Doña Perfecta*, *La Loca de la Casa* y *Marianela*. Varias de estas novelas fueron trabajadas en el cine por varios directores, por lo que fueron convertidas en guiones de más de una película.

Todo el mundo ha visto en Galdós un ícono de las letras y de muchas otras artes y de innumerables oficios. Más de ciento veintitrés ediciones de sus obras dan cuenta de lo

266 Joan Oleza, «Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del Realismo», óp. cit., pág. 2.

importante que éste ha llegado a ser y de lo que representa para su patria.

La casa en la que él vivió hoy es un museo a su memoria. En 1964, este espacio que mantiene vivo su legado fue abierto al público para realizar todo tipo de actividades y programas literarios y artísticos. La memoria de este importante literato es, de igual forma, honrada con la publicación de ediciones conmemorativas de sus obras como: *Juan Martín el Empecinado*, *Tormento* y *Gerona para Niños*.

En el 2008, Canarias dedicó a Galdós el Día de las Letras Canarias, diciendo con ese gesto que escritores buenos ha habido en España, pero como Galdós, muy pocos han existido o existirán.

En resumen, la obra de Galdós fue importante, incluso para los que fueron parte de la llamada Generación del 27. No todos tenían el mismo nivel de opiniones favorables sobre el canario, pero sabemos que, al menos, uno lo veneraba:

Aleixandre es [...] quien con mayor veneración escribió sobre el autor de *Ángel Guerra*²⁶⁷.

267 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», óp. cit., pág. 57.

2. HONORÉ DE BALZAC

Cada cierto tiempo y en cierto lugar, aparece un ser humano que se convierte en un instrumento del destino o bien en un forjador de la historia. Nunca sabremos cómo ni por qué, pero podemos afirmar que tales personas llegan e influyen muchas generaciones que llegan después de su paso por la tierra.

En 1799, específicamente un 20 de mayo, Francia vio nacer a quien sería uno de sus más prominentes literatos: Honoré de Balzac, quien no dejó de ser un hombre ordinario, siendo parte de todas las circunstancias que caracterizaron la patria que le vio desarrollarse, y, a la vez, convertirse en un referente cuyo nombre resuena hasta el día de hoy, aun cuando experimentó el fracaso en muchas ocasiones. Eduardo Aunos confirma el calibre de este hombre, al afirmar que:

La dura e inflexible realidad, le hizo comprender que no podía convertirse en un original, apartado de las luchas humanas. Las necesidades, más fuertes que su voluntad, se imponían sobre los deseos, encadenado sus sueños y poniendo un freno a sus delirios²⁶⁸.

El padre de Balzac era un administrador del Hospicio de Tours, lo que significa que su familia era bien respetada por los de su entorno, puesto que aquéllo no era un puesto que podía conseguirlo cualquiera.

A pesar de la aparente buena fama de su padre, Balzac sintió la soledad desde niño, pues es una nodriza quien tiene que criarlo, asunto que le causará un vacío que, luego, se reflejará en toda su vida, especialmente en el campo literario.

El mismo Balzac da cuenta de lo que sufrió a causa de su madre, pues dice que cuando ella quiso llevarlo a vivir junto a ella, fueron tantos los maltratos que le propinó que en 1817 abandonó la casa. Honoré de Balzac, además, asegura que sus penurias respecto a su madre son las que se describen en su obra *Piel de Zarpa*.

Balzac comenzó la vida intelectual estudiando en el Colegio de Bandome, lugar donde aprendió muy bien la disciplina que necesita alguien que, más tarde, ha de dedicarse a la escritura. Al parecer, constancia, dedicación, entrega y trabajo tenaz eran valores que

268 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», en *Revista de Educación*, número. 94, Publicaciones del Ministerio de Educación y Formación Profesional español, Madrid, España, 1950, pág. 7

no faltaban en aquel centro educativo.

Más tarde, se dedicó a estudiar Derecho, en cierto modo, inducido por su padre, quien soñaba con ver a su hijo convertido en un hombre de leyes. Claro, Balzac parecía algo interesado en este mundo, pues inició sus estudios de esta disciplina, sin aparente desacuerdo con su padre, pero, lamentablemente, él no logró terminar estos estudios.

En sus estudios de Derecho, incursionó en la Filosofía, dedicando gran parte de su tiempo a la lectura de los grandes filósofos que eran estudiados en las mejores academias europeas de ese entonces. Estos estudios de Derecho y de Filosofía fueron realizados en París, ya que su padre fue nombrado comandante en el ejército, gracias a la influencia con que contaba.

También, Balzac trabajó como practicante junto a un reconocido notario de su localidad, pero, luego, abandonó esta tarea para dedicarse a la literatura, cosa que comenzó a causarle problemas con su padre, quien prefería que el muchacho se dedicara a las leyes.

Balzac fue, en varias ocasiones, acosado por la tristeza en varios ámbitos de la vida: respecto al amor, con relación a las dificultades económicas y a consecuencia de la incompreensión que le dispensó la gente de su tiempo. Se sabe que él quiso casarse, pero a pesar de que la mujer estuvo viuda, debió esperarla durante un tiempo relativamente largo:

En 1832 mantiene contacto a través de cartas con una condesa polaca, Eveline Hanska, quien prometió casarse con él tras la muerte de su marido. Este murió en 1841, pero no se casaron hasta marzo de 1850²⁶⁹.

Cuando Balzac logró casarse con el amor de su vida, solamente pudo vivir con ella por cinco meses porque, ya para ese entonces, la muerte se alistaba para venir por él. Algunos de los que se han aventurado a escribir su biografía aseguran que la condesa solamente veía en Balzac el destinatario de sus desahogos causados por el encierro en que vivía en su enorme mansión.

Incluso, se piensa que, al morir el esposo, ella realmente no quería casarse con Balzac, sino que comenzó a presentar excusas, casándose, finalmente, con él cuando se

269 «Honoré de Balzac», pág. 1. (En línea). Consulta (29 de mayo de 2017). Disponible en <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/840/Honore%20de%20Balzac>

enteró de que su fortuna no peligraría porque ya sabía que él pronto moriría.

Sea que esta mujer estuviese enamorada o no de él, lo cierto es que él si estaba verdaderamente enamorado. La constancia de ese amor está en las cartas en las que le declaraba su amor y que vinieron a parar en su obra *Cartas a la Extranjera*.

Tanto la condesa como muchas otras mujeres en la vida de Balzac lo superaban en edad, y ésto hace a sus biógrafos pensar que él buscaba en las féminas el amor y el apego que no pudo recibir de su madre.

Las dificultades económicas atacaron a este hombre, pues sus publicaciones tenían poco éxito y casi nadie se interesaba en ellas. Estos aprietos económicos lo llevaron a buscar varias alternativas para salir de ellos, pero no le fue posible, incluso, todo el resto de su vida fue amargado por las deudas que se anidaron en su haber más o menos para 1822 y haciéndose más agudas en 1829.

Pero, quizás los sinsabores más duros que golpearon a Balzac estuvieron representados en la incomprensión de su gente, pues muchos llegaron a verlo como un escritor descuidado:

En vida, Balzac no fue visto en todo lo que significaba. Era un monstruo por su producción, un verdadero escritor nuevo, y su genio mismo impedía que se le conociese a fondo. Se ha repetido que fue un escritor descuidado²⁷⁰.

Pero a pesar de no ser aceptado al principio de su vida literaria, finalmente la gente vio en él un genio de la literatura, tanto que sus obras eran leídas con apego y hasta con el respeto que se suele leer el libro sagrado.

Balzac, incursionó, también, en el mundo de los negocios: el dinero para sus primeras inversiones se los proporcionó su padre y Mme. De Berny, su amante y protectora. Con esos recursos, se alió a un librero para, juntos, hacer negocios y, luego, comprar una imprenta y una fábrica tipográfica. No le fue muy bien en este campo, puesto que no pareció tener destreza para ésto. Sin embargo, de este mundo aprendió muchas cosas que le sirvieron para ilustrar sus obras.

270 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 216.

A Balzac le interesó la filosofía, una materia que llegó a estar presente en sus escritos, especialmente en lo relativo a la reflexión sobre temas de la profundidad de la vida y del quehacer del ser humano. La vena filosófica de este escritor sale a relucir en los conocidos *Cuentos Filosóficos* que constituyen una cadena de relatos cortos, y en los que él vierte profundas reflexiones filosóficas acerca de las distintas facetas de la mente del ser humano, así como su proyección a otros mundos idealistas.

Un drama a orillas del mar, El hijo maldito, Las Marana, Melmoth reconciliado, Massimilla Doni, La obra maestra desconocida y La búsqueda del Absoluto son los títulos de estos relatos que han sido comentados hasta la saciedad por muchos de los filósofos de la época del autor y, también, por personas de la época contemporánea que se han interesado en los pensamientos filosóficos de Balzac.

Pero, tal vez, los pensamientos filosóficos de Balzac se encuentran, en mayor concentración, en dos obras que publicó muy temprano en su vida: *Notas Sobre Filosofía* (1818) y *Notas Sobre la Inmortalidad del Alma* (1819).

El periodismo fue, además, una de las grandes pasiones de este escritor, y tan cercana fue su relación con la prensa que Ruth Rodríguez piensa que Honoré Balzac:

Mantuvo a lo largo de su vida una estrecha y compleja relación con el periodismo. El escritor participó de forma habitual en diversas publicaciones como *La revue des Deux Mondes, Le Temps, Le Renouveau* o *La Presse*²⁷¹.

El periódico fue, de hecho, el medio en el que Balzac inició sus publicaciones, usando la técnica de publicación por entrega, que no fue solamente una estrategia suya, sino de otros autores como los franceses muy conocidos Hugo, Dumas y Sue.

Las publicaciones por entrega fue una forma utilizada por muchos escritores europeos para dar a conocer sus obras a través de los diarios que consistía en publicar una parte en cada edición del periódico, buscando alargar el argumento y, de esa manera, el diario aumentaba sus tiradas, puesto que los lectores lo compraban fielmente en busca de la parte de la narrativa correspondiente. En Francia, Balzac supo sacar provecho de este modo

271 Ruth Rodríguez Martínez, «Honoré de Balzac, retrato de la literatura y la política de su tiempo», en *Obra Periodística: Revista académica digital*, volumen. 2, Publicaciones de la Universidad de Pompeu Fabra, España, 2011. (En línea). Consulta 07 de junio de 2017). Disponible en: <https://www.upf.edu/obraperiodistica/es/anuari-2011/honore-de-balzac.html>.

de publicar:

En todo caso, y limitándonos únicamente al siglo XIX, la novela por entregas jugó un papel decisivo en la popularidad del género. Víctor Hugo, Eugène Sue y Alexander Dumas publicaron en esta modalidad sus obras²⁷².

El periodismo fue a Balzac no solamente un medio de información, también fue un espacio para dar a conocer sus pensamientos tanto filosóficos como políticos, y para externar sus críticas sobre sus desacuerdos con la manera en que, según su modo de pensar, los escritores comenzaban a relajar la prensa. Se puede decir que, en el periodismo, este autor se dedicó a la crítica fuerte en todos los sentidos:

Como crítico literario, Balzac se propuso combatir la falta de sinceridad e independencia que detectó en la crítica de su tiempo. El resultado es heterogéneo porque en algunas ocasiones habla con dureza [...] y en otras con delicadeza²⁷³.

Pero como en otros campos de la vida, a Balzac no siempre le fue bien en el periodismo porque fracasó varias veces y se vio seriamente afectado. Quizás su fracaso más grande en el periodismo fue cuando no pudo continuar dirigiendo la revista *Chronique de París*.

Sin embargo, este fracaso deja ver a un Balzac sumamente valiente, pues no se queda con el rostro hacia abajo, sino que emprende un nuevo proyecto periodístico, esta vez mucho más retador: la dirección de su propia revista.

Balzac se asoció con el director de *Le Siècle*, el muy conocido Dutacq, y, entonces, ambos pasaron a ser propietarios de la conocida revista: Balzac sería el encargado de los contenidos y Dutacq habría de ser el administrador. Pero, para entender la manera de Balzac de cómo acercarse al periodismo, hay que saber cómo él lo definía. Ruth Rodríguez recoge una valiosa expresión de nuestro escritor en la que asegura que, para él, el periodismo era:

Un conjunto de textos que se publicaban periódicamente sobre política y literatura²⁷⁴.

272 Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», en *La Colmena*, número. 22/23, Publicaciones de la Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2017, pág. 7.

273 Ruth Rodríguez Martínez, «Honoré de Balzac, retrato de la literatura y la política de su tiempo», óp. cit., pág.1.

274 *Ibíd.*, pág. 1.

La misma autora piensa que ésa fue la razón por la que Honoré de Balzac utilizó la prensa para publicar tanto literatura como crítica, creyendo que la misma era un cuarto poder que podía atacar a todos los estamentos sociales y políticos, pero nadie podía atacarla. Ésto fue lo que lo hizo sentirse en la capacidad de usar los diarios para verter opiniones molestosas y fuertes, pero, a la vez, necesarias.

La clase política fue criticada fuertemente por Balzac a través de *Sur les ouvriers* dado que, a él, le molestaba la falta de valores que los políticos exhibían, y no dudaba en hacerles saber que no estaban en el buen camino.

La obra de este intrépido literato fue bien extensa no solamente en el periodismo puesto que incursionó, en gran manera, en la novelística desde muy joven, y su pasión por la pluma fue incontrolable.

Para él, no parecía haber prohibido ni tema vedado, más bien, de todo debía escribir y sobre todo podía inspirarse para dejar salir sus pensamientos en formato de valiosas obras que su ingenio ha legado a la posteridad.

Aunque su padre no comulgaba con su interés por la literatura, se sabe que éste no era solamente el pensamiento de su progenitor ya que su madrastra, también, parecía opuesta a sus pasiones y trató de buscar la manera de sacarlo de este mundo:

Laura Surville, la hermana de Balzac, en sus recuerdos nos da abundantes detalles de esta situación: “Mi madre pensaba que un poco de miseria obligaría pronto a Honorato a someterse”. La madre le había alquilado una buhardilla [...] para que el joven monstruo se curara [...] de su pasión adolescente y se hiciera burgués para que hiciera fortuna²⁷⁵.

También, Balzac pisó los altares del teatro y escribió cinco obras de este género que eran puro teatro trágico. Este modo de abordar el teatro era propio de su época, por lo que no es raro que nuestro escritor se interesara en el mismo, incluso, hay quienes piensan que algunas escenas de sus novelas denotan la nostalgia que siempre sintió por el teatro.

En 1820, escribió *Cromwell*, una obra de teatro en cinco actos que no tuvo comparación respecto a su nivel de fracaso a causa de la mala coordinación de los personajes y la baja calidad del argumento. Fue tan mala la obra que sus familiares y amigos le

²⁷⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 219.

aconsejaron abandonar ese mundo y adentrarse en otra actividad que le garantizara un mejor futuro.

Cuando esta obra fracasó y sus amigos y familiares le insistieron en olvidar el teatro, él respondió con otra producción: *Faltburne*, destacando la importancia de la fuerza de voluntad que lo acompañó durante toda su vida.

A pesar del título de esta nueva obra, tampoco tuvo mucho éxito puesto que el autor no parecía contar con la suficiente gracia para este género, y, aun así, él escribió otras tres obras de teatro.

Paradójicamente, su manera de narrar era tan abierta que le dio éxito en la novela. No se debe olvidar que presenciar una obra de teatro no es lo mismo que leer un texto impreso: En el primer caso, se requiere cierto grado de sublimidad, pero en el segundo lo sublime puede echarse por tierra.

En el cuento, Balzac fue, también, prolífero, solo que, en este contexto, su lenguaje solía ser mucho más ligero que en la novela y el teatro:

Para completar el esbozo de la obra balzaquiana debemos mencionar *Los Cuentos Droláticos* (treinta) [...] en lo que se refiere a la lengua usa tono ligero con lo que busca recuperar el espíritu libre y picaresco de la Francia medieval²⁷⁶.

La Busca del Absoluto, producida en 1834, fue una de las primeras novelas en la que este representante de la literatura francesa integró los aspectos filosóficos que fueron parte de su formación.

Además, escribió *Les Chouans*, una novela perteneciente a la serie *La Comedia Humana* que fue un ambicioso proyecto que tuvo, y quiso escribir 137 obras, entre novelas y narrativas breves interdependientes que trataran sobre la sociedad francesa desde Napoleón hasta el monarca Julio.

Lo curioso de este proyecto fue que ayudó a Balzac a cumplir con deudas que tenía, así muchos negocios que aparecen en los relatos de esta serie son establecimientos donde él tomó café y almorzó, pero al no tener dinero para honrar el compromiso acordaba con los

²⁷⁶ Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», óp. cit., pág. 10.

dueños incluir el negocio en las novelas como forma de pago. De ese modo, nuestro genio usó su talento para publicitar negocios y ganar dinero.

Otra novela de gran importancia que publicó nuestro autor fue la llamada *Eugenia Grandet* que es el objeto de nuestro estudio, dada a la luz en 1833 y forma parte de la serie *La Comedia Humana*, y ya para 1840 escribió *Z. Marcas* en la que cuenta la historia de un estratega político abandonado por aquéllos a los que ayudó a llegar al poder.

Éstos son solamente algunos de los títulos de las tantas novelas que escribió este inquieto autor, pues se sabe que su producción novelística alcanzó altos vuelos. Toda esta producción fue gracias a que trabajaba alrededor de quince horas cada noche, y lo hacía en la soledad. Por eso, muchos no entendían cómo un solitario podía tener conocimiento de todos los ámbitos de la vida, para verterlo en sus obras:

En un lapso de cinco años (1820 a 1825) el joven Honoré publica diez novelas, la mitad de las cuales en un solo año. Algunas de estas obras, así como varias piezas de teatro escritas por la misma época fueron publicadas bajo el seudónimo de Horacio de Saint-Aubin²⁷⁷.

Balzac fue representante de la novela realista caracterizada por el enfoque en la realidad de la sociedad, los problemas filosóficos de la humanidad y el ejercicio del análisis literario imparcial y objetivo de situaciones, paisajes, escenarios y personajes.

Este género literario no solamente le atrajo, sino que muchos otros escritores europeos lo abrazaron ya que éste, probablemente, constituía la excusa perfecta para abandonar el Romanticismo, sus personajes sublimes y sus entornos irreales, pero es posible que nuestro autor haya sido uno de los más hábiles en participar en la publicación de la novela realista, ya que conocía bastante bien su realidad y la de su gente:

En alguna parte, Balzac declaró que el historiador era el novelista del pasado y el novelista era el historiador del presente²⁷⁸.

El estilo de la novela de este importante literato francés destila realismo a raudales, es así como sus historias poseen una gran creatividad, pero, a la vez, un gran apego a la realidad circundante en la Francia que le vio crecer y desarrollarse hasta convertirse en el novelista que debe ser leído para poder estudiar, de manera amena, el entorno de aquel

277 *Ibíd.*, pág. 9.

278 *Ibíd.*, pág. 8.

entonces.

Balzac tiene un estilo fluido y quiere retratar en sus obras, como *La Comedia Humana*, las categorías que componen la sociedad francesa (sobre todo la burguesía). Sus figuras históricas, sus héroes imaginarios y sus personajes basados en personas existentes constituyen círculos concéntricos e interdependientes que agotan completamente el panorama histórico de un determinado momento.

Adicionalmente, su visión del mundo, negativa y pesimista se profundiza a escala colectiva. Acerca de su estilo narrativo, nos habla Carlos Pujol en la introducción del libro *Los campesinos*, que retrata los tipos de la sociedad:

Sabemos perfectamente que Balzac es un escritor de ciudad, grande o pequeña, de la gran capital o de la villa provinciana, pero en resumidas cuentas un hombre urbano. Ante el campo es un espectador, un forastero, y quizá por serlo en principio lo idealiza, hasta que le vemos cambiar al hilo de nuevas experiencias, de su propia evolución ideológica, y se vuelca en la novela de tesis: el campo es un enfermo y hay que curarlo con remedios políticos²⁷⁹.

Balzac no parecía plenamente opuesto al Romanticismo, ni tampoco a cualquier característica de los movimientos clásicos que vivió la literatura europea, pero trató de cautivar a un público diferente:

El Realismo de Balzac chocaba contra la escuela admitida por las minorías directoras, todavía dueñas de las academias y universidades, es decir, con el clasicismo frío y deshumanizado de fines del siglo XVIII, y a la vez con la minoría rectora de la nueva generación romántica²⁸⁰.

Balzac presenta también una unidad inimitable en su trabajo a pesar de que, muchas veces, se vio en la necesidad de interrumpir sus labores literarias debido a los constantes problemas por los que atravesó. Sin embargo, es posible que esta unidad se deba a una disciplina que desarrolló desde los días de colegiado, donde había aprendido a aprovechar los tiempos libres o de ocio para dedicarlos a alguna actividad productiva.

El Realismo del autor francés es tan evidente que hasta en los nombres de los personajes puede percibirse. Él no fue amante de la invención de nombres, los buscaba entre la gente, y ésto daba a sus obras la ventaja de que los lectores sintieran que interactuaban

279 Honoré de Balzac, *Los campesinos*, traducción de Carlos Pujol, Editorial Planeta, Madrid, España, 1984, pág. 10.

280 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», óp. cit., pág. 9.

con personas de la vida cotidiana, con las que compartían las mismas situaciones del entorno.

Las emociones de los personajes son tan reales que atan al lector a la trama, demostrando con éso que estuvo apegado, en todo momento, a las tendencias de un Realismo que él mismo contribuyó a dispersar. Muchos de los personajes de las obras de Balzac están ligados al mundo de las leyes, y esto ocurre por su experiencia laboral temprana:

Su experiencia laboral dejará una huella palpable en su obra posterior donde aparecen personajes ligados al mundo de los hombres de leyes²⁸¹.

El elemento sorpresa no falta en sus novelas, pero fue tan sabio en este aspecto que fue capaz de mantener al lector a la espera de un elemento sorpresivo, pero sin que éste violentase las reglas de la lógica humana, y así construyó un mundo casi perfecto en sus narraciones:

Su sensibilidad es enorme; su mundo imaginativo casi insuperable. Por ello ha podido decirse que es un vidente a quien le fue dado presentir la realidad, y un realista que supo proyectar la realidad en el campo azul de los sueños creadores²⁸².

Balzac fue un observador, un narrador detallista, un experto en dar forma a prosas cómodas de leer pero, a la vez, cargadas de una realidad que hacía al lector encontrarse dentro de la novela leída, incluso, cuando su familia le dio un plazo de dos años para probar que tenía dotes de escritor, no se sintió apurado, sino que tomó su tiempo para escribir con los detalles apropiados, aun cuando sabía que, en poco tiempo, podían quitarle la remesa que le entregaban.

Las novelas de Balzac cuentan con un lenguaje algo poético, sus palabras parecen salidas del alma y tener cierta musicalidad, simulan estar coordinadas para causar profundo sentimiento de intranquilidad y emoción en el lector, pero lo maravilloso del autor, en este aspecto, es que no lleva este modo de escribir al extremo, sino que sabe modularlo para no llevar al lector al cansancio.

Pero, existe también un Balzac interesado en los asuntos éticos: Ése es el Balzac que escribe *El Padre Goriot*, una obra que algunos consideran inmensamente triste, pues a través

281 Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», óp. cit., pág. 9.

282 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», óp. cit., pág. 13.

de la trama, que se da entre un padre abandonado por sus hijas después de darlo todo por ellas, ilustra lo bajo que, él consideraba, había caído París en su entonces.

La universalidad es uno de los aspectos que hacen rica la novela de Balzac quien no solamente se ocupa de los temas propios de la Francia que le vio nacer sino también pone atención a las circunstancias políticas, económicas y sociales que estaban presentes en todo el mundo conocido del entonces.

A este respecto, Engels dijo que las novelas de Balzac le ensañaban más sobre las relaciones económicas de la burguesía que todas las obras de los economistas e historiadores de su tiempo.

Balzac parecía haber puesto la mirada en toda la sociedad de su época y dijo que llevaba la sociedad entera en la cabeza. Es por éso, que, al escribir, parece mostrar al mundo el cuadro que llevaba en sus sienes sobre las actualidades sociales. Pero, su universalidad no lo esclavizó de tal modo que olvidó su entorno: de hecho, su Francia fue ampliamente analizada y las situaciones de su gente eran expuestas en sus publicaciones novelísticas.

Tan realista era Balzac que la miseria y la pobreza en la que, muchas veces, se vio fueron abordadas en sus novelas:

No es la miseria idiota, pintoresca y sentimental que describen algunos románticos del XIX. Sino la miseria más dolorosa en la flor de la vida [...] Balzac pasa por todas estas dificultades²⁸³.

Pero los momentos en los que él mismo se sobrepuso a las circunstancias son también fotografiados en muchas de sus obras, tanto que muchos de sus biógrafos piensan que él tenía constantemente en sus sienes esos momentos a la hora de escribir sus relatos.

El Costumbrismo se asoma, igualmente, en las novelas de Balzac quien crea personajes que ya han pasado a la historia: En novelas como *Eugenia Grandet* y *Papá Goriot* aparecen estos personajes cargados de costumbres que recrean escenas de la vida privada, de la del campo, de la de las provincias, de la vida parisina y de la política.

283 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 220.

Con este tipo de novelas, Balzac da paso a las llamadas novelas cíclicas, un tipo de novelas en las que aparecen personajes que ya habían aparecido en otras narraciones. Este género novelesco se hizo popular en Francia, y, luego, otros autores lo cultivaron.

En este sentido, el autor alardea de su astucia para describir porque sus referencias a los lugares en los que se desarrollaban sus obras eran pintar con palabras los espacios, y cuando el lector analiza lo que este hombre dice de un lugar determinado, en una de sus obras, puede imaginarlo como si, alguna vez, hubiera estado allí.

Pero Balzac dejaba escapar ciertos vestigios de inseguridad debido a que tomaba constantemente sus trabajos y los revisaba, corrigiéndolos obsesivamente, tratando de presentar obras cada vez mejor. Ésto lo envolvía en una tarea exageradamente cansona que denotaba su afán por complacer una sociedad muy exigente.

Esta manera de ser tiene, indiscutiblemente, que ver con el ambiente exigente en que creció: Además de la falta de confianza en su talento que mostraron sus cercanos en los inicios de su vida literaria, es posible que su formación filosófica tuviese algo que ver con esa obsesión.

El dinero parece haber sido una de las preocupaciones de Balzac, y tal cosa puede verse en obras como *La Casa Nucingen* escrita en 1837, donde el autor aborda el mundo de las finanzas, haciendo alusión a las fortunas que se amasan y se escapan en un abrir y cerrar de ojos. La manera en que el mundo es movido por el dinero y la forma en que los afortunados suelen tener el control del resto de la población son temas tratados con pericia en esta novela.

Balzac fue grande para la literatura de Francia, pero, también, lo fue para las letras de otros países: Su estilo, sus temas y su lenguaje se impusieron con el tiempo, muy a pesar de que muchos de su tiempo no lo comprendieron:

José Bergamín, escritor español de la Generación del 27, resume con gran acierto la manera cómo Balzac conjuga periodismo, historia y novela²⁸⁴.

Para este escritor español, Balzac como novelista se convirtió en un verdadero pensador que recogió y analizó los sucesos a través de una conciencia moral. Este modo de

284 Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», óp. cit., pág.11.

ver a Balzac no debe dudarse, pues ya hemos visto que su formación filosófica fue amplia, y hay que reconocer que a este escritor se debe gran parte de la modernización de la novela. Claro, eran otros tiempos, pero, sin lugar a duda, él rebasó su tiempo y logró llegar hasta nuestras sociedades actuales:

Balzac se empeñó en modernizar el género de la novela, en reflejar el espíritu de su tiempo era sinónimo de modernidad²⁸⁵.

A cinco meses apenas de haberse casado con la que parece haber sido el amor de su vida, Balzac fallece de una afección cardíaca que al tomarle no le permitió enterarse bien de su enfermedad. A pesar de su enfermedad, Balzac no estuvo tranquilo, pues sus últimos años los pasó como presidente de “Société des Gens de Lettres”, una asociación de escritores franceses fundada en 1838 junto con otros notables autores como Víctor Hugo, Alexandre Dumas y George Sand.

En 1845, Balzac recibió la Legión de Honor, la distinción francesa más importante establecida por Napoleón Primero en 1804 que se concede a franceses o extranjeros cuyos hechos en Francia hayan sido de gran trascendencia.

Los restos de Balzac descansan en el cementerio de Père Lachaise, en París, y fue Víctor Hugo quien pronunció el discurso frente a este grande del Realismo francés. Con toda humildad, pero, al mismo tiempo, con total grandeza él aceptó esta responsabilidad, dando lo mejor de sí para que Balzac tuviese unas honras fúnebres como realmente las merecía. Hugo, en su discurso, destaca la pena que siente Francia al ver partir a un grande de la literatura y se refiere a las hazañas de Balzac, sin dejar de lado la admiración que siente por él:

Su muerte ha estremecido a Francia. Había vuelto a la patria hace pocos meses. Como se sentía morir, quiso volver a ver la tierra natal, del mismo modo que se corre a abrazar a la madre antes de un largo viaje. Su vida fue breve pero plena, fue más rica en obras que en días. ¡Oh, este poderoso e incansable trabajador, este filósofo, este pensador, este genio vivió entre nosotros aquella vida llena de tempestades y luchas que es deparada a todos los grandes! Hoy descansa en paz²⁸⁶.

285 *Ibíd.*, pág. 15.

286 Manuel Fernando López, «Discurso de Víctor Hugo en el sepelio de Honorato de Balzac el 22 de agosto de 1850». (En línea). Consulta (15 de julio de 2017). Disponible en: <http://manuelfernandolopez-expediente-es.blogspot.com/search/label/VICTOR%20HUGO%20EN%20EL%20SEPELIO%20DE%20HONORATO%20DE%20BALZAC>

A tres cosas se refiere Víctor Hugo y a las que se debe prestar atención: En primer lugar, la breve pero plena vida de Balzac. De ésto ya hemos hablado abundantemente en este apartado, pero escucharlo de Víctor Hugo es una cosa grande, puesto que se trata de un grande reconociendo las proezas de un célebre.

En segundo lugar, lo llama filósofo, trabajador, genio e incansable. Tal vez, no lo llama literato porque asume que los presentes y todos los que llegasen a tener contacto con su discurso han de saber de lo prolífera que fue la pluma de nuestro representante de la novela realista francesa. De todas maneras, si Hugo le reconoce todo ésto a Balzac, resulta interesante porque es una muestra de cómo su trabajo resalta a la vista de todos.

En tercer lugar, Víctor Hugo no deja de aludir a las penurias que vivió Balzac, las mismas a las que nos hemos referido, pero, a la vez, él resalta como Honoré de Balzac se repuso a éstas. Ésto, escuchado de los labios de Hugo nos recuerda la estirpe que nos ha tocado estudiar.

Hoy día, existe una estatua en el honor de Balzac entre los bulevares de Raspail y Montparnasse. Tan respetada es esta estatua que no hay persona alguna que pase a su lado y no se detenga a contemplarla para comentar sobre el valor de este célebre francés.

En la actualidad, la obra de Balzac es ampliamente estudiada en muchos lugares del mundo, incluyendo varios lugares de Europa y Estados Unidos:

William Hobart Royce, autor de la más completa bibliografía de Balzac, afirma que Balzac en los Estados Unidos posee una popularidad que no tiene autor alguno de nación alguna, en ninguna época, con la excepción posible de Shakespeare²⁸⁷.

Sin duda, se cumple lo que muchos ya han dicho sobre la manera en que se ha tratado a Balzac después de su muerte: si en la vida lo habrían tratado como después de muerto, solo un poco de lo que se ha invertido en preservar su recuerdo habría bastado para que él tuviese una vida más digna.

Éste fue Balzac, tan humano como cualquiera, con una vida llena de desaciertos como la de cualquier mortal. Rodeado de los problemas de la vida humana que él mismo no logró comprender, cargado de presiones económicas que han abrumado a muchos que han

287 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 217.

intentado dedicarse plenamente a la literatura, despechado a causa de haberse enamorado tan profundamente como lo hace cualquiera que anda en busca del amor que podría dar sentido a su existencia.

Éste fue Balzac, coronado de fracasos, pero repleto de logros tan significativos que, hasta el día de hoy, resuenan en los hondones de todo el que se interesa en la literatura.

3. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE BENITO PÉREZ GALDÓS Y HONORÉ DE BALZAC

Entre Pérez Galdós y De Balzac podemos hallar algunos elementos de encuentro en el recorrido vital y creativo y, también, en el pensamiento sin que haya una relación directa que los enlace.

Pese a que los distancia el aspecto espaciotemporal, ambos se distinguen por su compromiso y su preocupación por los problemas de la sociedad, reflejando la realidad social, política, económica, histórica, etc. de sus respectivos países, a pesar de que también existen diferenciaciones que apuntan la originalidad y la singularidad de cada uno de ellos.

Según lo que hemos visto en la primera sección, la escuela norteamericana y la nueva escuela francesa incorporan el estudio de las relaciones que se apoyan en las similitudes y las diferencias en el campo de la literatura comparada.

Por éso, nos ocuparemos en las siguientes páginas de subrayar tanto la semejanza como la diferencia de circunstancias que rodearon a ambos escritores como los rasgos vitales y su relación con la producción literaria de los mismos, el contexto sociocultural en que se formaron, sus pensamientos acerca de algunas cuestiones con la finalidad de explorar su compromiso con los problemas sociales de sus propias patrias y el reflejo de todo ésto en su obra artística.

Este capítulo está dividido en dos partes. La primera está dedicada a revelar algunas convergencias y divergencias en el contexto sociocultural y su relación con la producción literaria de ambas figuras mientras que la segunda parte está centrada en estudiar ciertos problemas contemporáneos que reflejan la realidad de su época.

3.1. El contexto sociocultural y su relación con la producción de Galdós y Balzac

España y Francia poseen una tumba cada una en la que reposan los restos de dos hombres ciertamente grandes. Tan grandes han sido que no podemos hablar de la literatura de España ni de las letras francesas sin pensar en Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac.

Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac, ambos representan el Realismo literario: el primero en España y el segundo en Francia. Dos vidas dedicadas a la literatura, dos lumbreras en sus respectivas sociedades y épocas, dos hombres con notables convergencias, pero también con evidentes divergencias.

Muchos ven en Balzac al padre del Realismo, mientras que a Galdós solamente como el padre del Realismo español. Es posible que ésto sea así puesto que el primero vivió primero que el segundo. Han sido tan importantes en la literatura que muchos ya han puesto los ojos en ambos con la intención de compararlos, pero cabe destacar que no es una cosa fácil hacer un estudio comparado detallado sobre ellos:

La relación entre Balzac transmisor y Galdós receptor ha sido evocada con frecuencia desde que José María de Heredia calificara al novelista canario con la expresión *mon cher Balzac castillan* en circunstancia particularmente significativa. A pesar de estas evocaciones, muchas veces con carácter muy general, los términos de la ecuación entre Balzac y Galdós siguen imprecisos²⁸⁸.

La primera cosa en la que no coinciden Galdós y Balzac es en las épocas y las sociedades en que vivieron: Pérez Galdós nació en 1843 en Las Palmas de Gran Canaria y falleció en España en 1920, mientras que Balzac vio la vida en su natal Francia en 1799, es decir, cuando el español vio, por primera vez, la luz ya el francés contaba con 44 años y solamente le faltaban 7 años de vida, puesto que murió en 1850 en París. Ésto supone que ambos están matizados por las realidades sociales de sus sociedades y épocas.

Tanto uno como el otro comenzaron la vida de modo casi similar: Balzac, como hijo de un administrador de hospicio y Galdós, siendo el vástago de un reconocido militar. De la madre del francés se sabe poco puesto que éste solamente vivió pocos años con ella y terminó de criarse con una nodriza; el español, en cambio, creció bajo los cuidados de una madre muy apegada a la religión cristiana.

288 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1980, pág. 369.

El tipo de relación que estos dos escritores tuvieron con sus madres ha de verse reflejado en sus obras, tanto en los personajes como en la manera de abordar los temas familiares, a través de los diálogos que componen las tramas de sus novelas.

Balzac estudió en el Colegio de Vendome, y, más tarde, cursó Leyes y Filosofía en La Sorbona. Pérez Galdós, por su lado, asistió a la Escuela de Luisa Bolt, y, luego, al Colegio San Agustín, para después iniciar estudios de Leyes.

Las semejanzas entre estos dos hombres comienzan a verse en el hecho de que iniciaron estudios con intenciones de hacerse abogados, puesto que los padres de ambos quisieron dedicarlos a las Leyes. Para tales fines, se les envió a los mejores centros de estudios de sus épocas. Curiosamente, los dos abandonaron estas carreras para dedicarse a la literatura porque, desde muy jóvenes, se sintieron inclinados por el mundo de las letras.

Sobre la opinión del padre de Galdós acerca del camino tomado por su vástago no se tiene información alguna, pero sí se sabe que el padre de Balzac se opuso categóricamente a sus pretensiones en el mundo de las letras. Otros miembros de la familia del francés tampoco aprobaron su sueño.

Respecto a la vida amorosa, Galdós fue como cualquier otro hombre de cualquier época, con altas y bajas:

En 1890 rompió la relación secreta que había estado manteniendo con la novelista Emilia Pardo Bazán e inició una vida en común con una joven modesta (Lorenza Bobián), con la que tuvo una hija más tarde²⁸⁹.

Tal vez, la vida sentimental de Balzac fue un poco más tormentosa, pero no con muchas diferencias si la comparamos con la del representante del Realismo literario español:

En 1832, mantiene contacto a través de cartas con una condesa polaca, Eveline Hanska, quien prometió casarse con él tras la muerte de su marido. Éste murió en 1841, pero no se casaron hasta marzo de 1850²⁹⁰.

A Balzac le interesó el periodismo, tanto que trabajó en algunos de los más prestigiosos periódicos y en las revistas más importantes de la Francia de su época. Él dirigió una revista de la que le pertenecía el cincuenta por ciento de las acciones, usando ésta y

289 Cristina Esteban Almeida, «Benito Pérez Galdós. Monografía», óp. cit., pág.1.

290 «Honoré de Balzac», óp. cit., pág. 1.

otros medios para la crítica literaria y de otra índole.

Galdós también se interesó en la prensa escrita y participó en periódicos importantes de España como el prestigioso diario *La Nación*. Otros periódicos españoles tuvieron el honor de contar a Galdós entre sus más prominentes escritores, tanto que sus conciudadanos llegaron a considerarlo parte de la prensa local.

Los periódicos fueron medios utilizados por ambos literatos para sus publicaciones: Tanto Balzac como Galdós acudieron a las publicaciones por entrega, una estrategia de publicación que contribuyó a llevar sus novelas a un público mayor y a aumentar las tiradas de los periódicos, puesto que la gente buscaba los diarios para dar seguimiento a las novelas que había comenzado a leer en el periódico del día anterior:

En todo caso, y limitándonos únicamente al siglo XIX, la novela por entregas jugó un papel decisivo en la popularidad del género. Víctor Hugo, Eugéne Sue y Alexander Dumas publicaron en esta modalidad sus obras²⁹¹.

Los dos autores supieron usar la prensa para hacer críticas a diversas áreas de la vida, pero Galdós fue mucho más suave que Balzac, puesto que este último expresaba molestia por el mal uso de la lengua en la prensa y criticó las malas técnicas usadas por los comentaristas de los diarios.

La producción literaria de Balzac fue extensa y variada y lo mismo podemos decir de Galdós, pero ambos se concentraron mayormente en dar novelas a la luz pública, siendo, de ese modo, figuras relevantes a la hora de hablar de la novela tanto en España como en Francia, pero también en toda Europa y en el mundo.

Todo interesado en la vida y las obras de Galdós y Balzac ha de descubrir inmediatamente que el género al que más esfuerzo y tiempo dedicaron fue a la narrativa, siendo conocidos ambos como pilares de la novela realista en sus épocas y patrias.

La primera novela que publicó Honoré de Balzac con su nombre, después de su fracaso en el teatro, fue *El último chuan* en 1829, y, a partir de entonces, nunca se detuvo. Sin embargo, su producción máxima fue *La Comedia Humana*, una obra en la que decidió unir todas sus publicaciones, logrando así un volumen como ningún otro escritor ha logrado.

291 Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», óp. cit., pág. 7.

Fue, sin embargo, para 1870 que Benito Pérez Galdós irrumpió poderosamente en la literatura española publicando *La Fontana de Oro*, su primera novela en la que se respira puro Realismo literario:

Desde la publicación de *La Fontana de Oro* (1864) hasta 1915 [...] va viendo a la luz la ingente producción narrativa de un autor que aborda gran cantidad de temas y ensaya las más variadas técnicas²⁹².

Al igual que Balzac, Galdós procuró estructurar su obra, la cual se ha dividido en varios renglones: *Episodios Nacionales*, *Novelas de Tesis*, *Novelas de la Última Época* y *Novelas Contemporáneas*.

En la novela galdosiana como en la de Balzac, se respira profundamente el Realismo expresado en los espacios, los diálogos, las historias y los personajes. Las realidades sociales de sus respectivas épocas están igualmente presentes y los temas que atañen los conglomerados campean en todas sus páginas impresas.

Estos dos escritores también produjeron teatro, no siendo tan abundantes sus producciones en este género, pero sí dignas de respeto. La diferencia que tuvieron radica en que Galdós produjo teatro con mucha más maestría que Balzac.

De hecho, la primera obra de teatro que publicó el francés fue tan mala que sus amigos y familiares le recomendaron abandonar la idea de dedicarse a la literatura, pero no pasó lo mismo con el español, pues desde su primera incursión en las tablas, sus propuestas fueron bien recibidas:

Pérez Galdós, en la plenitud de su madurez artística, sube por primera vez a los escenarios para estrenar la versión dramática de su novela *Realidad*. El éxito de ese estreno lo animará a repetir procedimiento al año siguiente, y al siguiente²⁹³.

El Realismo fue un movimiento que está estrechamente ligado a las luchas entre la burguesía y la clase obrera en una sociedad dominada por los primeros, como era característico de toda la Europa del siglo XIX. Ahora bien, las divergencias comienzan a verse de inmediato en vista de que Galdós parece no estar plenamente de acuerdo con la burguesía, pero Balzac demuestra un gran apego a este extracto social:

292 María Del Prado Escobar Bonilla, «Galdós y la novela», en: «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias, óp. cit., pág.14.

293 Yolanda Arencibia, «El teatro como vocación y como herramienta», en: *Ibíd.*, pág. 16.

El gran defecto de *La Comedia Humana* es que prescinde casi enteramente de incluir personajes de la clase trabajadora, excepto cuando son campesinos [...] La observación y simpatía con que Balzac retrata la aristocracia y la clase media, son excepcionales²⁹⁴.

Es posible que esta diferencia tenga mucho que ver con el hecho de que Balzac escribió antes de experimentar los frutos de la Revolución Industrial, mientras que Galdós lo hizo cuando ya toda Europa había sido permeada por este importante período de la historia universal.

Otra explicación podría ser que la división de clases era casi la misma en las épocas de Galdós y Balzac, tanto en España como en Francia, pero tenían algunas diferencias que pudieron hacerlos tomar caminos diferentes a la hora de reflexionar sobre éstas. Pero, estos dos íconos de la literatura convergen en el hecho de que sus obras podrían ser vistas como guías para entender la historia de las sociedades y las épocas en que a cada uno le tocó vivir:

Honoré de Balzac (1799-1850) y Benito Pérez Galdós (1843-1920), realistas por antonomasia de sus respectivos países, crearon monumentos literarios que compendian en forma enciclopédica, una visión panorámica de la sociedad, la historia y el arte de su época considerados dentro del mismo contexto problemático de la función de la historia en sus obras, Balzac y Galdós ejemplifican dos cumbres en la trayectoria del realismo europeo²⁹⁵.

No obstante, este abordaje de la realidad social que cada uno hizo posee también ciertas divergencias, que bien podrían ser explicadas, tomando en cuenta la inclinación filosófica que tomaron por separado:

Balzac prepara el trasfondo social antes de describir el personaje que simboliza la voluntad humana que atraviesa el abismo entre varias fuerzas antagónicas; al contrario, Galdós extrae la esencia de la sociedad de los personajes²⁹⁶.

La manera en que ambos literatos vieron la Iglesia también presenta una notable diferencia: Galdós, por un lado, suele atacar al clero, mientras que Balzac parece encontrar la encarnación de la perfección en la institución que administra la fe católica.

294 Charles David Ley, «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1977, pág. 292.

295 William Little y José Schraibman, «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, volumen. 1, número. 30, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pág. 615.

296 *Ibíd.*, pág. 618.

Por otra parte, aunque los dos novelistas pertenecen al Realismo no parecen respirarlo del mismo grado: Galdós parece permanecer más tiempo en las suciedades y calamidades características de la humanidad, pero Balzac en ocasiones quiere salir de ellas.

Galdós y Balzac han sido evaluados casi de la misma manera, ya que, por un lado, la gente de su época no ha sabido comprenderlos del todo y, por otro lado, otras sociedades los han visto como dignos representantes de la novela de su tiempo:

Sin proponérselo retrataron la humanidad entera, que en todas partes es aproximadamente la misma. Por eso, la humanidad les aceptó plenamente, pero sus propios pueblos con reservas²⁹⁷.

Es curiosa la discusión que se sostiene acerca de la manera en que Balzac pudo haber influenciado en Galdós: Para algunos, la influencia fue muy poca, y, para otros, sencillamente no existió, mientras que otros han encontrado enormes huellas de Balzac en la producción galdosiana.

Por una parte, es evidente que Galdós no comulgaba plenamente con la calidad de las publicaciones de Balzac, tal cosa la podemos apreciar al ver afirmaciones como la siguiente:

Desde la primera página hasta la última campea en todas las obras de esta clase una estupidez suprema, la esencia más pura de lo absurdo, de lo necio, de lo grosero, de lo indecente²⁹⁸.

Por otra parte, se cuestiona que el realista español tuviera pleno conocimiento de las obras de Honoré De Balzac, puesto que dichos como el anteriormente citado no posee elementos que nos hagan pensar en la profundidad de su juicio.

Es, también, probable que este dicho, como otros parecidos, sean la reacción de un nacionalista que ve cómo la novela francesa está metida profundamente en la literatura española, hasta el punto de casi imponer los patrones de producción literaria.

Lo cierto es que en la novela galdosiana se han rastreado patrones, personajes, escenas y temas que parecen haber sido inspirados en textos de Balzac, tal cosa destruye el argumento de los que aseguran que el autor canario no conocía profundamente la obra del

297 Charles David Ley, «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», óp. cit., pág.291.

298 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», óp. cit., pág. 370.

francés y fortalece la tesis de quienes ven al primero como discípulo del segundo:

Vuelve aparecer Balzac en las *Novelas Contemporáneas*. En *El Doctor Centeno* sale tres veces *La Comedia Humana*. La primera vez es cuando Centeno examina la biblioteca de Miquis, su amo. Descubre, lee con dificultad (y no sin gracia) los siguientes títulos: *Le Père Goriot*, *Mémoires de deux jeunes mariées*²⁹⁹.

A Galdós y a Balzac les atormentaron las deudas, así que ambos reflejan la mortificación que causan los acreedores. Balzac trae al escenario este personaje y, luego, Galdós parece reproducirlo con soberana similitud.

En la manera de entender la novela, ambos escritores poseen notable similitud: Para los dos, el arte de escribir narrativa y reflejar la realidad de sus respectivas épocas y sociedades es semejante a la paciencia y la dedicación de las mujeres a la hora de tejer:

Galdós, aunque de manera menos explícita, no está muy lejos de considerar la novela como un todo. Al escribir sobre Pereda, evoca la imagen del telar para describir, con metáfora, el arte de novelar³⁰⁰.

La manera detallada con que Galdós y Balzac describen sus sociedades es otra de las convergencias que existe entre ellos: Cuando el lector español encuentra algún párrafo en el que se dan detalles sobre Madrid, se detiene y, probablemente, se le ve menear la cabeza en señal de respetuosa aceptación. Lo mismo hace un lector francés frente a un escrito de Balzac:

Para él (Galdós), la vida de Madrid es la roca primitiva, el material en bruto que era París para Balzac³⁰¹.

Los devenires de las sociedades de estos dos hombres llegaron a matizar, de modo diferente, sus concepciones del futuro. Balzac parecía tener fe en un futuro mejor, pero Galdós permanecía viendo su mundo como algo que no tendría cambios:

Mientras que la visión hacia el futuro se mantiene dentro de la dialéctica misma dentro de las obras balzacianas, la naturaleza del narrador en Galdós crea una perspectiva más explícita³⁰².

299 *Ibíd.*, pág. 370.

300 *Ibíd.*, pág. 373.

301 Charles David Ley, «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», *óp. cit.*, pág. 293.

302 William Little y José Schraibman, «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», *óp. cit.*, pág. 633.

Balzac y Galdós estuvieron interesados en sus sociedades y tuvieron una notable divergencia en la participación en la política. El primero no pareció interesado en buscar posiciones dentro del tren gubernamental, pero el segundo fue seleccionado como diputado de Puerto Rico desde 1886 hasta 1889.

La organización política que nominó a Galdós a esta posición fue el Partido Liberal de Sagasta y, más tarde, se declaró republicano y, entonces, fue elegido para ocupar una curul como diputado por Madrid. Entre todos sus compañeros y contrincantes, él fue quien obtuvo el mayor número de votos en aquellas elecciones.

La novela de Galdós tiene un componente realista muy importante: el abandono del individualismo. Él está más interesado en crear personajes que representan la sociedad y más aficionado con las historias de la colectividad que con aquéllas que podrían poner de relieve la figura individual.

Esta característica estuvo, primero, en la novela de Balzac, siendo un elemento en el que ambos convergen poderosamente. Ambos divergen respecto a la manera de ver la individualidad y la moralidad: lo hacen de un modo muy notable en sus obras:

La fuerza creadora en el francés es la voluntad en conflicto con la historia, mientras que en Galdós la fuerza creadora es la conciencia de una moralidad renovadora que se actualiza con la libertad personal, sin embargo, en el español la dialéctica de lo individual no se opone categóricamente a las contingencias históricas. Galdós siempre mantiene que se puede realizar la alta moralidad del individuo al articularse con la trascendencia de la historia del país³⁰³.

En el lugar donde se sitúan los personajes de las obras de Balzac y de Pérez Galdós, hay otra convergencia que cualquier lector ha de notar tan pronto como se disponga a leer sus obras:

Balzac y Galdós ejemplifican el criterio de concebir la historia desde un punto de vista nacional al colocar la acción de la mayoría de sus obras en la capital³⁰⁴.

Balzac, en ocasiones, hace una mezcla entre los personajes reales y los ficticios, pero Galdós no parece estar de acuerdo con este modo de presentar los actuantes en sus obras porque piensa que todos deben ser reales.

303 *Ibíd.*, pág. 618.

304 *Ibíd.*, pág. 619.

Esta diferencia se puede explicar por el hecho de que el francés fue mucho más cercano a la sublimidad del Romanticismo que el español. De todas maneras, las obras de estos dos grandes revelan lo que acabamos de plantear:

Mientras que Balzac recrea, con sumo esmero, el ambiente francés de 1822 sin aludir a personas políticas de la época, los personajes galdosianos, en los *Episodios Nacionales* y en las *Novelas Contemporáneas*, hablan de los políticos sobresalientes de su época. Es de notar, sin embargo, que la intromisión de estas figuras reales difícilmente se justifica estéticamente. Lukács mantiene que en el naturalismo el nexo entre el destino humano y las fuerzas que lo determinan es irracional³⁰⁵.

Respecto a los diálogos de los personajes, hay una divergencia marcada entre el español y el francés: El primero, como tuvo éxito en el teatro, logró producir diálogos extensos en sus obras, tanto que muchas veces sus novelas parecen haber sido diseñadas para el teatro. Con Balzac no pasa igual, pues su poca suerte en el teatro se suele notar demasiado hasta en la manera en que los personajes interrumpen bruscamente los diálogos.

El final que los dos autores dan a sus personajes constituye otra de las convergencias entre Galdós y Honoré de Balzac. Ambos casi siempre entregan a la muerte los personajes considerados malos en sus obras, mientras que garantizan perpetuidad para los buenos:

En las mejores novelas de Balzac, los malos, manejando el dinero, martirizan a los buenos, hasta que parece que no hay solución posible. De repente la muerte se lleva al malo o a los malos, las nubes negras se disipan, la normalidad se restablece³⁰⁶.

Respecto a la descripción de los personajes, los dos parecen andar por la misma senda, y ésto es fácilmente entendible si asumimos que Galdós pudo haber sido influenciado por Balzac en la creación de algunos de sus personajes emblemáticos. Este parecido es tan evidente que hay momentos en los que coinciden al describir los ojos y hasta las características de algunos de los que interactúan en sus obras:

Los ojos de Gobseck son pequeños y amarillos como los de Garduña [...] Los labios de Gobseck son secos como los de los alquimistas³⁰⁷.

La mirada a los clásicos fue una característica tanto de Balzac como de Galdós. El primero, por ejemplo, pone la mirada en *La Divina Comedia* al escribir *La Comedia Humana*, mientras que el segundo parece hacerlo al referirse a temas de la España que

305 *Ibíd.*, pág. 619.

306 Charles David Ley, «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», *óp. cit.*, pág. 293.

307 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», *óp. cit.*, pág. 374.

muchos de los jóvenes de aquella época ni siquiera conocieron:

Galdós es para Cernuda el mayor escritor moderno. Al comparar su poder creador, le viene a la memoria Calderón, Lope y Cervantes [...] En cuanto a la vigencia de la obra galdosiana, opina que no ha envejecido [...] Su obra levanta para Cernuda una patria ideal, que redime a la otra España obscena y deprimente³⁰⁸.

Galdós es, además, un autor omnipresente, puesto que su presencia parece estar en todas las escenas donde se van desarrollando las historias contadas. Ésto lo convierte, a la vez, en omnisciente, pues suele adelantar lo que ha de suceder respecto a lo que de momento se narra.

Estos dos elementos que acabamos de mencionar son propios del Realismo literario y del que nuestro escritor fue actor de gran importancia. Balzac es, igualmente, omnipresente pero no parece ser tan omnisciente como Galdós. El elemento sorpresa no aparece en sus obras, sino que su trabajo parece poseer una sistematicidad que, muchas veces, no está muy bien vista en la narrativa realista.

A pesar de su importancia en la literatura, Balzac dejaba escapar ciertos vestigios de inseguridad. Constantemente, tomaba sus trabajos y los revisaba, corrigiéndolos obsesivamente, tratando de presentar obras, cada vez, mejor. Ésto lo envolvía en un trabajo exageradamente cansón que denotaba su afán por complacer una sociedad muy exigente.

Estos temores no estuvieron en Galdós quien parecía seguro de lo que hacía y se consideraba ampliamente preparado y profundamente listo para iniciar sus trabajos. Por éso, no necesitaba perder demasiado tiempo en revisiones.

En lo que convergen ambos escritores es en el volumen de trabajos publicados, pues los dos dejaron un prontuario difícilmente superado por algunos. A pesar de las dificultades que tuvieron en sus respectivas épocas, demostraron que el trabajo tesonero y la disciplina constante pueden traducirse en abundantes frutos.

Claro está, los dos también sufrieron la desdicha de la pobreza que les vino a consecuencia de querer mantenerse económicamente solo de la literatura. Balzac sufrió estas penurias desde muy joven y las vivió a lo largo de toda su vida. Galdós, por su parte, comenzó a vivir las penurias de la pobreza ya entrada la edad adulta y se sabe que tanto uno

308 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», óp. cit., pág. 62.

como el otro murieron sin fortuna económica, pero aparentemente orgullosos del legado que dejaron a sus épocas y sociedades:

Pérez Galdós es de los pocos escritores que vive de su pluma. Es además consciente de que la prensa le permite obtener ganancias y dedica muchos años a su labor periodística. Trabaja incluso en la promoción y venta de algunas de estas publicaciones³⁰⁹.

Balzac no solamente es conocido en el Realismo, su influencia va mucho más allá:

Y precursor de otras tendencias narrativas posteriores como el Naturalismo, el Post-naturalismo, el Realismo crítico marxista, la prosa visionaria y la novela absoluta³¹⁰.

Sus obras han sido de gran trascendencia para el mundo, especialmente en Europa y Estados Unidos:

William Hobart Royce, autor de la más completa bibliografía de Balzac, afirma que Balzac en los Estados Unidos posee una popularidad que no tiene autor alguno de nación alguna, en ninguna época, con la excepción posible de Shakespeare³¹¹.

La obra de Galdós fue importante, incluso para los que fueron parte de la llamada Generación del 27. Evidentemente, no todos tenían el mismo nivel de opiniones favorables sobre el canario, pero se sabe que al menos uno lo veneraba:

Aleixandre es [...] quien con mayor veneración escribió sobre el autor de Ángel Guerra³¹².

Tanto la obra de Balzac como la de Galdós han dejado vestigios en la producción literaria de muchos autores contemporáneos, quizás muchos no saben la dimensión en la que han sido influenciados por estos dos grandes en sus obras, pero es muy común encontrar hoy temas, personajes, realidades y estilos muy parecidos a los de los dos novelistas.

Balzac recibió la Legión de Honor, la distinción francesa más importante que se concede a franceses o extranjeros cuyos hechos en Francia hayan sido de gran trascendencia. Este honor fue establecido por Napoleón Primero de Francia en 1840. Galdós fue, también, reconocido en la postrimería de su vida y, para 1900, recibió un homenaje que le rindió la

309 María Isabel García Bolta, «Pérez Galdós y la prensa», en: «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias, óp. cit., pág. 18.

310 «Honoré de Balzac». (En línea). Consulta (06 de septiembre de 2017). Disponible en <http://www.mcabiografias.com/app-bio/do/show?key=balzac-honore-de>

311 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 217.

312 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», óp. cit., pág. 57

sociedad canaria, donde estuvieron presente reconocidas personalidades de la época, entre ellos: Luis Maffiote, Leopoldo Mato y Luis Doreste.

A fin de cuentas, Honoré de Balzac y Benito Pérez Galdós fueron representantes del Realismo e inolvidables íconos de la historia de la literatura, un ejemplo de perseverancia, tan humanos como cualquiera, pero, a la vez, paradigmas de entrega y lucha consagrada.

La literatura es como la naturaleza misma que, de tiempo en tiempo, se renueva: Primero, apareció Balzac. Al morir éste, entró al escenario Galdós para dar continuidad a lo que inició el primero.

3.2. Galdós y Balzac y ciertos problemas contemporáneos

Siempre han sido, tanto Balzac como Galdós, escritores comprometidos, a los que les preocupaban los problemas sociales. Ambos quisieron captar la atención del lector hacia los sufrimientos de sus respectivos países, por lo cual hicieron trabajos literarios para denunciar los males de sus sociedades. Todo esto nos incitó a abordar ciertas preocupaciones tuyas que tenían una orientación básica en la formación de ambos escritores.

Nuestro propósito en esta segunda parte del tercer capítulo es corroborar que la labor literaria de ambos autores estriba en poner al descubierto la realidad y algunos problemas preeminentes en su tiempo. Sin embargo, los problemas que vamos a plantear en estas líneas no eran los únicos, pero sí los más sobresalientes.

Ahora bien, siempre que se habla de Honoré de Balzac se corre el peligro de pensar que se trata de un ser en el que no hubo dobleces, en un hombre a quien no le persiguieron problemas ni errores. Igualmente, si se evoca Benito Pérez Galdós sucede lo mismo, pues, inmediatamente, se dirige la mente a los títulos de sus obras y a los aportes que éste hizo al Realismo español.

Sin embargo, tanto uno como el otro fueron seres humanos como el que más, dado que estuvieron llenos de virtudes, pero también fueron parte de épocas y sociedades en las que no faltaban los problemas.

Si alguien se dispone a estudiar de manera desapasionada la vida de Balzac y Galdós, descubrirá ciertos problemas que siempre estuvieron con ellos. Los problemas que vivieron estos dos tintes, cada uno en su respectiva época, fueron tan reales y sonoros que, hasta el día de hoy, sobresalen en cualquier biografía honesta de cada uno de ellos.

En el caso de Balzac, el principal problema parece venir de familia y consiste en la devoción por los nombres sonoros. Es algo que parece extraño y que, muy temprano, muchos vieron en nuestro autor esta debilidad. Pero, no se puede pensar que Honoré de Balzac y su familia eran los únicos con este defecto. De hecho, todos los franceses anhelarían poseer uno de los apellidos sonoros de la época.

Balzac es, antes que todo, uno igual a los de su época y su propio apellido es una muestra de ello, pues fue su padre quien decidió cambiar el de su familia por Balzac, que pertenecía a una antigua familia sonora de la Francia de su época. Luego, tanto Honoré como sus hermanas lo siguieron en esta práctica sin ningún reparo:

Balzac no renunció a incluir la partícula nobiliaria en su nombre y firmó como "de Balzac" a partir de 1830, cuando comenzó a colaborar en el periódico *Voleur*, fundado por Girardin. El escritor lo creyó conveniente porque esta publicación estaba dirigida a un público de buena cuna y elegante y es fácil imaginar a Balzac feliz con su nuevo nombre³¹³.

Pero, el delirio de Balzac no le salió gratuito, pues llegó a ganar la burla de muchos, no solamente a causa de asumir un apellido que todos sabían no era realmente el suyo, sino también por el escudo de armas que mandó a pintar en el carruaje que, una vez, necesitó:

Firma sus cartas y sus libros como DE BALZAC e incluso manda a pintar el escudo de armas de los d' Entraigues en el carruaje en el que viajó a Viena. Ridiculizado por sus colegas menos afables [...] responde en los periódicos³¹⁴.

Debemos tener en cuenta que la devoción balzaciana por la rimbombancia de los nombres sonoros no le vino automáticamente porque él vio a Napoleón en varios de sus desfiles victoriosos. Se cree también que nuestro autor aprendió a leer con documentos que enarbolaban los triunfos de su Emperador. Si fue así tales documentos no solamente lo alfabetizaron, sino que lo doctrinaron.

En este aspecto, Balzac estaba viviendo lo mismo que cualquiera de los de su época, pues no se debe olvidar que la influencia de Napoleón llegó a cada uno de los hogares de aquel entonces. Es probable, incluso, que Balzac haya llegado a sentir cierta admiración por el imperio, creyendo que podía ir mucho más lejos que la figura principal de aquel sistema político-militar:

Bajo un retrato de Napoleón escribió la siguiente frase: aquello que él no ha podido acabar con la espada yo lo haré con la pluma porque, a su modo, quiso convertirse en el emperador de las letras, como Bonaparte lo era del mundo³¹⁵.

313 Ruth Rodríguez Martínez, «Balzac, ¿Evolución política o un político calculador?», en *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, volumen. 23, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2008, pág. 151.

314 Stefan Zweig, Balzac, *La novela de una vida*, traducción de Aristides Gamboa, Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2005, pág. 6.

315 Ruth Rodríguez Martínez, «Balzac, ¿Evolución política o un político calculador?», óp. cit., pág. 151.

La cita anterior es una muestra de que Balzac en ocasiones, probablemente, sentía cierta inseguridad acerca del lado que debía colocarse en vista de que, por un lado, quiere estar del lado de los poderosos porque garantizan la vida cómoda, pero, por otro lado, desea estar del lado de los oprimidos, pues las llamas del Realismo no dejaban de arder en él.

Es curioso que tal cosa sea real con respecto a quien siempre se ha visto como quien usó su prosa para protestar contra los sistemas establecidos en su época. Muchos de los biógrafos de Balzac han afirmado que necesitaba asumir semejante pose para alcanzar la notoriedad que, finalmente, obtuvo a través de la prensa y en sus obras literarias.

Ese modo de ser del novelista puede ser explicado en la aparente infelicidad que vivía puesto que, en su filosofía de vida, el ser humano no es un ser que goza de la felicidad que merece. Es ésa la concepción de la humanidad que parece estar en el trasfondo de su gran colección *La Comedia Humana* donde notamos la victimización en que viven los personajes y los constantes desacuerdos de éstos con el trato que les da el sistema.

Este problema era muy serio para Balzac a consecuencia de que él pensaba que los de su sociedad aceptaban sus sufrimientos a causa de la manera en que la religión los convencía de la aceptación de sus sufrimientos:

Para Balzac, las ideas religiosas son de gran importancia en sus obras: se dice que él piensa que los preceptos del bien y del mal se encuentran dirigidos por la religión. Esto provocó que se le acusara de inmoral. Según él, la religión es el medio más poderoso de todas las formas de poder para que el pueblo acepte sus sufrimientos³¹⁶.

Éste era, por cierto, uno de los problemas de su tiempo: la necesidad de tener una propia identidad, sobre todo los pertenecientes a grupos minoritarios, como lo es el caso de la mujer. Siendo la posición de la mujer en la sociedad francesa una de las cuestiones que conoció bastante bien Balzac y a la que tuvo que enfrentar desde su prosa, se sabe que él mismo participó, de un modo o de otro, en retratar el prototipo de la mujer sumisa y obediente. Basta con analizar su magistral *Eugenia Grandet* para confirmar lo que acabamos de señalar:

316 Emilie Michele y Daniel Cersosimo, «Una interpretación de la mujer en Eugénie Grandet según Balzac, la teoría de género y la teoría feminista», en *Revista de Lenguas Modernas*, número. 18, Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 2013, pág. 62.

Eugénie Grandet es un personaje que representa a la mujer víctima de la sociedad francesa del siglo XIX; de hecho, se dice que es la víctima de las víctimas de la obra balzaciana y además el personaje femenino más amado por Balzac³¹⁷.

Pero si alguno es suficientemente atrevido para seguir hurgando detrás del telón balzaciano, que le baste con saber las características de burguesa que tuvo su madre que hizo casar a sus hijas con hombres de notorios apellidos y con éso aseguró la sonoridad del nombre de la familia.

¿Será que Balzac deja escapar los dejos de su ser real en *Eugenia Grandet* cuando hace al primo de ésta casarse con una mujer de familia renombrada para salir de la pobreza y las deudas? ¿Acaso filtra este modo de ser cuando la propia Eugenia termina casándose con un hombre que no ama tanto, pero de apellido sonoro?

Otro problema contemporáneo que encontramos en Balzac es lo duro que lo trató la crítica literaria, es decir, no todos los teóricos parecen estar de acuerdo con su estilo y, a menudo, lo acusan de tener un estilo descuidado y poco atractivo hasta se llega a decir que su prosa no posee la calidad que se esperaba de un autor de su época:

Se ha repetido que fue un escritor descuidado, lleno de abandonos e incorrecciones. El punto se sigue debatiendo³¹⁸.

Claro está, esta crítica puede haber tenido su razón de ser en lo liberal que era el padre del Realismo literario a los ojos de aquellos autores que se negaban a acabar con las técnicas del Romanticismo, dicho de otra manera, a Balzac le toca el problema que implica pasar de una época a otra y se hace más problemático para él porque es uno de los principales iniciadores del Realismo.

Ahora bien, como Balzac parecía ser experto en asumir poses según se requiriese, es posible que, en el descuido, que muchos ven en sus obras literarias, esté su verdadero pensamiento. Hay quienes han aseverado que uno es el Balzac de los periódicos y otro es el de la novela, puesto que en esta última él se sentía libre para expresar sus verdaderos pensamientos:

En sus novelas, Balzac no escribía de forma calculada como lo hacía en sus colaboraciones de periódico ya que en la ficción el escritor se sentía libre para decir lo

317 *Ibíd.*, pág. 62.

318 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 18.

que pensaba³¹⁹.

Si lo plantado por Rodríguez es cierto, entonces estamos frente a un Balzac que pocos conocen, pues estamos hablando de alguien que supo usar la política y la literatura para satisfacer anhelos personales, lo cual no sería extraño si tomamos en cuenta la familia de la que procede.

A pesar de que provenía de una familia económicamente estable, Balzac siempre estuvo envuelto en serios problemas económicos que quizás le vinieron por el desacuerdo que tuvo su familia con su inclinación a la literatura y por su incapacidad de manejar el dinero.

No debemos olvidar que, aunque Francia disfrutaba de benevolencias, éstas estaban solamente en los hogares de los poderosos y que el resto de la gente pasaba grandes necesidades. Ésto hizo que Balzac siempre quisiera ser poseedor de fortuna y que anhelara una forma holgada de vida, sin miserias económicas y sin el fastidio de los acreedores:

La naturaleza ambiciosa de Balzac encontró en la creación el lugar idóneo para manifestarse, si bien la realidad no le permitió cumplir su deseo de enriquecerse, la ficción no le negó nada, y él tampoco negó nada a sus personajes. Les dio con facilidad el dinero que a él tanto le costó conseguir en vida y tanta felicidad le proporcionó³²⁰.

Él quiso ser copropietario de una imprenta, intentó vender tomos costosos de libros y quiso incursionar en negocios que contribuyeran a su mejoría financiera, pero, una y otra vez, demostraba que no tenía tal capacidad:

A pesar de la ilusión y energía de Balzac, su falta de realismo para los temas económicos le obligó a cerrar la revista cuando ésta apenas tenía cuatro meses de vida³²¹.

Por éso, Balzac fulmina los acreedores en sus obras, critica a los ambiciosos, pero viste de gala a aquellos personajes con los que suele identificarse y en sus novelas los lleva a disfrutar de las cenas y los lujos que él quiso disfrutar, pero no pudo debido a sus apuros económicos. De algún modo, Balzac es un representante de su tiempo, puesto que no era el único que vivía el fastidio de los acreedores.

319 Ruth Rodríguez Martínez, «Balzac, ¿Evolución política o un político calculador?», óp. cit., pág. 153.

320 *Ibíd.*, pág. 155.

321 Ruth Rodríguez Martínez, «Honoré de Balzac, retrato de la literatura y la política de su tiempo», óp. cit., pág. 1.

Los problemas de nuestro novelista también estuvieron en los inicios de su vida literaria, pues creyó que podía hacer teatro y, de hecho, preparó guiones que consideró buenos. Sin embargo, pronto descubrió que carecía de la gracia necesaria para este arte, puesto que las obras que presentó le generaron más burla que éxito y fue así como decidió incursionar definitivamente en la narrativa.

Como podemos ver, Balzac no fue un ser celestial, tuvo sus problemas, enfrentó dificultades y cometió errores. Esa realidad nos recuerda que el mundo de la literatura indudablemente siempre ha estado habitado por seres tan humanos como nosotros.

Ahora bien, ocupémonos de Benito Pérez Galdós, representante del Realismo literario español que, al igual que el realista francés, también vivió algunos problemas contemporáneos. Sus primeros problemas se han localizado en su infancia y se sabe que de adulto fue algo solitario, precisamente porque de niño mostraba ese modo de ser:

Tenía un carácter tímido, débil, enfermizo y huraño, y no era travieso ni juguetón: «no tenía amigos, por lo menos, amigos íntimos, de esos que, con los juegos infantiles, crean una fraternidad que perdura como un recuerdo melancólico en los años de la vejez. Un niño, como él, juicioso y tristón»³²².

Galdós, de igual modo, enfrentó problemas que lo condujeron a la inseguridad. Tal cosa se puede notar cuando, después de haber explorado una gran cantidad de géneros literarios, decide inclinarse por la novela, admitiendo que no había tenido la suerte esperada. Pero, es posible que pensar que no había tenido tanta suerte con el teatro y lo poesía haya sido una percepción suya debida sobre todo a su inseguridad, puesto que muchos de sus biógrafos no consideran que le haya ido tan mal como él mismo aseguraba:

Él mismo confesó [...]: «Hace más de veinte años, hallándome en los comienzos de la lucha literaria, y viendo cerrados ante mí todos los caminos, creí que podría meterme por el de la novela [...] pareció más expedito y menos trillado que otros», aunque al mismo tiempo también admitía que estaba con gran inseguridad al lanzarse a esta empresa «sin nombre» y «sin apoyo alguno»³²³.

También, Galdós parece haber sentido una eterna nostalgia por no haber tenido vástagos. Realmente, no se sabe por qué no los tuvo, pero lo que sí aseguran algunos de sus biógrafos es que el canario mostraba los síntomas del hombre al que le habría gustado ser

322 Yuqi Wang, *La infancia y la adolescencia en la obra de Pérez Galdós*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2017, pág. 41.

323 *Ibíd.*, pág. 56.

padre. Se sabe, incluso, por su tío, de la tristeza que mostró cuando pasó por un templo y vio el cadáver de un niño. Por otro lado, la prensa descubrió en Galdós un amante de los infantes.

La nostalgia galdosiana por una paternidad que anheló se reflejó abrumadoramente en los últimos años de su vida, pues estuvo durante esta etapa rodeado de varios niños y se han encontrado y publicado cartas en las que se comunicaba con niños en un lenguaje que denotaba amor por la infancia, pero, a la vez, tristeza.

Estos problemas podrían verse como muy personales en la vida de Galdós porque hubo otros que fueron propios de su época y que tocaron a todos los de su sociedad. Uno de esos problemas está relacionado con el papel de la mujer en la sociedad, y el canario tiene que luchar con este tema y lo hace desde el púlpito que constituye la narrativa:

La mujer del siglo XIX sigue, al igual que en siglos anteriores relegada a segundo plano. La Revolución del 68 trajo consigo los principios igualitarios y el derecho, pero incluso entonces hombres de todos los ámbitos veían el trabajo de la mujer fuera de casa como un ataque a sus propios derechos y un peligro para la estabilidad de la familia³²⁴.

Quizás el abordaje de esta realidad que se podría considerar más humano es el que se encuentra en *Tristana* donde Galdós procura rescatar el valor femenino, pero, incluso, en esta novela muchos ven a un autor que termina relegando a la mujer el papel que la sociedad le había asignado, puesto que al final de la novela él presenta una mujer sumisa y sometida a un hombre que no era ni siquiera el que ella quería. Pero para Galdós, este problema se hace más difícil de entender cuando aparece entre sus admiradoras una María completamente distinta a las féminas de su época:

Es María una mujer de gran personalidad y con una formación religiosa y cultural amplia, profunda, pero que se identifica totalmente con la imagen de la mujer del S. XIX que conocemos. Lectora de periódicos y revistas, conocedora del mundo en que vive, pero mirando todo con su visión particular; acentuada ésta por el aislamiento en que se encuentra su vida intelectual³²⁵.

De todos modos, María no escapa de la soledad femenina y se describe como alguien que necesita ser comprendido y requiere que se le respete su decisión acerca de estar soltera

324 Amanda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, óp. cit., pág. 12.

325 Corina Alonso García, «Galdós y sus relaciones femeninas: María. D. M.», en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1989, pág. 11.

o casada. Ella lucha por mantener en secreto su relación con nuestro literato, así como su identidad, a pesar de que él quiso saber de quién se trataba.

Ahora bien, como Benito Pérez Galdós incursionó en el periodismo, le tocó ver de cerca algunos problemas de su época. Por ejemplo, durante su estancia en *La Nación*, vivió la censura a la que estaba sometida la prensa española durante la época isabelina.

Lo mismo vivió mientras trabajó para la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, pues era un tiempo de subordinación, pero también de rebeliones repentinas de parte de los gobernados:

Es relevante señalar que este trabajo de Galdós en *La Nación*, y también el que veremos más tarde en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* [...] ambas publicaciones postrevolucionarias, estarán condicionadas por la fuerte censura isabelina y la constante situación de inestabilidad vividas por las incesantes subversiones al régimen absolutista y sus represalias³²⁶.

En el caso de *La Nación*, Galdós aprovechó el espacio para denunciar, de manera sutil, uno de los máximos problemas en aquel entonces: los abusos, la presión y la manera en que el régimen sometía a sus compueblanos.

Uno de sus principales artículos versa sobre la manera en que la monarquía estaba exprimiendo económicamente al pueblo para obtener los recursos que necesitaba para llenar las arcas del erario que estaba, por demás, quebrado:

Con tono sarcástico, Galdós comenta que esta mágica solución que se le ha ocurrido al gabinete gubernamental para reflotar sus arcas vacuas no es otra cosa que la denominada desamortización de los bienes del Real Patrimonio³²⁷.

Este problema molestaba a toda la sociedad y Galdós se convirtió en el vocero, puesto que se trataba de impuestos que la población ya no podía pagar porque era poco lo que le quedaba a causa de medidas impositivas anteriores.

Otro problema contemporáneo que vivió Galdós fue el de los amarres políticos dado que en 1886 ingresó en el Congreso como diputado por Guayama (Puerto Rico) y fue beneficiario porque alcanzó un puesto que tantos anhelaban, pero, simultáneamente, fue

326 María Isabel Rovira Martínez de Contrasta, *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Barcelona, España, 2017, pág. 8.

327 *Ibíd.*, pág. 37.

víctima por todos los problemas que tuvo que enfrentar:

La elección de Galdós, como la de tantos Diputados, fue amañado parto electoral. Las cartas que recibe de sus electores puertorriqueños dan fe, precisamente, de los detalles de su elección³²⁸.

Varias comunicaciones que recibió Galdós dan cuenta de, lo pronto, que los que lo colocaron en el nuevo puesto se sintieron disgustados por sus acciones. Por un lado, él no hacía lo que sus padrinos esperaban y, por otro lado, sus respuestas epistolares a los reclamos no exhibían mucha cortesía.

Este dilema le obligó a hacer lo que cualquier político haría cuando alcanza una posición gracias al favor de algunos padrinos. El caso más ilustrativo y, quizás, uno de los más conocidos es el relacionado con un conocido notario que se llamaba Sebastián Muñoz:

Sebastián Muñoz era Notario, pero aspiraba a conservar su Notaría después de conseguir la nueva «notaría» que significaba la Administración de Rentas. No sabemos si Galdós satisfizo esta petición, pero entre la carretera de Cayey, la posible construcción de la Casa de Aduanas, el proyecto de la Iglesia, el establecimiento de la Audiencia, Galdós seguramente tuvo que atender preferentemente las posibilidades que su electorero Muñoz Ribera tenía para alcanzar la sinecura deseada³²⁹.

Es sorprendente también como Galdós, a medida que fue adaptándose al dulce del poder, fue haciéndose conservador y ya no se le veía como el que se oponía a los abusos, sino como el intelectual que hablaba a favor del poder.

Fue así que dejó ver que fue tan humano como cualquiera, que pudo ser tan corrompible como el que más. Los favores, las diligencias, las complacencias y todo su andar mientras fue Diputado de Puerto Rico daban cuenta de ello:

Galdós, pues, ofreciendo una faceta política casi desconocida; defendiendo la política gubernamental; recibiendo cartas y gestionando peticiones. Y, sobre todo haciendo gala de un espíritu conservador que le caracterizó hasta los primeros años del siglo XX, cuando Pablo Iglesias se convertiría, para él y para otros intelectuales, en guía político y en oráculo ideológico³³⁰.

El cambio de ideología política, una cuestión muy característica de la España de Galdós fue vivido en carne propia por este realista español. Realmente, no sabemos por qué

328 Alfonso Armas Ayala, «Galdós, diputado por Puerto Rico», en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1980, pág. 104.

329 *Ibíd.*, pág.108.

330 *Ibíd.*, pág. 111.

incurrió en esta práctica, pero sí sabemos que su cambio fue diametral. Sin embargo y a pesar de ese cambio, hubo algo que permaneció con él por muchos años más: el disfrute pleno de la comodidad del poder que no solamente lo vivía y lo gozaba, sino que también testificaba con sus propias palabras lo bien que ésto lo hacía sentir:

En el mismo año 1913 en que data esta obra, Galdós se aparta de la coalición republicano socialista. A principios del año siguiente, el 7 de enero de 1914, Alfonso XIII asiste al estreno teatral de *Celia en los infiernos*. En uno de los entreactos, le invitan a subir al palco regio, donde mantienen una entrevista que Galdós describiría en términos gratos³³¹.

Pero los problemas económicos de aquella época también afectaron a Galdós. Tan profundos fueron los apuros financieros que ni siquiera lo recaudado por sus benefactores alcanzó para ayudarlo a levantar sus arcas. Fue en ese momento que Galdós fue víctima de la economía y vivió las mismas penurias que habían vivido las personas a favor de quienes habló cuando la monarquía las explotaba.

Las circunstancias de la época se convirtieron en problemas mayores para él porque quiso obtener el Premio Nobel, pero no le fue posible a causa de una diputación que, para ese entonces, había vuelto a obtener y que le exterminó, también, la oportunidad de ser Senador:

También en 1914 Galdós es elegido diputado por Las Palmas, lo que provoca el disgusto gubernamental y que no pueda acceder a un esperado nombramiento como senador [...] En 1916 fracasan nuevamente los esfuerzos para que le sea concedido el Premio Nobel de Literatura. Una nueva colecta nacional es abierta para intentar paliar sus apuros económicos³³².

Como podemos ver, Balzac y Galdós vivieron problemas, cada uno en su época. La forma de abordarlos, muchas veces, estuvo condicionada a sus intereses y conveniencias. No obstante, queramos o no, tenemos que reconocer que ambos enfrentaron problemas contemporáneos de su entonces que siguen actuales en nuestros días. En ocasiones, no lo hicieron como nosotros habríamos querido, pero ése es el reflejo de la diversidad que traza distintos caminos para, al final, llegar al mismo lugar.

331 Eduardo Galván Rodríguez, *España en Galdós, Constitución, Estado y Nación en un escritor canario*, pág. 202. (En línea). Consulta (27 de octubre de 2017). Disponible en <https://www.boe.es/publicaciones/bibliotecájurídica/abrir=pdf.php?id=PUB-DH-2015-27>

332 *Ibíd.*, pág. 202.

PARTE IV

LA INTERTEXTUALIDAD

1. DEFINICIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD

2. LA RECEPCIÓN DE HONORÉ DE BALZAC EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA Y EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

3. LA RECEPCIÓN DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN LA
LITERATURA FRANCESA

1. DEFINICIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD

La producción de textos es una necesidad inherente para el ser humano porque nos urge vivir comunicando ideas y pensamientos a nuestros semejantes. Es por éso que el texto se define como:

La unidad fundamental en el proceso de comunicación tanto oral como escrito que a su vez está compuesto por signos, posee coherencia e intención comunicativa, y es de carácter social³³³.

En la definición anterior se deben notar tres aspectos, a los cuales no nos referiremos en amplitud, puesto que no constituyen el objetivo de este capítulo, pero al menos debemos resaltarlos.

El primer término es proceso, y aquí es importante tomarlo en cuenta ya que a medida que hablemos de la intertextualidad, nos daremos cuenta cómo en cada uno de los pasos de formación del texto la intertextualidad está presente.

Siendo, como veremos más adelante, el hecho mismo de que sea un proceso lo que permite que con el paso del tiempo vayamos formando en nuestro haber lo que queremos comunicar, tomando, por supuesto, elementos que ya hemos leído o escuchado.

La otra palabra para tomar en consideración es oral, un término que nos ayuda a romper con la idea de que el texto solamente se encuentra impreso en algún papel o escrito en un monitor porque realmente cada elocución es en sí un texto.

Este otro elemento es importante porque, en el transcurso de este trabajo, veremos cómo la literatura presentada en forma oral está también permeada por la intertextualidad, incluso cuando se trata de lo que llamamos “manifestaciones populares”.

El otro concepto es escrito: En sí, la palabra no amerita ser explicada ni ha de ser sujeta a discusión porque representa la idea que, primero, nos llega a la mente cuando se piensa en texto.

333 «Estructura del texto», en Cuadernos Digitales, pág. 4. (En línea). Consulta (12 de agosto de 2017). Disponible en <https://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/11/estructura-del-texto.pdf>

Pero hay que preguntarnos de dónde sale la gran cantidad de contenidos que están presentes en la enorme multitud de textos orales o escritos que el ser humano ha producido desde que existió en el mundo.

¿Puede cualquiera producir un texto sin la intervención de otros autores? ¿Los discursos políticos, religiosos, educativos y de otra índole que se producen son única y exclusivamente producto de una mente solitaria?

Tal vez, el lector promedio no formule estas preguntas, pues, muchas veces, ni siquiera se da cuenta que lo que está leyendo le servirá de base, en gran medida, para, lo que más tarde, debe decir, escribir, cantar, e incluso pensar para su propio consumo.

Ya hemos dicho que ninguna obra es creación de un autor solo, sino que en todo texto hay pensamientos, fragmentos e ideas de otros, ya sea que se hayan copiado de manera intencional y respetando derechos de autores o bien que se hayan vertido ideas de otros escritores sin que nos demos cuenta.

En este caso, estamos frente a la llamada intertextualidad que se define como la relación que tiene un texto con otro o con otros. Éstos pueden ser contemporáneos con el texto en cuestión o podrían ser mucho más antiguos.

Esta definición resulta interesante porque nos hace pensar que el tiempo probablemente sea una variable que tenga mucho que ver con la intertextualidad, pues todos sabemos que pasamos gran parte de nuestras vidas teniendo contacto con muchos textos literarios y escuchando pensamientos.

Esta literatura y estos pensamientos se van almacenando en nuestras mentes, y cuando decidimos producir un texto de manera oral o de forma escrita, sin darnos cuenta, nos sale todo lo que hemos almacenado a través del tiempo.

Ésto no sucede solamente con el lector de este tiempo, sino que, hasta en los textos más antiguos, así como los trabajos de literatos de la altura de Miguel de Cervantes, Honoré de Balzac y Benito Pérez Galdós la intertextualidad está presente.

La definición anterior no descarta la idea de que los textos que permeen uno determinado sea reciente, y tal cosa es cierta porque lo que acabamos de leer queda

indudablemente almacenado en nuestros cerebros y si, inmediatamente, decidimos producir algo de literatura, indiscutiblemente, lo acabado de oír se asomará en nuestra nueva producción.

Este concepto parte de la idea de que ningún texto se ha formado en soledad, sino que las ideas vertidas en otros escritos lo han influenciado de una u otra manera. Lo dicho no echa por tierra la originalidad, puesto que ésta existe en la manera en que se organiza el texto en cuestión y en los conceptos que son exclusivamente del autor del referido texto:

El término intertextual hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en intertextualidad, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción³³⁴.

Nótense el término “Reciprocidad” que resalta en la cita anterior, y es importante porque nos ayuda a ver una especie de dependencia que comparten entre sí, tanto el texto permeado como los textos que permean. Ésto es claro porque es, probable, que gran parte de la importancia de un texto esté en la manera en que, luego, se refleja en otros. De no ser así, cada texto podría perderse en cuanto llegue a sus destinatarios primarios.

Una revisión de la abundante literatura sobre la intertextualidad podría enriquecer la definición que ya hemos propuesto, puesto que hay varios entendidos en la materia que se han aportado definiciones. Antonio Mendoza Fillola aporta la siguiente definición:

El fenómeno de la intertextualidad, en sentido amplio, es una interconexión de textos y significaciones, extensible a producciones artísticas de distinto signo³³⁵.

Mendoza también piensa que acudir a la intertextualidad para hacer paralelismos entre textos literarios es una manera de comprender las relaciones culturales de una sociedad o una cultura determinada.

Otra definición es la que trae Alfonso Macedo Rodríguez, para quien “la intertextualidad, término inventado por Julia Kristeva, es la relación entre un texto y

334 Iván Villalobos Alpízar, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», óp. cit., pág. 137.

335 Antonio Mendoza Fillola, «El concepto de Intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural», Publicaciones de la Universidad de la Coruña, España, 1993, pág. 335.

otro”³³⁶. A ese respecto, él sugiere que la intertextualidad no esté limitada a las fronteras o naturalezas de los conocimientos:

Este concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas³³⁷.

Para explicar lo que el autor enunció en la cita anterior, éste menciona cómo los mitos griegos pueden ser analizados desde la pintura y cómo también las novelas y los cuentos pueden servir de base para el análisis de las historietas.

Como podemos ver, las definiciones propuestas difieren en aspectos tan insignificantes que no vale la pena referirlos en este estudio. Sin embargo, todas coinciden en la idea de que entender la intertextualidad es la mejor manera de comprender cómo algunas obras están indudablemente permeadas por otras.

Como apunta Barthes y casi todos los teóricos de la intertextualidad, ésta no tiene que ver con la idea de instalarse en lo producido por otro y copiarlo completamente y de manera intencionada, eliminando la posibilidad de producir y dejar evidencia de ideas propias. De hecho, si se procede como se ha dicho en el párrafo anterior ya no habría que hablar de intertextualidad.

Ha de ser intertextualidad si no se le pone trabas a las influencias de textos con los que el escritor haya tenido contacto antes de producir su obra, pero cuidando de no asumir como suyo lo dicho por otros. Hay, sin embargo, que reconocer lo complejo que resulta el tema de la intertextualidad:

Referirse a cuestiones de intertextualidad es poner de relieve conexiones culturales implícitas o explícitas en la producción literaria, compartidas tanto en la forma (componentes y rasgos estilísticos, estructura, tipología textual y de géneros, etc.), como en el contenido (temas, tópicos, variantes y recursos semánticos, etc.) con otras manifestaciones artísticas. El éxito de un análisis comparatista depende de la amplitud del intertexto del receptor y de su capacidad para sistematizar los distintos fenómenos que se producen en la generación y, particularmente, en la recepción³³⁸.

336 Alfonso Ángel Macedo Rodríguez, «La Intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas», en *Xhimai: Revista de Investigación de la Universidad La Salle Pachuca*, México, volumen. 3, número. 5, 2008, pág. 1.

337 *Ibíd.*, pág. 1.

338 Antonio Mendoza Fillola, «El concepto de Intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural», *óp. cit.*, pág. 334.

Como podemos ver, la intertextualidad no solamente refleja la idea de una especie de espejo en el que un texto permea otro, pues tiene que ver con más asuntos como la cultura, los géneros de la época, los estilos, etc....

Naturalmente, el término no ha sido estático respecto a su significado, sino que, con el devenir del tiempo, ha tenido diversos significados, tantos que, en el día de hoy, no es posible su uso de manera unificada.

La teórica búlgaro-francesa, Julia Kristeva parece haber sido la primera en emplear el término intertextualidad que apreció en un trabajo suyo de tanta seriedad y trascendencia que, hasta la actualidad, el mismo es usado como base para tratar la intertextualidad:

En sí, el nombre de “intertextualidad” es propuesto por Kristeva en la reseña “Le mot, le dialogue, le roman” de 1967 dedicada a Bajtín³³⁹.

Kristeva parece estar pensando en la manera en que los textos de un autor se ven influenciados por otros anteriores a los suyos. Para ella, el autor en cuestión, al escribir, tiene en su memoria contenido de otros autores que vierte en sus trabajos, pero no de manera desordenada, sino silenciándolos cuando es necesario y mostrando la influencia de los tales de vez en cuando:

Kristeva alude por primera vez a la intertextualidad en sus estudios literarios y la define como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación”³⁴⁰.

Pero, Kristeva usa la palabra intertextualidad para sustituir otras expresiones que usaba Bajtín, quien fue, de hecho, uno de los primeros en pensar en la idea que denota el término:

En lugar de intertextualidad, la terminología de Bajtín propone el concepto de dialogismo, que designaría “la relación de un enunciado con otros enunciados”. El mismo autor emplea el concepto de heteroglosia o voces múltiples, que explicaría la diversidad individual al interior de la colectividad, y el de carnaval o dinámica retórica, como la expresión de la cultura popular mediante la inversión de las jerarquías establecidas y el intercambio de papeles sociales³⁴¹.

339 Fernando Gómez Redondo, «Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval», en *Boletín Hispánico Helvético*, volumen. 6, Publicaciones de la Universidad de Lausana, Suiza, 2005, pp. 81-82.

340 Juana Marinkovich, «El análisis del discurso y la intertextualidad», óp. cit., pág. 729.

341 *Ibíd.*, pág. 729.

Mijaíl Bajtín fue un crítico literario, teórico y filósofo ruso que publicó varios trabajos acerca de teorías literarias, afirmando, de varias maneras, que la novela, especialmente las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fiódor Dostoyevski, tenían polifonías textuales.

Este teórico de la intertextualidad podía ver en estas novelas ciertas relaciones dialógicas esenciales a todos los niveles entre ideas, clases sociales, cosmovisiones, personajes y, en lo que más nos importa en este caso, géneros, textos y discursos literarios, todos ellos distintos entre sí.

Sobre la novela, Bajtín dice, sin reparo alguno, que el mundo está repleto de términos ajenos que son evidentes sobre todo cuando los lectores conocen las obras de varios autores, sin importar que éstos compartan la misma época o que sean de tiempos diferentes. Los estudios de Bajtín trascendieron los tiempos, tanto que Raquel Gutiérrez afirma que:

El concepto de intertextualidad, derivado de la teoría bajtiniana resulta sumamente rico en implicaciones para el análisis de la narrativa, y especialmente para la novela³⁴².

Bajtín argumenta, acerca del carácter dialógico que posee todo discurso, que los textos y los géneros literarios dialogan entre sí, y asevera, también, que todo emisor ha sido antes receptor de muchos textos que guarda en su memoria a la hora de armar el suyo, así que este último se basa en otros textos anteriores con los cuales conecta.

Según Bajtín, en un discurso, no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que convive una mezcla de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los dichos dependen unos de otros.

Esta afirmación es sumamente importante porque nos sigue demostrando que tanto los grandes autores antiguos como los escritores contemporáneos han sido, de algún modo, reproductores de ideas que se han transmitido de generación en generación. En los trabajos de Bajtín, hay tres conceptos a los que debemos prestar atención a la hora de hablar de intertextualidad: polifonía, heteroglosia y dialogismo:

342 Raquel Gutiérrez Estupiñán, «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, número. 3, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, España, 1994, pág. 139.

El concepto de polifonía, como aclara Graham Roberts en su glosario sobre términos bajtinianos (1994: 249), hace referencia a novelas donde se encuentran diferentes voces, de tal forma que los discursos del autor y de sus personajes interaccionan en términos de igualdad, sin estar supeditados unos a otros. Aquí es donde encontramos la principal diferencia entre estos dos conceptos, dialogismo y polifonía, y el de heteroglosia que analizamos a continuación, puesto que este último término conduce a una diferencia de estatus entre las diferentes voces que interaccionan en un texto³⁴³.

La heteroglosia se refiere al choque entre fuerzas sociales antagonistas de tal forma que, en este diálogo, se sobrentiende una fuerza de poder superior y otra supeditada. Ambos conceptos, tanto la polifonía como la heteroglosia, están estrechamente ligados al dialogismo, es decir, a la manera en que los personajes de una obra expresan sus pensamientos a través de diálogos que no son más que la reproducción de realidades de otros textos producidos con anterioridad y que han influenciado en el autor.

El trabajo de Julia Kristeva, basado en las teorías de Bajtín, toma como punto importante un formalismo análogo a la producción literaria, y, claro está, se tendrían que superar los defectos que acompañan al estructuralismo que son el estatismo y el no historicismo. La misma Kristeva no recurre siempre a este término, sino que, más tarde, lo sustituirá por otro:

Es preciso señalar que Kristeva sustituirá posteriormente la noción de intertextualidad por la de transposición. La transposición es el pasaje de un sistema de signos a otro [...] Una de las razones de este cambio fue el empleo abusivo y espurio del término, posterior a su aparición³⁴⁴.

También, se sabe que Barthes hizo aportes a la evolución del término al que nos estamos refiriendo:

Señala Barthes que todo ha sido leído ya. Para Barthes todo texto es una cámara de ecos. Ser una cámara de ecos es precisamente ser la caja de resonancia de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir con maestría ninguno de ellos³⁴⁵.

Barthes piensa que la intertextualidad acaba con la idea de ver el texto como una pieza cerrada y autosuficiente, y asegura que ningún texto existe por sí mismo, sino que parte de otros respecto a su forma y fondo. La intertextualidad, según él, apunta más allá de

343 Gerardo Rodríguez Salas, *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Granada, España, 2003, pág. 171.

344 Iván Villalobos Alpízar, «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», óp. cit., pág. 143.

345 *Ibíd.*, pág. 143.

un texto que podría estar detrás de otro:

No solo los textos anteriores forman parte del intertexto, sino también el conjunto de los códigos y sistemas que operan estos textos, es decir, su dimensión estructural y estructurante³⁴⁶.

Sin embargo, este concepto visto a través del juicio de Barthes no debe pensarse en un sentido restrictivo como en la investigación de fuentes e influencias. Más bien, se debe pensar en la inserción de todo texto en un espacio cultural que toma los códigos de significado y las prácticas de sentido que lo fundamentan.

Según la misma teoría bartheana, resuena la idea de que el texto es un tejido de citas que provienen de distintos focos de la cultura, y, entonces, el lector es tan importante para el que piensa que la unidad del texto no está en su origen sino en su destino.

También, la circularidad infinita de los lenguajes es un punto que importa mucho a Barthes quien está seguro de que la intertextualidad se presenta como un modo de leer sin obligación.

Por su parte, Cesare Segre ha contribuido al desarrollo de lo que, hoy, se conoce como intertextualidad. Para este teórico italiano, se debe diferenciar entre intertextualidad e interdiscursividad, reservando lo primero para referirse a las relaciones que mantiene un texto con otro y el segundo para denominar la relación entre los textos y los enunciados o los discursos:

Otro teórico que ha asegurado los límites de esta metodología crítica es Cesare Segre, a quien se debe una oportuna diferencia entre la noción “intertextualidad”-cuando se habla de las relaciones que mantiene un texto con otro- y la de “interdiscursividad”-cuando los vínculos se producen entre los textos y los enunciados o los discursos³⁴⁷.

Pero, Gérard Genette -crítico y teórico literario francés- ve algo mucho más complejo en la intertextualidad que tiene lugar cuando el lector es capaz de percibir las relaciones que se determinan entre un texto y los que le preceden o le siguen.

Él no está interesado en todos los aspectos de la intertextualidad dado que, evidentemente, pone sus ojos en la narrativa, cuando realmente la intertextualidad está

346 *Ibíd.*, pág. 138.

347 Fernando Gómez Redondo, «Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval», *óp. cit.*, pág. 83.

presente en todo tipo de texto y género literario:

Desde la perspectiva del concepto de intertextualidad como intertexto universal, preguntarse por las intenciones del autor, su formación, conocimientos [...] es irrelevante³⁴⁸.

Genette presta atención a las relaciones transtextuales que investigan las conexiones que tiene un texto con otros, y, también, ve otro tipo de relación entre textos que le llama paratextualidad que se refiere a elementos como el prólogo, los títulos, los epílogos, las portadas, etc.

El mismo escritor francés sigue ahondando en el tema y trae a la discusión otro concepto con el que alude al hecho de que un texto absorba otro sin citarlo, y para este tipo de relación reserva el término metatextualidad.

Architextualidad es otra palabra acuñada por Genette, y la emplea cuando quiere referirse a la dimensión genérica de un texto. Además, si se da un proceso de imitación entre dos textos, es decir, si uno imita a otro y viceversa, entonces Genette piensa que los teóricos y todo el que esté interesado en las relaciones entre textos deben hablar de hipertextualidad:

Estos conceptos son importantes porque corresponden al mismo esquema de funcionamiento de la literatura medieval, ámbito en el que no es posible ni siquiera planeable señalar una sola obra que pueda considerarse original³⁴⁹.

Observen la profundidad de esa declaración: Si se supone que la literatura medieval siempre se ha visto como modelo para la producción literaria de muchas épocas y Fernando Gómez Redondo afirma que toda obra de esa época no es completamente original, probablemente tengamos que reconocer que las letras de todos los tiempos y de todos los géneros comparten una innegable, aunque a veces irreconocible originalidad relativa.

Pero, la intertextualidad tiene algunos problemas que ya han visto teóricos de la talla de Raquel Gutiérrez quien asegura que algunos de estos problemas tienen su raíz en la teoría de Bajtín:

Sobre este punto insiste Julia Kristeva (1984). Si Bajtín, hala hablar de la novela polifónica, cita como ejemplo a Revelais, Swift y Dostoievski, la novela polifónica

348 Ernesto Ortiz Mosquera, «Investigar en artes: de cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena», en *Arte y sociedad: Revista electrónica de investigación*, número. 12, Publicaciones de la Universidad de Málaga, España, 2017. (En línea). Consulta (08 de septiembre de 2017). Disponible en: <http://asri.eumed.net/12/intertextualidad.html>

349 Fernando Gómez Redondo, «Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval», óp. cit., pág. 84.

moderna implica una ruptura con respecto a la función del diálogo en los escritores anteriores al siglo XX³⁵⁰.

Como podemos ver, los dichos del mismo Bajtín representan algo de problema para la hoy llamada intertextualidad. Claro está, todo lo humano posee problemas y sobre todo si hablamos de algo tan complejo como lo es la relación entre un texto y otros textos y enunciados.

Gutiérrez se hace eco de J. F. Durey quien confirma que la crítica literaria interesada en la teoría de la intertextualidad ha creado más confusión y distorsión que esclarecimiento. Esta teórica parece notar que Bajtín, al plantear su dialogismo, piensa en un diálogo entre los autores anteriores, pero que los estudiosos han pensado que él solamente hacía alusión al diálogo existente entre los textos mismos. El problema de la intertextualidad en la teoría de Bajtín también fue visto por Krisinki, pues él supone la desaparición del autor, cediendo su lugar a otro:

De ahí que este autor señala como rasgo evolutivo de la novela moderna, por un lado, la valorización progresiva de una voz narrativa, y, por otro, la constitución de un discurso cognitivo complejo que asumen a la vez las voces y estructuras dialógicas y la voz del autor³⁵¹.

Podemos notar que Gutiérrez ve en la intertextualidad una oportunidad para la evolución de la novela moderna, tomando en cuenta la necesidad de seguir siendo influenciados por los diálogos, los discursos y los estilos, pero, a la vez, manteniendo la originalidad y los rasgos propios de nuestra época actual.

Gutiérrez es categórica en asegurar que se debe evitar el uso del principio dialógico como un fetiche, puesto que no refleja totalmente la manera en que ha evolucionado la novela y reconoce que ésta reintroduce y desarrolla la polifonía y el dialogismo en cierta medida, pero apunta que la nueva novela requiere nuevos parámetros para redefinirla y adecuarla a contextos actuales.

A pesar de las posiciones de Gutiérrez sobre la intertextualidad en la novela moderna, ésta pareció ser tan importante en el medioevo como lo fue la producción literaria en sí:

La intertextualidad es un proceso básico para entender la novela medieval; casi todo es traducción en los siglos medios y, si no lo es, finge serlo, porque en caso

350 Apud. Mijaíl Bajtín, en Raquel Gutiérrez Estupiñán, «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», óp. cit., pág. 139.

351 *Ibíd.*, pág. 5.

contrario, faltaría el soporte básico³⁵².

Ahora bien, la narrativa actual evidentemente se ha conectado con la Edad Media. De este modo, la intertextualidad se presenta de distintas maneras, y, así, por ejemplo, Fernando Gómez habla de intertextualidad biográfica, genérica, documental, ficcional, historicista, contextual, narrativa y metaliteraria.

La intertextualidad biográfica se presenta en la manera en que los autores toman un personaje de otros textos y lo reproducen en sus trabajos:

No creo que haya un solo texto de esta narrativa de temática medieval que no haya partido de un proceso de investigación, más o menos complejo, planteado con el propósito de recabar las informaciones que se necesiten para construir esas vidas³⁵³.

En el caso de la intertextualidad genérica, la dependencia se presenta respecto a los grupos que van armándose durante toda la Edad Media, y es así como se puede encontrar dependencias en biografías, memorias, crónicas y hasta en el modelo de ficción medieval.

Para la denominada intertextualidad documental, hay que notar una serie de narrativas que vuelven a dar vida a una serie de documentos de archivo que no serían dados a conocer de no haber sido por ellos.

La intertextualidad ficcional se da cuando los autores toman de las aguas de las fuentes de las tres maneras en que se presentó la ficción en la Edad Medieval: la alegórica, la caballeresca y la sentimental.

Los escritores, al pensar en una época, caen en un tipo de intertextualidad y se ven influenciadas sus producciones a través de lo que se conoce como intertextualidad historicista que suele ser tan sutil que los autores casi nunca se dan cuenta de que incurrierán en su uso:

Se trata, ahora de la recuperación de una época, con sus modos de pensar, remitiendo para ello al entramado literario de ese momento, tal y como ha planteado José Luis Corral con *El Salón Dorado* (1996), con páginas brillantes dedicadas al mundo bizantino, a la curia romana, al esplendor de la cultura árabe³⁵⁴.

352 Fernando Gómez Redondo, «Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval», óp. cit., pág. 84.

353 *Ibíd.*, pág. 86.

354 *Ibíd.*, pág. 95.

Por otra parte, hay que hablar de la intertextualidad contextual que se presenta cuando los escritores recrean el ámbito referencial en el que nacieron las obras más sobresalientes. Fernando Fernán Gómez encarnó ésto en su libro *El Mal Amor* que tiene una intertextualidad contextual con *El Libro de Buen Amor*, también llamado *Libro de Arcipreste* o *Libro de los cantares*.

La intertextualidad textual se asoma en *La Peregrina* de Basilio Losada donde se refleja la intertextualidad textual inspirada de *Las Cantigas de Santa María* -manuscrito escrito en gallego medieval por Alfonso X de Castilla-, específicamente la número 268. Este tipo de intertextualidad se da cuando, en una novela, se reconstruye un texto real y se adopta como base para ampliar los argumentos que posee.

Pero, la intertextualidad más compleja es la llamada intertextualidad narrativa:

De mayor complejidad es [...] cuando se proyectan sobre el presente los mecanismos narrativos y las referencias argumentativas de un texto medieval, acomodadas a otras situaciones y otros personajes, pero propiciando siempre un fácil reconocimiento de que se parte³⁵⁵.

Cabe señalar que todo estudio de la intertextualidad debe poner la mirada en el intertexto que no es más que el conjunto de textos con el que un texto cualquiera está relacionado. Pero, el intertexto solo cobra sentido si hay un lector que lo descubre al mirar un trabajo literario:

En este contexto el receptor no es ya un agente pasivo cuyas habilidades y cuyos conocimientos (competencia y enciclopedia) como descodificador de mensajes pueden ser reducidos a un conjunto de diversos procesos de distinción social³⁵⁶.

Muy recientemente, han surgido estudios muy serios sobre el intertexto, y uno de los teóricos que ha caminado por estos campos ha sido el alemán Henry Plett, el cual cree que el intertexto posee cualidades que sobrepasan las condiciones de un texto particular, pues no está limitado a la detección de un texto específico. Pavao Pavlicic, un teórico croata, ya había hecho observaciones al respecto:

Sugiere que el texto del cual se parte en el análisis para su rastreo intertextual se abre al estudio mediador del intertexto, valorando a este último como la puesta al día en el registro de todos los cambios producidos por las variabilidades tipológicas de una

355 *Ibíd.*, pág. 101.

356 Lauro Zavala, «Elementos para el análisis de la intertextualidad», en *Cuadernos de Literatura*, volumen. 5, número. 10, Publicaciones de la Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia, 1999, pág. 27.

misma familia de texto. Es decir, para Pavlicic el intertexto es un derivado, no es un texto particular en sí. La fuerza que él le confiere reside en su capacidad de abstracción tipológica³⁵⁷.

Pero, no podemos ignorar la consideración de Fernando Gómez al respecto quien afirma que el intertexto es un texto que siempre remite a otro, mas no lo hace de manera consciente sino automática e inconscientemente, es decir, habría que estar en busca del mismo para verlo reflejado en un texto.

Tal vez, por éso este autor está tan seguro de que un texto puede contener otro texto, y asegura que un texto podría transformar los elementos del contenido y de la forma de otros textos y concluye que un texto puede remitir a sí mismo.

Esto último podría parecer improcedente, pero ciertamente no lo es sobre todo si se toma en cuenta, por ejemplo, cuando se da alguna profecía o augurio en libros de caballería y, luego, se ve que, en algún momento del mismo texto, hay que volver a aludir a éstos porque se ve su cumplimiento.

También, los estudios de la canadiense Linda Hutcheon deben ser tomados en cuenta a la hora de abordar este tema, puesto que ella aporta cuestiones inquietantes al respecto. Ella toma como punto de partida la intertextualidad que está presente en la parodia y, a partir de ahí, sugiere que parodiar es una manera que tienen algunos autores de reconocer el valor de otros que le han antecedido y no necesariamente una burla:

Siguiendo una línea pragmática, la autora canadiense reconoce, más que un sentido burlesco de la parodia, un homenaje de un autor a otro que le antecedió. El propósito de Hutcheon no es reconocer el hipotexto de un hipertexto, sino cómo funciona éste de acuerdo con el diálogo que establece con el texto precedente y su tradición literaria³⁵⁸.

Pero ¿Qué importancia tiene realmente la intertextualidad? ¿En cuáles campos del saber es relevante?

En realidad, es mucho más importante de lo que piensa el lector o el escritor promedio y es relevante en una gran cantidad de actividades intelectuales. En primer lugar, en el campo de la enseñanza, se le está prestando atención a la intertextualidad como medio para desarrollar competencias comunicativas y narrativas. En ese contexto, se debe prestar

357 Roberto Medina, «El intertexto», en Revista de la Universidad de La Habana, número. 284, 2017, pág. 197.

358 Alfonso Ángel Macedo Rodríguez, «La Intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas», óp. cit., pág. 4.

atención a la opinión de Javier González García, quien cita a Aguilar:

Los resultados de algunos trabajos centrados desde el punto de vista intertextual apuntan a que los niños y adolescentes están leyendo y esto es un logro sin lugar a dudas. Lo leído lo reflejan muchos a través de procedimientos intertextuales que aplican de manera un tanto inconsciente a partir del recuerdo de sus lecturas previas³⁵⁹.

Este autor está seguro de que a través de la intertextualidad se construye sentido, puesto que, a lo largo de la vida, se adquieren experiencias y se debe solucionar problemas que, luego, son una especie de eco en la manera en que damos respuestas toda vez que se requiere.

El significado de las palabras que componen lo leído o escuchado es de suma importancia para su comprensión plena, palabras y dichos que están relacionados con la cultura o la época en que se produjo el texto, y en este aspecto la intertextualidad desempeña un papel fundamental, a decir de Bengoechea:

El análisis intertextual (es) un instrumento clave para entender las contradicciones en las creencias y representaciones socioculturales que encontramos en un texto dado [...] El fenómeno intertextual se centra en la producción del significado allí donde varios textos, puntos de vista y perspectivas entran en conflicto y se articulan³⁶⁰.

La interpretación de textos también es clave para la construcción de sentido, y esto no debe parecernos extraño porque este fenómeno surge precisamente en relación con la semiótica y el estructuralismo:

La intertextualidad aparece en el marco de la semiótica y el estructuralismo franceses, lo que de antemano establece la conexión entre la lingüística y las ciencias de la comunicación³⁶¹.

García cree que la intertextualidad se pone de manifiesto en el desarrollo de la capacidad de narrar, no bloqueando al narrador, sino sirviendo de apoyo y trasfondo en el cómo y el qué, es decir, en el fondo y la forma de narrar:

359 Javier González García, «Intertextualidad y desarrollo de competencias comunicativas y narrativas», en *Revista Iberoamericana de Educación*, volumen. 60, número extra. 3, 2012, pág. 2. (En línea). Consulta (24 de diciembre de 2017). Disponible en: <https://rieoei.org/RIE/article/view/1303>

360 Adil Barrada, «Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español», en *Revista electrónica de estudios filológicos*, número. 13, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2007. (En línea). Consulta (30 de diciembre de 2017). Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios=C=barrada.htm>

361 Alfonso Ángel Macedo Rodríguez, «La Intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas», óp. cit., pág. 2.

En la intertextualidad, no se trata de que la individualidad del hablante esté representada en los enunciados, sino que el enunciado se percibe como la manifestación de una concepción del mundo, la del hablante, mientras hay otra concepción, que está ausente, pero que participa en el diálogo. Esto se da en varios niveles, aún en el de la lengua como tal frente a otras lenguas³⁶².

Es posible que éste último sea la razón por la que los teóricos de este fenómeno se interesan tanto en buscarlo en la narrativa, en la novela y sobre todo en los diálogos propios del novelar.

La intertextualidad también tiene importancia porque es vista hasta en la música popular, pues ésta es un reflejo del contexto social, pero además hay cantantes populares que terminan adaptando a su estilo letra y música de los llamados clásicos:

Otra manifestación de la cultura de masas es la música popular, que también navega, en ocasiones, por la literatura de la alta cultura: Óscar Chávez interpreta canciones escritas por otros autores que guardan una relación intertextual con las letras: “Macondo” está claramente vinculada con Cien años de soledad y “La niña de Guatemala” es la versión cantada del poema homónimo de José Martí³⁶³.

La intertextualidad es igualmente de gran ayuda para la interpretación de textos literarios, entendiendo su sentido literal y el mensaje que, finalmente, éste trata de transmitir:

La intertextualidad es un camino para interpretar el texto literario en el aula de clase y una alternativa para reflexionar sobre su función en la formación del lector³⁶⁴.

Hoy en día, muchos teóricos de la literatura en español aseguran que, como los escritores siempre han de ser influenciados por aquellos textos que son parte del acervo cultural, en gran parte de los países de habla hispana, la Biblia y *El Quijote* están entre los clásicos que más han influenciado la literatura de esta parte del mundo. En el caso del *Quijote*, en los microrrelatos escritos en español ha sido encontrada una espesa relación intertextual:

La presencia del *Quijote* en el microrrelato abarca, como queda reflejado en la antología de Juan Armando Epple, todas las etapas de la historia del género. Uno de los antecedentes más directos, Rubén Darío, abre *MicroQuijotes* con «D.Q.», un relato sobre un trasunto del caballero cervantino en la Guerra de Cuba³⁶⁵.

362 Javier González García, «Intertextualidad y desarrollo de competencias comunicativas y narrativas», óp. cit. pág.7.

363 Alfonso Ángel Macedo Rodríguez, «La Intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas», óp. cit., pág. 7.

364 Yeimy Johanna Romero Gómez, *Estética e intertextualidad de la literatura*, (trabajo de fin de grado), Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, 2010, pág. 9.

365 Basilio Pujante Cascales, «El Quijote en una línea. Relaciones intertextuales entre Don Quijote de la Mancha y los microrrelatos hispánicos», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro

Pujante asegura que ha encontrado diez “juegos intertextuales” del *Quijote* en los microrrelatos escritos en español. Este hallazgo es uno de los más importantes que se han hecho respecto al tema que nos ocupa porque demuestra cómo una obra clásica puede influenciar en toda parte que sea conocida, sobre todo si se trata de una obra que se conoce como la cumbre de la literatura española.

La primera conexión que hace este autor entre el microrrelato en español y el *Quijote* está relacionada con el título, demostrando que, a pesar de que se intente jugar con las palabras, los títulos de muchos microrrelatos terminan teniendo elementos en común con el título del *Quijote*.

En segundo lugar, el autor asegura que el estilo del *Quijote* está impreso en una inmensa cantidad de los microrrelatos que se conocen en español: los personajes, las escenas, los temas y algunas conversaciones, asegura este autor que, han sido salpicados por el *Quijote*.

Ahora bien, la Biblia y otros textos llamados sagrados en las diversas religiones también están detrás de mucha de la producción literaria, no solamente en las escritas en español, sino también las escritas en otros idiomas. Es así como las cuestiones de moral, del destino del ser humano y el origen del mundo aparece en cuentos, historietas, novelas, canciones y una gran cantidad de recursos inspiradores para la gente.

Podemos concluir, entonces, que la intertextualidad ha estado presente desde que el ser humano tuvo la idea de producir textos, sean éstos orales o escritos. Este fenómeno nos remite al reconocimiento de que los seres humanos tienen una perpetua interdependencia en todo.

A fin de cuentas, mientras más textos se produzcan más presente estará la, a veces, ignorada, pero inevitable intertextualidad.

de Estudios Cervantinos, Madrid, España, 2011, pág. 760.

2. LA RECEPCIÓN DE HONORÉ DE BALZAC EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y EN LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

2.1. La recepción de Honoré de Balzac en la literatura española

Si no fuera por la entrega y el sacrificio de hombres y mujeres que se apasionaron por las letras, probablemente, en el día de hoy, no podríamos contar con la abundante producción literaria, así como con los avances que ostenta, en la actualidad, este campo del saber universal.

Uno de esos hombres fue Honoré de Balzac, conocido también como Honoré de Balzac, quien, sin duda, encaja en el tipo de ser humano que intentamos describir en el párrafo anterior.

Hablar de Honoré de Balzac es hablar de uno de los principales representantes del Realismo literario, o a decir de muchos, el máximo representante, específicamente de la literatura francesa, pero también de la literatura universal:

Era un monstruo por su producción, un verdadero escritor nuevo, y su genio mismo impedía que se le conociese a fondo. Se ha repetido que fue un escritor descuidado³⁶⁶.

Como podemos ver en la cita anterior, si bien Balzac era grande, no muchos reconocieron su ingeniosidad. Quizás, sea una cosa natural en los grandes íconos la no aceptación, pues muchos literatos influyentes en todo el mundo vivieron la misma situación.

Es, a lo mejor, la no aceptación de muchos lo que constituye la razón por la que lucharon por lo que creyeron, quizás con la intención de demostrar que sus ideas tenían razón de ser, pero, además, la no aceptación es ya un síntoma de que lo que alguien hace está calando en la multitud, porque frente a lo extraño, el ser humano se postra, huye o lo critica; siendo esto último un abono para que lo no aceptado se convierta en objeto de discusiones.

El 20 de mayo de 1799 nació en Francia Honoré de Balzac y comenzó su vida intelectual estudiando en el Colegio de Vendôme. Más tarde, se dedicó a estudiar Derecho, en cierto modo, inducido por su padre quien soñaba con ver a su hijo convertido en un

³⁶⁶ Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 216.

hombre de leyes.

Era cosa natural que el padre del escritor francés quisiera verlo convertido en abogado, puesto que él era un funcionario del gobierno, lo que sería una gran oportunidad para encaminar a su hijo a posiciones de importancia.

En sus estudios de Derecho, Balzac llegó a incursionar en la Filosofía, dedicando gran parte de su tiempo a la lectura de los grandes filósofos que eran estudiados en las mejores academias europeas de ese entonces.

Una vez que se dedicó a la literatura, incursionó en el periodismo, en el teatro y en la narrativa, siendo esta última la manifestación literaria en la que más sobresalió sobre todo con su obra cumbre llamada *La Comedia Humana*, en la cual condensa, de manera majestuosa, todo su quehacer literario buscando armar un volumen bastante grande en el que se pueda ver todo su esfuerzo desde distintas perspectivas:

José Bergamín, escritor español de la Generación del 27, resume con gran acierto la manera cómo Balzac conjuga periodismo, historia y novela³⁶⁷.

Ahora bien ¿Qué tiene que ver Balzac con la literatura española? ¿Será que él llegó a influir en los pensamientos, temas y estilos de los escritores españoles? ¿Se puede asegurar que mucho del quehacer literario español está conectado con Honoré de Balzac?

Balzac tiene una influencia capital en la literatura española, y si bien casi no se habla de su presencia física en suelo español, la misma no cesa de hacerse sentir en literatos y pensadores que han dado la vuelta al mundo con sus estilos y temas.

Pero, como Balzac no es un ente solitario en la literatura de Francia y antes de hablar de su influencia en la patria de Cervantes, hay que pensar en la manera en que toda la literatura francesa ha influido en la española.

Muchos modelos franceses llegaron a España y fueron reproducidos con fidelidad, y tal cosa se vio en el periodismo, el teatro, la novela, la crítica y en casi todas las manifestaciones literarias españolas:

367 Laura López Morales, «Modernidad de Balzac», óp. cit., pág. 11.

Es indudable que durante gran parte del siglo XVIII muchos autores franceses fueron reconocidos como modelos literarios o como referencias teóricas imprescindibles entre los autores neoclásicos españoles³⁶⁸.

Es también sabido que la literatura española fue grandemente influenciada por las letras francesas, y hay varios teóricos del tema que aseguran que España se envolvió en muchos de los movimientos literarios conocidos gracias a la influencia francesa:

Querer trazar en corto espacio un cuadro completo de la recepción de que ha sido objeto la literatura francesa en España es empeño poco menos que imposible, dada la riqueza y extensión en el tiempo de las relaciones literarias entre ambos países³⁶⁹.

Noten que Francisco Lafarga habla de tres aspectos a tomar en cuenta respecto a la influencia de Francia en las letras de España: En primer lugar, dice que es imposible abarcar, en corto espacio, dicha influencia y presencia porque, hasta el día de hoy, se necesita seguir escudriñando la literatura española porque aún quedan aspectos influenciados por rancia y sobre lo que se ha estudiado poco o casi nada.

En segundo lugar, habla de lo rica que las relaciones entre España y Francia han hecho la influencia de la segunda sobre la primera. Tal vez, la riqueza y la calidad de la literatura española tiene mucho que agradecer a esa influencia de Francia.

En tercer lugar, alude al tiempo en el que se ha dado esa relación. Posiblemente, haya quienes se atrevan a ubicar el inicio de esa influencia en el Realismo o en otro movimiento, pero realmente no se sabe cuándo comenzó y tampoco se puede hablar con certeza de una fecha de inicio.

Claro está, habría que analizar el término influencia cuando se aplica al contexto en que lo estamos usando. Sabemos que este concepto se refiere a la manera en que características de la literatura de un lugar determinado son transportadas a otros, ya sea de manera consciente o de forma inconsciente.

Sin embargo, en los últimos tiempos, algunos teóricos han objetado el uso de la palabra influencia para ser aplicada a la relación de las literaturas francesas y españolas y la

368 José Checa Beltrán, «Modelos franceses y neoclasicismo en la prensa española de principios del siglo XIX (1801 -1805)», en *Boletín hispánico*, número. 111, Publicaciones de la Universidad Michel de Montaigne Burdeos, Francia, 2009, pág. 143.

369 Francisco Lafarga, «Sobre la recepción de la literatura francesa en España», en *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, número. 8, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1995, pág. 35.

cambiaron por otra expresión, “La recepción”:

La expresión recepción literaria ha venido a substituir en los últimos años o, mejor dicho, de unos veinte años a esta parte, el término más difundido de influencia. Con todo, no se trata únicamente de un simple cambio de denominación, fruto de una moda: hay implicada también una modificación de perspectiva, una ampliación de horizonte, del abanico de la investigación³⁷⁰.

Curiosamente, los estudios sobre la influencia referidos al rastro de las huellas de un autor en uno o varios autores, principalmente extranjeros, se encuentran más que todo en Francia durante la primera mitad del siglo XX. Fueron los comparatistas quienes comenzaron a acuñar la idea de recepción a finales del siglo pasado.

Édouard Rod y Fernand Baldensperger se encuentran entre los principales interesados en que prevalezca este concepto. En términos generales, la relación que hay entre influencia y recepción se puede expresar de este modo:

Los estudios de recepción se diferencian de los de influencia al centrarse en las manifestaciones concretas de la presencia y del conocimiento de un autor (o de una cultura) en un país extranjero [...] Ambos estudios se complementan y, en realidad, el segundo (el de influencia) necesita al primero³⁷¹.

Pero cualquiera que sea el término que se acuñe respecto a Balzac y a la literatura española, ambos denotan una realidad: las letras españolas sintieron los oleajes del estilo y de los temas del gran escritor francés.

Cuando pensamos en la influencia de la literatura francesa en las letras españolas, Honoré de Balzac no se quedó atrás, pues su influencia fue notable en autores de larga data. Algunos, tal vez, sin darse cuenta y otros, probablemente, consideraban un acto honorífico hacer sus obras parecerse a las del escritor francés.

Quizás la principal influencia de Balzac en la literatura española está asociada al Realismo literario, pues es en Francia que este movimiento tuvo su origen, y Balzac es considerado el precursor del mismo:

El Realismo de Balzac chocaba contra la escuela admitida por las minorías directoras, todavía dueñas de las academias y universidades, es decir, con el clasicismo frío y deshumanizado de fines del siglo XVIII, y a la vez con la minoría rectora de la

370 *Ibíd.*, pág. 31.

371 *Ibíd.*, pág. 32.

nueva generación romántica³⁷².

Balzac no fue un realista monótono, todo lo contrario, él fue amante de la viveza y, aunque no se le conoce como improvisador, sí poseyó una espontaneidad que influyó en toda Europa, especialmente en España e hizo nido en grandes escritores de las letras hispánicas. Esa viveza es precisamente una de las cosas que no se comprendió en principio, pero que luego fue siendo aceptada en la literatura española.

Su realismo imprime en las novelas un fin social tanto que la gente comenzó a ver a los escritores realistas como historiadores del presente. Entonces, muchos escritores de España, visiblemente influenciados directa o indirectamente por los trabajos de Balzac, hicieron de sus obras un espacio para dar a conocer sus pareceres sobre la sociedad que dejó de verlos como testigos sino como participantes activos, tanto de las virtudes como de los defectos de la misma.

Es así como veremos muchos escritores españoles que, al igual que Balzac, terminarán colocándose del lado del pueblo durante un tiempo, pero luego tendrán que acudir y aceptar los beneficios del poder.

Las publicaciones de novelas fraccionadas en la prensa fue un estilo del que Balzac supo sacar provecho, y es posible que el auge que tuvo esta práctica en España se deba, en parte, a la influencia de Francia, y especialmente de Honoré de Balzac sobre todo si se toma en cuenta la gran importancia de la prensa, tanto en Francia como en España y se recuerda que ésta no tenía la información como único propósito, sino que también era espacio para educar y entretener al pueblo.

Se asegura que fue la obra *La Comedia Humana* la que contribuyó a permear los pensamientos y estilos de muchos literatos en España, lugar donde Balzac habría de ser comentado, criticado e imitado hasta la saciedad, sobre todo, en los autores realistas:

Las ideas de Balzac (1799-1850) sobre la novela, que expuso sobre todo en el prólogo de su vastísima obra *La Comedia Humana*, nos servirán para desentrañar las principales características de la novela realista³⁷³.

372 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», óp. cit., pág. 9.

373 Enric Sierra, «Apuntes sobre novela realista», óp. cit., pág. 1.

De hecho, podemos encontrar vestigios de *La Comedia Humana* en autores españoles antiguos y contemporáneos, que algunos imitaron el estilo y el lenguaje de Balzac, y otros pusieron sus ojos en su estructura como paradigma de la buena literatura de ese entonces y hasta en la actualidad.

Claro que muchos ni siquiera sabían, tal vez, que imitaban a Balzac, sino que su influencia sobre ellos era un efecto natural de la intertextualidad. Otros no estaban plenamente de acuerdo con todo el estilo y la totalidad de los temas tratados por Balzac, pero incluso éstos terminaron viendo en él un paradigma de algún asunto a imitar.

Uno de los autores en los que se nota esta influencia es Josep Pla I Casadevall, un escritor y periodista catalán de gran trascendencia en la literatura de la patria de Cervantes. Pla, nacido en Palafrugell el 8 de marzo de 1897, fue parte de una de las familias más aventajadas de su tiempo y localidad. Cuenta hasta el día de hoy con una notable admiración, pues existe una fundación con su nombre y en él está la influencia de Balzac:

La obra completa de Josep Pla, figura peculiar e irreplicable en las letras hispánicas, presenta cierta semejanza con el magno proyecto de *La Comédie Humaine* de Balzac. aunque Pla nunca practicó la novela como “espejo del mundo”, su producción periodística y ensayística refleja la sociedad de su tiempo³⁷⁴.

Notamos que el aspecto que menos interesaba a Pla era ver la novela como espejo del mundo, es decir, no se creía obligado a presentar la realidad a través de su narrativa. Este autor no necesita ser estudiado a profundidad para encontrar una conexión intertextual entre sus obras y al menos una de Balzac.

Pla no debe ser visto como un imitador ciego de Balzac. Es cierto que en sus obras aparecen treinta y nueve alusiones al autor francés, pero hay que reconocer que entre estas menciones se encuentran críticas acertadas y también fuertes elogios.

En algunos momentos, Josep Pla llama aburrido y pesado a Balzac como escritor, no tanto por sus temas, es más bien porque sus obras están cargadas de muchos elementos sociales que, en ocasiones, cuesta sacrificio tomarles el hilo. Esta crítica de Pla es entendible si tomamos en cuenta lo que ya dijimos, no veía el novelar como hacer historia verídica sino

374 Marta Segarra Montaner, «Presencia de Balzac en la obra de Josep Pla», Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 1989, pág. 183.

como arte para entretener.

En otros momentos, asegura que sus escritos carecen de amenidad y hasta duda de la verosimilitud de sus personajes. Para él, Balzac no parece haber sacado los personajes de la realidad como se esperaba en el Realismo.

En algún momento, Pla cambia por completo el discurso sobre Honoré de Balzac, lo reconoce como un gran prosista y asevera que sus obras son una maravilla. Aunque el sitial literario en que Pla coloca a Honoré de Balzac es ambiguo, no deja de ser privilegiado, y ésto explica por qué el escritor español critica severamente algunas de las obras del francés, a pesar de que lo considera uno de los mejores novelistas.

Pero, posiblemente, el mismo Pla no sabe que la creatividad es uno de los pilares estilísticos de Balzac, por lo que al criticarlo está siendo igual que él y está montado en una de las olas del movimiento que Balzac representó: el Realismo.

Según Marta Segarra, Pla parece haber evolucionado en su forma de pensar y esa evolución probablemente se debió a su contacto con las obras de Balzac. Por éso, se le ve alabando los rasgos sociales de las obras del escritor francés.

Esta evolución en el pensamiento de Pla, tal vez, sea parte de la influencia de Balzac en él, así como en otros contemporáneos, pues se sabe que Pla era solo uno de los que tenían opiniones no favorables a Balzac, para luego cambiarlas merced al arrojo y al estilo realista del francés.

Segarra también está segura de que ambos escritores trataron, en sus obras, de explicar los hilos que movían sus sociedades, sus comportamientos y sus modos de entender la vida:

Esta es la conclusión más significativa a la que nos ha conducido el rastreo emprendido de la presencia de Balzac en la obra de Josep Pla. Ambos escritores, cada uno en su época y en sus circunstancias, intentaron, explícita o veladamente (es el caso de Pla), llevar a cabo un ambicioso retrato de los hilos secretos que mueven la conducta social y privada del hombre³⁷⁵.

375 *Ibíd.*, pág. 189.

Este modo de hacer literatura será una constante en casi todos los autores realistas de España que, influenciados por las ideas de Balzac, concebirán narraciones que bien pudieran confundirse con tratados filosóficos de sus respectivos tiempos.

Pero a pesar de todo, Pla parece convencido de que la novela de Balzac podría servir de paradigma para la narrativa realista, asunto que este crítico literario no parece atribuir a cualquiera.

La literatura fantástica de España, un género caracterizado por la presencia de fenómenos sobrenaturales y extraordinarios, también conoció vestigios de Balzac:

La producción fantástica de Balzac se conoció en España casi en su totalidad, y que aquí también tuvo el género fantástico sus cultivadores³⁷⁶.

Se sabe también que fueron diversos los títulos de novelas fantásticas publicados en España durante el siglo XIX. Pero, al parecer, las obras de Balzac, en este renglón, tuvieron un éxito casi indescriptible:

Por lo que respecta a Balzac, se trata de uno de los escritores franceses cuya obra fantástica tuvo un destacable éxito en España [...] En total, a lo largo del siglo XIX se tradujeron seis relatos cortos³⁷⁷.

Que se conozca la literatura fantástica de Balzac en España es cosa de alto valor porque todo literato sabe que este país tiene su nombre escrito con letras de oro en este tipo de literatura, así que los españoles debieron considerar la literatura fantástica de Balzac como texto importante para llevarlo e imitarlo en su tierra. En este sentido, Emilia Pardo Bazán fue influenciada por Honoré de Balzac:

Hija de una familia gallega noble, el conde José Pardo Bazán, título que heredó a la muerte de su padre en 1908, y Amalia de la Rúa, está considerada la mejor novelista española del siglo XIX y una de las escritoras más destacadas de la historia literaria de España³⁷⁸.

376 Pedro Salvador Méndez Robles, «El relato breve traducido: "Sarrasine", de Honoré de Balzac, en España», en *Anales de filología francesa*, número. 13, Publicaciones de la Universidad de Jaén, España, 2005, pág. 280.

377 Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Peter Lang, Berlín, Alemania, 2006, pág. 85.

378 «Mujeres que han hecho historia», Fundación Isonomía, España, 2014, pág. 1. (En línea). Consulta (16 de enero de 2018). Disponible en: <http://isonomia.uji.es/wp-content/uploads/2014/01/PDF-16.09-Emilia-Pardo-Bazan.pdf>.

Emilia Pardo Bazán comenzó a tener contacto con las obras de Balzac cuando le tocó viajar a Francia a causa de una enfermedad:

En septiembre de 1880 viaja a Francia para tomar las aguas de Vichy y recuperarse de la enfermedad. En el hotel comienza a escribir *Un viaje de novios* (1881) y a leer a los novelistas realistas y naturalistas franceses: Balzac³⁷⁹.

La influencia de Balzac en esta literata duró toda su vida. Incluso, la manera en que trató los temas de su época en sus trabajos literarios denota un gran parecido a *La Comedia Humana*.

Igualmente, Alas Clarín fue influenciado por Balzac. Se sabe que Clarín se convirtió en un gran literato que puso sus ojos en otros autores y que fue un gran admirador de Balzac como crítico:

Como crítico literario, Clarín admiró a Balzac y a Flaubert; defendió a Zola con reservas. Entre los autores españoles coetáneos, alabó sobre todo a Galdós, pero juzgó severamente la obra de Emilia Pardo Bazán en algunas ocasiones³⁸⁰.

El hecho de que mencione el valor de su criticidad es valioso en un autor como Clarín, sobre todo porque no se trata de un escritor sin criterio. De hecho, él es considerado un literato original y de gran envergadura.

Pero, Clarín y Bazán no fueron admiradores solitarios de Balzac, puesto que pertenecieron a la llamada “Generación del 68” junto a José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Juan Valera y Armando Palacio Valdés, entre otros:

Azorín fue el primero en emplear la etiqueta generación del 98 para referirse a un grupo de autores que compartían inquietudes y actitudes de protesta, además de una profunda preocupación por España. Los tres autores eran él mismo, Ramiro de Maeztu y Pío Baroja, y en 1901 firmaron un manifiesto denunciando la situación de España³⁸¹.

Todos estos escritores pertenecieron al Realismo español y en ellos tuvieron una gran influencia las obras de Balzac:

379 Ermitas Penas Varela, «Emilia Pardo Bazán», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pág. 1. (En línea). Consulta (08 de febrero de 2018). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/emilia-pardo-bazan-3/html/0017dc0a-82b2-11df-acc7-002185ce6064=2.html>

380 «Leopoldo Alas (Clarín)». (En línea). Consulta (20 de noviembre de 2017). Disponible en: <http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol=11/clarin.htm>

381 «La Generación del 98». (En línea). Consulta (24 de diciembre de 2017). Disponible en: <https://www.sancristobalsl.com/restricted/archivos/bachiller/generacion98.pdf>

Además de la marcada influencia de Honoré de Balzac y Émile Zola en las obras de la Generación de 68, los escritores españoles realistas también incorporaron las técnicas narrativas ya practicadas por los costumbristas quienes habían imitado el estilo descriptivo de Cervantes y el género picaresco³⁸².

Podemos ver que el estilo que adoptó la Generación del 68 es, casi por completo, influenciado por Balzac, pero tal como asegura la lingüista Marisa Guzmán Munita en la cita anterior, también lo hicieron autores que no pertenecían a este grupo.

Claro está, la presencia de Balzac en los estilos y temas no eliminó los vestigios propios de la España de los tiempos a los que pertenecieron los escritores que imitaron a Balzac. En efecto, quizás en éso se parecieron mucho a él: en tratar de que sus escritos representen la realidad de su tierra.

También, es de vital importancia, señalar que un gran tema dentro de literatura del siglo XIX a la que pertenecía Honoré de Balzac y que influyó en la obra del escritor español Pedro Antonio de Alarcón es la literatura criminal. Éste publicó *El Clavo*, considerada como la primera novela policíaca en España en 1853:

Pedro Antonio Joaquín Melitón de Alarcón y Ariza fue un narrador español que perteneció al movimiento realista en el que destacó como uno de los artífices del fin de la prosa romántica. Alarcón es uno de esos personajes que no dejan indiferente a quien se aproxima a su biografía, como tampoco dejó impasible a los de su época. Levanto admiración y displicencia, atracción y rechazo, amistad y rivalidad³⁸³.

Alarcón llegó a organizar algunas de sus obras a la manera de *La Comedia Humana* de Balzac y, en algún momento, mencionó a Balzac dentro de sus más apreciados:

Mis nuevos ídolos, o ya verdaderos dioses literarios, Cervantes, Goethe, Manzony, Quevedo, los propios Walter-Scott y Balzac, este mejor valorado³⁸⁴.

Esta temática delictiva adquirió un gran protagonismo describiendo la vida de criminales y bandidos con un sinfín de narraciones y se ve reflejada en obras como *Hamlet* y *La familia Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Tenemos, asimismo, otros autores

382 Marisa Guzmán Munita, «El Realismo y el Romanticismo como movimientos literarios», pág. 1. (En línea). Consulta (11 de enero de 2018). Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/guzmañmunitamarisa/el=realismóy=el=romanticismo.htm>

383 Encarnación Rodríguez Gómez, Pedro Antonio de Alarcón, *Un ciudadano ilustre*, (trabajo de fin de grado), Publicaciones de la Universidad Jaume I, España, 2017, pág. 2.

384 Carlos Clavería y Jorge García López, *Obras literarias de Pedro Antonio de Alarcón*, Publicaciones de Fundación José Antonio de Castro, Madrid, España, 2006, pág. 12.

destacados de este género en España como Joaquín Belda y Mario Lacruz y la antes mencionada Emilia Pardo Bazán.

Honoré de Balzac ha sido una influencia clara en la literatura española con sus obras policíacas, y podemos, en este contexto, incluir una cita acerca de su novela titulada *Un asunto tenebroso* que se publicó en 1841 en forma de folletín. Esta obra arranca en el otoño de 1803, y el autor describe al personaje policial y los gendarmes como:

El espía, sustantivo enérgico bajo el cual se confunden todos los matices que distinguen a los policías, ya que el pueblo nunca ha querido especificar con el idioma los diversos caracteres de los que andan en esa botica necesaria a los gobiernos, el espía tiene eso de magnífico y curioso: que jamás se enfada; posee la humildad cristina de los sacerdotes, los ojos acostumbrados al desprecio, que él utiliza como una barrera contra el vulgo imbécil que no le comprende; tiene la frente de bronce para las injurias, se dirige hacia su fin como un animal de cuyo sólido caparazón sólo puede dar cuenta el cañón; pero también, como ese animal, se vuelve tanto más furioso al ser alcanzado, cuando creía que su coraza era impenetrable³⁸⁵.

Pero a pesar de la evidente influencia de Balzac en la literatura española, algunos estudiosos modernos de la vida del principal precursor del Realismo francés parecen pensar que España no le ha dado el lugar que realmente le corresponde:

Ya decía Rafael Cansinos Assens en 1967, en el "Prólogo" a la edición de sus Obras Completas, "que la incorporación de Balzac a nuestra literatura no parece haber constituido ningún acontecimiento"³⁸⁶.

Esta manera de tratar a Balzac en España no ha sido nueva, pues ha pasado lo mismo con autores extranjeros que, a través de los años, han logrado influenciar en las letras de un país determinado.

Podemos concluir, entonces, que Honoré de Balzac fue un literato influyente en las letras de España. Su estilo, sus personajes, sus diálogos y el sentido social que imprimió la novela pueden leerse en una pléyade de novelistas y escritores de otros géneros que, hoy, brillan en el firmamento de la literatura española.

Claro está, él, de algún modo, tenía sus ojos puestos en España. Acaso, no pensaba que su presencia e influencia estarían en sus letras, pero tenía la tierra de Cervantes en estima. Solo basta con leer textos suyos como es el caso del cuento llamado *El Grande de*

385 Honoré de Balzac, *Un asunto tenebroso*, traducción de Pedro Darnell, Editorial Backlist clásicos, Madrid, España, 2008, pág. 10.

386 Pedro Salvador Méndez Robles, «El relato breve traducido: "Sarrasine", de Honoré de Balzac, en España», óp. cit., pág. 279.

España, donde podemos ver el alto conocimiento que tenía sobre la vida política y la cultura española.

Pero uno de los españoles que recibió mayor influencia francesa fue Benito Pérez Galdós. Incluso, el folletín al que tanto acudió Galdós y otros autores es una clara evidencia de esta influencia, por lo cual la recepción de Honoré de Balzac en los escritos de Galdós ha sido de tanta trascendencia que amerita ser tratada en un apartado exclusivo, tal cual haremos a continuación:

El folletín francés, a pesar de haberlo Galdós —como decía yo antes— denostado en numerosas ocasiones, funcionó como una constante estructural en la novela galdosiana. El folletín fue uno de los intertextos que mejor ayudan a definir la concepción, tanto desde una perspectiva teórica como práctica, que Galdós tuvo de la novela³⁸⁷.

387 Francisco Caudet, «Francia en Las novelas contemporáneas de Galdós», pág. 167. (En línea). Consulta (06 de marzo de 2018). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo1223129>

2.2. La recepción de Honoré De Balzac en la obra de Benito Pérez Galdós

Benito Pérez Galdós y Honoré De Balzac, el primero ampliamente influenciado por el segundo, tanto, que ha faltado papel y tiempo para señalar las semejanzas que hay entre las obras de uno y del otro:

La relación entre Balzac transmisor y Galdós receptor ha sido evocada desde que José María de Heredia calificara al novelista canario con la expresión *mon cher Balzac castillan* en circunstancia particularmente significativa³⁸⁸.

Es evidente que José María de Heredia, usando la expresión “*Mon cher Balzac castillan*” que aparece en la cita anterior, está aludiendo a la idea de que la presencia de Balzac era profundamente notable en Galdós.

De entrada, el tema visto a través de los lentes de Heredia nos da la idea de que no se duda que Galdós haya sido un receptor de Balzac, claro está, es posible que no haya que tomar la afirmación pensando en un receptor pasivo, pero, de hecho, parece haberlo sido.

La vida de ambos transcurrió en la infancia como la de cualquier otro ser humano, pero los dos comenzaron a iluminar el mundo de la literatura desde muy jóvenes, ya que tanto uno como como el otro vivieron los problemas típicos de los que deciden vivir de las letras.

Balzac, por su lado, fue rechazado cuando inició las andanzas literarias con el teatro y Galdós cuando, desde la escuela, empezó a publicar narrativas breves. El mismo Galdós, tal vez, no pensaba que su nombre asociado al de Balzac sería material de gran parte de la bibliografía de la literatura universal.

Sin embargo, los dos decidieron seguir adelante, incluso cuando muchos pensaron que no tendrían un buen futuro en la literatura. A pesar de los sinsabores, ambos se hicieron tan grandes que, hoy, son considerados representantes del Realismo literario universal, en general, y en Francia y España, en particular:

Honoré de Balzac (1799-1850) y Benito Pérez Galdós (1843-1920), realistas por antonomasia de sus respectivos países, crearon monumentos literarios que comprendían en forma enciclopédica, una visión panorámica de la sociedad, la historia y

388 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», óp. cit., pág. 369.

el arte de su época³⁸⁹.

Si se dice que crearon monumentos quiere decir que eran parecidos en cuanto a su ingenio. No obstante, como se tendrá que decir en otros lugares de este trabajo, entre los dos Balzac fue el primer monumento, asunto que lo convierte, probablemente, en el que puso las bases sobre las que Galdós también construyó su propio monumento literario.

Las preguntas aquí son ¿Está la presencia de Balzac en la obra de Galdós? Y si está ¿Dónde se puede percibir? ¿Fue Galdós influenciado por Honoré de Balzac? Y si lo fue ¿Qué tanto? ¿Dicha influencia está en su estilo, en sus personajes, en los géneros cultivados, en los temas tratados y en su manera de tomar en cuenta la sociedad de su época?

Para contestar estas preguntas hay que nadar entre la gran cantidad de opiniones a favor y en contra que existen, pero como toda cosa importante esto debía pasar, puesto que se trata del contacto de dos grandes de la literatura realista.

Indudablemente, las obras de Galdós respiran Balzac por todas partes. Ahora bien, aunque Galdós fue influenciado por Balzac, hay quienes piensan que tal influencia no siempre se ve con facilidad:

Se suele hablar de manera más o menos generalizada de la influencia de Balzac sobre Pérez Galdós, pero esta influencia no se observa tan fácilmente en las obras individuales del gran español³⁹⁰.

La opinión anterior no deja de ser respetada. Sin embargo, no todos los teóricos la comparten en un alto porcentaje. Por el contrario, la mayoría se empeña en demostrar la presencia y la influencia del representante del Realismo francés en el gran realista canario. Quizás esa dificultad para ver la influencia del realista francés en el representante del Realismo español se deba a que este último no perdió su originalidad.

Lo antes expresado implica que, si bien algunas de sus obras tienen estilo, temas y personajes iguales o semejantes a las narrativas de Balzac, él también es portador de un

389 William Little y José Schraibman, «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», óp. cit., pág. 615.hispánicos», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, España, 2011, pág. 760.

390 Aristides Paradissis, «Una influencia balzaciana en los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós», en *Thesaurus*, tomo. 33, número. 3, Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, Colombia, 1978, pág. 446.

estilo y una manera de ser que se entreteteje con la del autor francés.

Incluso, hay que tomar en cuenta que Galdós llegó a hacer algunos cuestionamientos a la obra de Balzac, cuestionamientos que no, necesariamente, significan que no tuviese respeto por la obra del realista francés, pero sí, probablemente sean muestras del juicio crítico del representante del Realismo español.

Pero debido a la llamada intertextualidad, nadie, por muy original que sea, produce obra alguna sin que en la misma se cuele rasgos de autores que influyen al nuevo escritor. Quizás, Galdós es uno de los ejemplos más dignos de intertextualidad, porque, de un lado, se le ve influenciado por Balzac, pero, por otro, se le ve manteniendo la autenticidad que reclama la misma intertextualidad. De hecho, la originalidad es una de las características del Realismo, sobre todo si esa originalidad está orientada a la realidad social del escritor:

Los autores se centran en la realidad más próxima, más conocida; como consecuencia se describe la sociedad contemporánea del autor³⁹¹.

De todas maneras, la influencia y la presencia de Balzac en los escritos de Galdós comienzan a verse a raíz del contacto de Galdós con la obra *La Comedia Humana*:

Vuelve a aparecer Balzac en las novelas contemporáneas. En *El Doctor Centeno* sale tres veces *La Comedia Humana*. La primera vez es cuando Centeno examina la biblioteca de Miquis, su amo³⁹².

La expresión “Vuelve a aparecer” de la cita anterior es evidencia de que el autor ya había visto sombras de Honoré de Balzac en otras obras de Benito Pérez Galdós. Pero si no las ha visto él, es probable que otros la hayan visto.

El contacto de Galdós con las obras de Balzac tuvo lugar muy temprano, es decir, no ocurrió después de viejo ni tampoco sucedió de modo esporádico, así que por más que tal cosa se niegue, es posible que tal contacto sea la causa de las influencias y de la presencia del francés en el español:

Primer viaje, en el verano de 1867, a París. De cualquier modo, en sus *Memorias de un desmemoriado*, recordaba haber comprado en los quais del Sena, durante esa visita, unos tomitos de Balzac³⁹³.

391 Fausto Ambrocio Barrueto y Jorge De la Cruz Mendoza, *El Realismo literario*, óp. cit., pág. 8.

392 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», óp. cit., pág. 369.

393 Francisco Lafarga, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, España,

Como podemos ver, para 1867, Galdós contaba con apenas 24 años, una edad que en la España de su época aún se consideraba tierna, es decir, no cualquier joven de esa edad habría tenido contacto con las obras del representante del Realismo francés.

Podemos constatar, también, que Galdós estuvo dispuesto a hacer el sacrificio económico que implicó adquirir el ejemplar de la obra balzaciana que aparece en la cita anterior. Tal cosa podría ser un indicio de que el novelista canario ya habría estado siendo influenciado por Balzac.

La novela de Galdós tiene una inclinación hacia temas tan humanos que, si bien es una característica común en los escritores realistas, no se puede dudar que Balzac haya influido en el español:

Galdós y Balzac siempre se enfocan en el cuadro total de la naturaleza humana. Por eso, los personajes no se encierran en un mundo hermético³⁹⁴.

En realidad, uno de los pilares del Realismo fueron las cuestiones humanas y no debemos olvidar que Balzac es considerado como el precursor de este movimiento social, artístico, filosófico y literario. Galdós fue posterior a Balzac, así que, si trata este tema en sus obras, evidentemente, está influenciado por esta parte del Realismo balzaciano que arrastró a tantos otros españoles.

Los temas sociales son una realidad en las novelas de Galdós, quien está interesado en la política, en las cuestiones religiosas y en todo lo relacionado con la España de su época. Ésta es también una característica de los novelistas realistas, aunque, es muy probable que Galdós, igual que muchos escritores españoles, haya sido influenciado por el máximo representante del Realismo francés.

La historia es un tema tratado tanto por Balzac como por Galdós. No se tiene duda alguna de que el primero haya ejercido una gran influencia sobre el segundo. Naturalmente, cada uno desde el punto de vista de su entorno y de su época:

1989, pág. 165.

394 William Little y José Schraibman, «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», óp. cit., pág. 618.

Balzac y Galdós ejemplifican el criterio de concebir la historia desde un punto de vista nacional al colocar la acción de la mayoría de sus obras en la capital³⁹⁵.

En efecto, Galdós llegó a ser considerado como un historiador de su tiempo, es decir, sus obras fueron vistas como fuentes para aprender sobre la historia de su patria y del mundo de la época. Lo mismo ya había pasado con Honoré de Balzac, aunque en otras dimensiones:

En efecto, para algunos de los grandes novelistas del siglo XIX, la literatura sí cumple una función suplementaria, y es justamente allí donde reside su grandeza. Y es que la novela ofrece ese otro lado de la historia, el lado humano que omitían los historiadores y que Balzac se propuso recoger³⁹⁶.

Galdós es un intelectual fascinado, más práctica que teóricamente, por la historia. Su experiencia intelectual parece resumirse en la conciencia de que existen unos procesos de transformación social que, al mismo tiempo, son causa y consecuencia de la representación de la realidad que posee la ciudadanía, así como de sus comportamientos³⁹⁷.

Es también curioso que tanto Balzac como Galdós consideren la novela, no como elementos sueltos, sino como un todo. Honoré de Balzac demostró esto en su obra cumbre *La Comedia Humana*. Sin embargo, Galdós no hizo una obra como ésta, pero comparó el arte de novelar con la tarea de tejer, es decir, se nota que él parece estar inspirado en la gran obra de Balzac, pues como ya dijimos, al principio, él la conocía:

Galdós, aunque de manera menos explícita no está muy lejos de considerar la novela como un todo³⁹⁸.

Es obvio que ambos literatos, en su intención de colocar todas sus obras en un solo tomo, están viendo el novelar como el tejer. Pero, no debemos olvidar que el novelista francés lo hizo primero en *La Comedia Humana*, una obra que, como ya comentamos, el canario llegó a conocer.

Los Episodios Nacionales es solo parte de la gran producción de Galdós, y aunque muchos críticos piensan que no debe ser tomada como patrón para buscar influencias del representante del Realismo francés en el novelista español.

395 *Ibíd.*, pág. 619.

396 Claudia Montilla, «El historiador y la novela: de la complicidad mimética a la meditación textual», en *Scielo: Revista científica electrónica*, número. 27, 2004, pág. 136. (En línea). Consulta (31 de marzo de 2018). Disponible en: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=scipdf&pid=S0121-16172004000100008&lng=en>

397 Fernando Larraz Elorriaga, «Galdós y el historicismo en la quinta serie de Los episodios nacionales», en *Revista de filología*, número. 24, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2005, pág. 180.

398 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», óp. cit., pág. 373.

De todos modos, aquí mismo se pueden ver algunas influencias: En primer lugar, ambos trabajos pretenden juntar en un solo documento toda la obra (en el caso de Balzac) o gran parte de ella (en el caso de Galdós). Ya ésto es un elemento que, sin duda, el canario vio en Balzac.

En segundo lugar, las obras están colocadas por temas en común. Como la obra de Balzac fue primero y el mismo Galdós asegura haberla conocido, al menos por efectos de la intertextualidad es posible que el español fuera influenciado por el francés.

En tercer lugar, los dos trabajos tratan temas relativos a la realidad de sus respectivos lugares y épocas. Tanto *La Comedia Humana* como *Los Episodios Nacionales* están repletos de situaciones históricas comprobables tanto en Francia como en España. Aunque este es un elemento propio del Realismo, no hay dudas de que Galdós haya notado este asunto marcadamente en las obras del autor francés.

En cuarto lugar, la presencia de personajes suele repetirse en más de una obra. En el caso de Balzac él lo hace de manera directa, pero Galdós suele darles otros nombres. Sin embargo, al ver las características, se hace evidente la coincidencia.

Pero lo más sorprendente es que los dos conglomerados de obras presentan varios fragmentos en los que sus autores se dedican seriamente a dar detalles y explicaciones de la vida individual de la gente común de sus respectivas épocas.

Ahora bien, estos trabajos, como veremos, a continuación, vistos de manera particular y analizando las piezas que forman cada uno, reflejan semejanzas que cualquiera puede notar al instante.

El *Miau* de Galdós, perteneciente a *Los Episodios Nacionales*, ciertamente tiene paralelismos con *Les Employés (Los Empleados)* de Honoré de Balzac. Estos paralelismos que, como ya insinuamos, en otra parte, no significan que el español haya copiado al francés, pero sí nos dan una idea de lo importante que fue el uno para el otro.

El mundo burocrático y su fracaso, la administración pública, las apariencias sociales, la ambición social, la reforma administrativa y financiera, así como otros temas son comunes en *Miau* y *Los Empleados*:

De los temas inscritos, 13 de *Les Employés* y 17 de *El Miau*, 11 son comunes o tienen semejanzas significativas³⁹⁹.

Personajes, conversaciones, estilo, entornos y un sinnúmero de otros elementos del *Miau* de Galdós son, igual que en otras producciones del canario, idénticos a *Les Employés* de la pluma balzaciana:

Sin negar la fuerza creadora de Pérez Galdós tenemos que admitir que en el caso de la novela *Miau* la influencia balzaciana es clara⁴⁰⁰.

Podemos ver que, por ejemplo, Galdós ha creado en el *Miau* un panorama tan complejo y burocrático, que el lector juicioso notará inmediatamente que se parece al que antes creó Balzac en *Les Employés*.

La pena y la angustia que envuelven el alma de los protagonistas es evidente, pero mucho más evidente se hace que ese acercamiento filosófico que hay en los personajes del famoso *Miau* es el mismo que el francés se empeña y logra retrotraer en la obra suya.

Pero, además, *Les Employés* parece estar en la mente de Galdós cuando, de manera clara, presenta los mismos problemas que en su *Miau*, dejando entrever que, si bien no tenía intención de copiar los temas de Balzac, pues España tenía los suyos, sí le interesó la forma profunda en que el escritor francés los trataba, dejándola filtrar en su propia obra.

Debemos notar que Paradissis, un gran poeta y profesor de literatura australiano, está asegurando que la obra de Balzac es una de las fuentes inspiradoras para el autor canario, lo que significa que este último fue influenciado por textos de Balzac al componer su obra. La presencia balzaciana es tan notable que el mismo Paradissis creyó necesario reconocerla.

Hay otra obra de Benito Pérez Galdós que tiene amplias influencias de Balzac: *La Estafeta Romántica*, que tiene tan tangible la presencia de Balzac que algunos teóricos la han usado para comparar a ambos representantes del Realismo.

La Estafeta Romántica se puede comparar con *Mémoires de deux jeunes mariées* (*Memorias de dos jóvenes esposas*) y no necesitamos un ojo muy visor para darnos cuenta

399 Aristides Paradissis, «Una influencia balzaciana en España: «Les Employés» considerada como una de las fuentes literarias de «Miau» de Benito Pérez Galdós», en *Bulletin hispanique*, volumen. 74, número. 3-4, Publicaciones de Universidad Michel de Montaigne Bordeaux, Francia, 1972, pág. 445.

400 *Ibid.*, pág. 452.

de ello:

Se debe notar que existen en estas obras ciertas semejanzas generales de técnica literaria. Ambas son obras poligonales de tipo epistolar⁴⁰¹.

La principal influencia Balzaciana que hay en *La Estafeta Romántica* está, claramente, evidenciada en el tema del amor y el desamor, así como en el contraste entre lo natural y lo regido por la ley o bien por lo que socialmente convenga.

Los personajes de ambas novelas son los que expresan todo lo antes dicho, siendo inevitable que el lector conocedor de las dos obras no vea cómo los que protagonizan *La Estafeta Romántica* parecen una especie de réplica de los que tienen papel estelar en *Memorias de dos jóvenes esposas*:

La comparación de Louise de Chaulieu con Pilar de Loaysa es relevadora, pero hay más. En *Mémoires de deux jeunes mariées*, como en *La estafeta romántica*, las buenas cualidades de una de las protagonistas hacen contrapeso a las flaquezas humanas de la otra, así que el parangón entre René de Maucombe y Valvanera de Urdaneta puede ser considerado como complementario al paralelismo entre Louise y Pilar⁴⁰².

Balzac parece haber influenciado a Galdós en el modo de ver a las mujeres, pues, en *La Estafeta Romántica*, Pilar, a pesar de no ser de la misma edad de Louise en la novela de Balzac, es exaltada, por encima de su marido.

También, ambas novelas presentan maridos ricos, altos funcionarios y bien envueltos en la vida pública, a pesar de que viven bajo la influencia de sus mujeres. Pero, los detalles primarios relacionados con personajes principales, diálogos, entornos y otros aspectos no son solamente en los que el autor francés parece haber influenciado al escritor español:

Estas semejanzas entre los maridos refuerzan de manera muy significativa los paralelismos que ya hemos señalado entre las mujeres. Pero hay más aún. La analogía en la presentación de los personajes principales de *Mémoires de deux jeunes mariées* y de *La estafeta romántica* se extiende hasta a los detalles secundarios⁴⁰³.

Galdós es un escritor esencialmente realista, pero, curiosamente, parece imitar a Balzac muy fielmente en ocasiones, puesto que ambas novelas a las que hemos aludido

401 Aristides Paradissis, «Una influencia balzaciana en los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós», óp. cit., pág. 447.

402 Ibíd., pág. 452.

403 Ibíd., pág. 457.

presentan rasgos del Romanticismo.

Indiscutiblemente, *La Estafeta Romántica* no deja de ser un espejo que muestra la figura balzaquiana por todas partes, aun cuando Galdós quizás no se diera cuenta de ello.

No podemos abandonar esta comparación sin mencionar la técnica literaria de *La Estafeta Romántica* que es la misma que hay en la obra de Balzac, donde predomina una mezcla de lo real con lo imaginario que iguala a los dos autores:

Sin negar el genio creador de éste, podemos admitir que la influencia balzaciana se puede observar en *La estafeta romántica*⁴⁰⁴.

Lo cierto es que en la novela galdosiana se han rastreado patrones, personajes, escenas y temas que han sido inspirados de textos de Balzac. Tal cosa destruye el argumento de los que aseguran que el canario no conocía profundamente la obra del francés y fortalece la tesis de quienes ven al primero como discípulo del segundo:

Vuelve aparecer Balzac en las *Novelas Españolas Contemporáneas*. En *El Doctor Centeno* sale tres veces *La Comedia Humana*. La primera vez es cuando Centeno examina la biblioteca de Miquis, su amo. Descubre, lee con dificultad (y no sin gracia) los siguientes títulos: *Le Père Goriot*, *Mémoires de deux jeunes mariées*⁴⁰⁵.

Claro está, la idea de discípulo que tenemos en la cita anterior debe ser vista con cierta reserva, puesto que no es la misma que se maneja comúnmente. Hablamos de discípulo en la cotidianidad para referirnos a alguien que sigue a un maestro. Pero, Galdós no fue un discípulo que siguió ciegamente a Balzac. Él no era ese tipo de discípulos.

Hay un caso muy particular que podría ser prueba de la influencia de Honoré de Balzac en Benito Pérez Galdós que consiste en la presencia del personaje del usurero. No es solamente la presencia, sino también la manera de concebir este personaje.

Para el autor francés, el usurero suele ser un abusador y explotador que no tendrá un buen final. Más tarde, Galdós presentará el mismo personaje con las mismas características con un final muy parecido:

Se puede observar cierta similitud en el modo de aparición inicial: ambos son, primero, personajes secundarios. Pasan progresivamente a ocupar el rango de protagonistas (más rápidamente en el caso de Balzac). Los usureros se parecen también

404 *Ibíd.*, pág. 460.

405 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», *óp. cit.*, pág. 370.

si se observa el modo de reaparición⁴⁰⁶.

Balzac tenía también la costumbre de dar a los nombres un valor hasta cierto modo moralizante. Ésto es entendible, ya que muchos autores realistas buscaron dejar una especie de sermón en sus obras y, de este modo, recalcan su punto de vista respecto a temas de la vida.

Es curioso cómo, por otra parte, Galdós, en su tiempo, se valía de los nombres para usarlos como instrumento moralizante en sus obras. Varios teóricos ya han visto esta manera de proceder del español como una de las tantas influencias que ejerció en él el representante del Realismo francés:

El nombre del personaje tiene, para Galdós como para Balzac, cierto valor moral. En el caso del novelista canario, y sin salir de la serie de *Las novelas de Torquemada*, se puede evocar el caso de Rafael del Águila, arcángel ciego que se propone derribar la Bestia inmundada. Algo semejante ocurre con Cruz y Fidela⁴⁰⁷.

Claro está, el tema de la moralidad no tenía las mismas dimensiones para Honoré de Balzac y para Galdós porque, aunque ambos tuvieron formación filosófica y conocieron, de algún modo, la religión, eran de sociedades y tiempos diferentes.

Pero, a pesar de lo anteriormente dicho, podemos ver cómo el español parece haber sido influenciado, al menos, por la costumbre de dar paso a la moralidad en sus trabajos y no hay que ir muy lejos para descubrir ésto.

Honoré de Balzac era un faro cuya luz surcó las distancias y el tiempo para venir a dar a España y a proyectarse nada más y nada menos que en uno de su estatura literaria: Benito Pérez Galdós.

Si el primero es grande, el segundo lo es también, pues a pesar de la presencia y la influencia del representante del Realismo francés en las obras del representante del Realismo español, ambos autores siguen siendo los ejemplos de autenticidad que reclama, hoy, la literatura universal.

Benito Pérez Galdós incursiona en el periodismo de manera mucho más intensa que Balzac, pero parece haber tomado de él la idea de que el periodismo puede ser un excelente

406 *Ibíd.*, pág. 372.

407 *Ibíd.*, pág. 374.

instrumento, no solo para la publicación de noticias, sino para la crítica. El canario, en su afán periodístico, tiene críticas muy serias:

Pronto comienza a colaborar en la publicación como crítico de la manifestación artística entonces más cultivada y extendida: la música. En aquel momento la crítica de cualquier arte tenía a la vista el desarrollo de las demás artes; y Galdós, con facultades de músico, literato y pintor, no fue ajeno a esta actitud abierta y abarcadora⁴⁰⁸.

El mismo arte de criticar lo encontramos en Balzac, quien fue menos periodista que Galdós, pero es evidente que siguen las mismas líneas y dureza a la hora de presentar críticas sobre algún tema en la prensa de su entonces:

Como crítico literario, Balzac se propuso combatir la falta de sinceridad e independencia que detectó en la crítica de su tiempo. El resultado es heterogéneo porque en algunas ocasiones habla con dureza [...] y en otras con delicadeza⁴⁰⁹.

Sin dudas, demostramos que, tal como dice Francisco Cauder, Balzac, en fin, había dejado en Galdós una huella tan duradera como significativa⁴¹⁰.

408 María Ascensión Andrades Ruiz, *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en "La Nación" y la influencia de los mismos en sus Novelas de la Primera Época: (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2003, pág. 9.

409 Ruth Rodríguez Martínez, «Honoré de Balzac, retrato de la literatura y la política de su tiempo», óp. cit., pág. 1.

410 Francisco Cauder, «Francia en Las novelas contemporáneas de Galdós», óp. cit., pág. 165.

3. LA RECEPCIÓN DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN LA LITERATURA FRANCESA

Benito Pérez Galdós es uno de los máximos representantes del Realismo literario en España, pero su presencia e influencia no se limitó a su país, sino que surcó casi todos los mares, traspasó casi todas las fronteras y se hizo sentir dondequiera que hay al menos un interesado en la narrativa.

La recepción de Galdós es tan evidente, en todo el mundo, que algunos teóricos la han reconocido:

Queremos decir que no existe en la bibliografía hispana fuente tal vez de mayor trascendencia y acaso más completa para el ya por entonces vasto e inabarcable universo de la burocracia y la cosa pública que la narrativa galdosiana⁴¹¹.

Francia también sintió la presencia del canario y su literatura fue influenciada por él de diversas maneras:

Honoré de Balzac (1799-1850) y Benito Pérez Galdós (1843-1920), realistas por antonomasia de sus respectivos países, crearon monumentos literarios que compendian en forma enciclopédica, una visión panorámica de la sociedad, la historia y el arte de su época⁴¹².

Hay mucha influencia galdosiana en la literatura francesa que podemos apreciar en la prensa, en las traducciones de las obras de Galdós al francés, en la escuela y en otros aspectos. El canario comenzó a ejercer su presencia en Francia cuando apenas tenía 24 años, es decir, en 1867:

Galdós se une así al “gran número de españoles de todas las castas que en aquellos días había en París, traídos por la interesante y espléndida exposición [...] El entusiasmo del joven de 24 años queda vivo unos cincuenta años más tarde⁴¹³.”

La cita de Guereña se enmarca en su intención de describir la primera visita que Galdós hizo a la capital francesa en 1867. Lo sorprendente es que Galdós no sabía que años más tarde los papeles cambiarían porque si, para él, estar en París era un honor, luego los franceses estarían orgullosos de su visita.

411 José Manuel Cuenca Toribio, *Galdós y la historia de España*, óp. cit., pág. 906.

412 William Little y José Schraibman, «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», óp. cit., pág. 615.

413 Juan-Luis Guereña, «Galdós en la exposición universal de París de 1867», Publicaciones de la Universidad de Tours, Francia, 1990, pp. 38-39.

Tan grande es el respeto que los franceses sienten por el representante del Realismo literario español que casi todos los que estudian su presencia e influencia en Francia lo llaman “Don Benito”, quien dedicó gran parte de su tiempo a visitar lugares importantes de Francia, y creemos que, luego, aquellos escenarios estuvieron en su subconsciente al novelar.

Es lógico que se piense en la influencia de Francia en Galdós, pero casi nadie piensa en lo contrario. Sin embargo, como veremos, ciertamente el canario llegó a tener cierto reconocimiento en la tierra de Balzac. Aunque resulta algo difícil rastrear toda la presencia galdosiana en Francia, ésta se puede encontrar en la prensa, en la obra de algunos autores, en las traducciones de sus obras y en el uso de sus obras en las escuelas.

Benito Pérez Galdós, en su vida productiva, estuvo ligado al periodismo, primero, a través de la publicación de novelas por entrega y, después, como crítico literario, y, más tarde, como editor, pero nunca pensó que su influencia y su presencia en la literatura francesa estarían ligadas al periodismo. Este célebre canario llegó a ser de gran trascendencia en los periódicos franceses, y los periodistas franceses gastaron raudales de tinta en la escritura de su nombre:

La prensa francesa publicó, entre 1885 y 1920, casi medio millar de unidades periodísticas en relación a Benito Pérez Galdós⁴¹⁴.

Aparecer medio millar de veces en la prensa de París en aquel tiempo y sumarle el hecho de que quien estaba apareciendo en las publicaciones no era francés sino español era un gran logro:

En 1865, escribe en el diario progresista *La Nación*, donde realiza retratos literarios de muchas figuras célebres. En él, asimismo, se publica *Una Industria que vive de la muerte*, sobre la epidemia del cólera⁴¹⁵.

Por otra parte, hay que ver cómo apareció Pérez Galdós en la prensa de París, pues él no llegó allí a causa de escándalos, sino a consecuencia de la buena fama que tuvo, gracias a su buena pluma:

414 María del Pilar García Pinacho, «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: Le Temps», en *Moenia*, volumen. 22, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, España, 2016, pág. 63.

415 «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias, óp. cit., pág. 4.

Cualquier mención a Benito Pérez Galdós en la prensa francesa es intrínsecamente, tanto o más, si cabe, que las traducciones al francés de sus obras (López Jiménez 1990, 1951 y 1995), ya que las editoriales francesas distribuían en todo el mundo por su cuidada y expansiva colonización lingüística⁴¹⁶.

Galdós habrá de aparecer en los principales diarios de Francia, pero sus primeras apariciones no tuvieron lugar en grandes diarios. Todo lo contrario, fue en un suplemento que nunca tendría la importancia que, luego, tuvieron otros grandes diarios parisinos. Sin embargo, nuestro escritor, en este mismo suplemento, fue considerado como uno de los mejores novelistas españoles:

La primera referencia periodística de Benito Pérez Galdós [...] fue en un suplemento literario dominical de *Le Figaro* (21-4-1883:63) cuyo tema principal era la obra de Alarcón traducida como *La Gaspilleuse* (Marcade 1883)⁴¹⁷.

Por la cita anterior, podemos ver que el mismo Galdós no parecía pensar en que los grandes periódicos de París se interesarían en su nombre. No obstante, a medida que sus trabajos y opiniones fueron tomando relevancia, fue escalando, de ese mismo modo, en aquella prensa.

La presencia del canario en la prensa francesa ha sido comparada con la de otros autores como Jacinto Benavente, Juan de Echevarría y Vicente Blasco Ibáñez. Comparado con estos tres escritores importantes, Galdós ocupa un puesto cimero en los periódicos de Francia, ya que su presencia es más espesa y su influencia es más notable, pero esto no significa que Galdós era mejor que los demás escritores españoles.

Por otra parte, Galdós fue colocado al lado de otros autores de relevancia cuyos nombres aparecieron en el diario *Le Temps*. Él no superó a Shakespeare, ni a Cervantes ni a Dickens, pero sí quedó por encima de Arthur Conan Doyle y otros literatos importantes. Superar a Arthur respecto a la presencia en la prensa francesa es un asunto de relevancia capital, puesto que se trata de un autor de notable prestigio:

Fue un hombre adelantado a su tiempo, extraordinariamente culto, tenaz en el trabajo y devoto de su país. Poseía aquella cualidad que destacaba Stendhal de "ver en lo que es" y, años antes de que estallara la Primera Guerra Mundial, ya había escrito en varios periódicos que Gran Bretaña debía prepararse para un enfrentamiento con Alemania, además de vislumbrar su posible bloqueo por agua y aire⁴¹⁸.

416 María del Pilar García Pinacho, «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: Le Temps», óp. cit., pág.66.

417 *Ibíd.*, pág. 70.

418 «Arthur Conan Doyle. Nota de la Redacción», en *Ars Medica: Revista de Humanidades*, número. 2, Mediscript S.L., Madrid, España,

Es digno de ser notado que los franceses se aventuraron a colocar a Galdós al lado de figuras como las que acabamos de mencionar, sobre todo cuando se trata de un escritor español que conoció y abrazó el Realismo literario muchos años después que Francia lo había vivido a plenitud. Ésto significa que Galdós está presente en la mente de los franceses y que su influencia se puede ver en la literatura francesa.

El escritor canario parece tener una gran influencia en una clase especial de la sociedad de Francia: la burguesía que parecía ser la clase con más acceso a los diarios y, también, la que más buscaba lecturas acerca de la literatura:

Se constata también que Benito Pérez Galdós es un suceso más relevante para los periódicos con mayor porcentaje de burguesía urbana de ideología moderada entre su público lector, consumidor también de literatura, que es la causa de que las referencias sean significativamente más numerosas en *Le Journal* (56) y *Le Matin* (42)⁴¹⁹.

Que Galdós le sea más accesible a un grupo determinado en Francia es algo lógico, ya que se trata de un fenómeno social, es decir, estamos hablando de una sociedad que el mismo Galdós criticó a través del Realismo por la supremacía de una clase sobre otras.

Además, Galdós fue una parte de la clase política de su país. Esta condición, si bien lo hace un mejor conocedor de todos los estratos sociales de su España, también lo coloca en una posición de ventaja en otras playas.

Ahora bien, el siglo XX, específicamente la primera veintena, fue cuando Francia estuvo más interesada en la vida y en la obra de Benito Pérez Galdós, pero ésto no quiere decir que los demás años no fueron importantes. Ésto se puede explicar por el hecho de que el canario se caracterizó por su alto interés en la vida pública española durante aquella época:

A la vista de todo ello, se puede establecer que existió a lo largo de los primeros veinte años del siglo XX un interés objetivo por Benito Pérez Galdós en la prensa francesa como suceso noticiable como escritor, como político y como personaje influyente de la vida pública española⁴²⁰.

Notamos que la autora habla de un “interés objetivo”. Tal aseveración significa que toda la prensa francesa no se interesó ciegamente en el canario, convirtiéndolo, por

2007, pág. 268.

419 María del Pilar García Pinacho, «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: *Le Temps*», óp. cit., pág. 72.

420 *Ibíd.*, pág. 75.

completo, en un ídolo.

Este interés objetivo radica en que Galdós era visto sin pasiones, de la manera más imparcial posible, o sea, se destacaban sus virtudes como narrador realista, pero también se hacían notar aquellas cosas que en Francia no se consideraban buena narrativa realista.

La cita anterior, también, alude a que Galdós era un “fenómeno noticiable” que no tiene igual, que es irrepetible y que carece de patrón, y no debemos olvidar que él fue visto así hasta en su tierra.

Otro aspecto importante es que Galdós era tan influyente en la prensa francesa porque tuvo la suerte de ser de los pocos autores de otros países, que no sea Inglaterra, en los que se interesaron las revistas y los periódicos franceses:

Se ha podido apreciar que el interés de la prensa francesa, periódicos y revistas, por escritores extranjeros hasta 1930 se centra en los ingleses⁴²¹.

Galdós no solamente estuvo presente en la prensa francesa, también sus obras estuvieron en las manos de muchos franceses. Podemos notar, incluso, cómo creció el afán de traducir sus obras al francés. Tal cosa nos hace pensar que él era un autor de alto calibre y que sus obras tenían un gran valor para los que estuvieron interesados en la literatura.

Ésto toma mayor importancia cuando tomamos en consideración el costo que tenían las traducciones para cuando comenzaron los franceses a interesarse por traducir las obras de Galdós a su idioma.

Definitivamente, nadie incursionaría en una tarea tan ardua y costosa, a menos que se trate de un autor que realmente valiera la pena. De todas maneras, la gloria de traducir a Galdós al francés se debió a De Lavigne, quien llegó a sufrir, en un primer instante, debido a que, en principio, no todos conocían bien a Pérez Galdós:

Germond ofrece en su carta hacer “todo” lo que esté en su mano para dar a conocer a nuestro novelista. Sin embargo, se limitó a traducir *Marianela*⁴²².

421 *Ibíd.*, pág. 66.

422 Luis López Jiménez, «A. Germond De Lavigne, Primer traductor al francés de B. Pérez Galdós», en *El Guiniguada*, número. 1, Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990, pág. 228.

Observamos aquí el afán de Germond por dar a conocer las obras de Galdós en francés. Es un afán que viene de un hombre que vivía de la publicación de obras y que sabía que dar a conocer las producciones del canario en Francia le reportaría ganancias seguras, pues todos estarían dispuestos a pagar por obtener una copia de las traducciones.

Es difícil saber si el interés de este traductor está más orientado a las ganancias económicas que podría obtener que a la difusión de la cultura, pero, si se trata de ganancias económicas, igualmente estamos frente a un editor que creyó haber encontrado una fuente financiera con la traducción de las obras del canario, lo cual indica que él ya sabía del interés que tenían los franceses por las obras de Galdós.

Otras obras de este último pararon en los estantes de los franceses, y también fueron traducidas. Se sabe, por ejemplo, que *Marianela*, no solamente fue traducida por Germond, sino que otros traductores, más tarde, hicieron traducciones de la misma.

De hecho, una obra como ésta era de alta importancia en Francia, lo que, probablemente, la convirtió en un medio para que la presencia y la influencia galdosianas se perpetuaran en la tierra de Balzac.

Marianela fue la primera obra de Benito Pérez Galdós que se tradujo al francés en la que los franceses encontraron el ingenio literario que ya habían conocido en Balzac, por lo que les sería satisfactorio degustarlo, gracias a la obra de un literato como Galdós:

Siguiendo el orden cronológico de aparición, pero agrupando las ediciones de la misma obra que se editó más veces, tenemos que la primera traducción que se hizo en el tiempo fue *Marianela* (1887)⁴²³.

Doña Perfecta también conoció tierras francesas y fue bien aceptada allá. Esta obra, por su tema y su enfoque ético, pudo haber sido importante para influenciar en algunos escritores franceses.

Otra novela traducida al francés fue *Gloria* que quizás no fue tan leída como las dos anteriores, pero se sabe que un gran número de lectores fue por ella a los puestos de venta de libros.

423 Luis López Jiménez, «Las traducciones de Pérez Galdós en francés», Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1995, pág. 157.

Como podemos ver, la presencia de Galdós ha estado en Francia, a través de sus obras traducidas al francés. Muchas de ellas llevan ya varias ediciones en ese idioma, un récord que no todos los escritores de habla hispana han alcanzado:

Hemos visto que, en ciento diez años, han sido traducidas al francés diez novelas, seis episodios y dos obras de teatro, aunque sus textos escénicos no se conservan⁴²⁴.

Galdós estuvo tan presente en la literatura francesa que hasta se dieron discusiones entre dos editores que se pelearon por traducir sus obras al francés. Todo sucedió cuando Lugol quiso ofrecer al público su traducción de *Doña Perfecta* y descubrió que ya Germond lo hizo:

Lugol está desolado, pues su traducción: “Que estoy ahora seguro es absolutamente y literaria”. Se indigna por la traducción de su competidor⁴²⁵.

Para muchos, estas discusiones entre estos dos editores y traductores parecían vergonzosas, pero, para quien vive el mundo literario en pleno apogeo, éste sabe que cuando hay discusiones por los derechos de traducir a un autor es porque ya éste ha hecho presencia sólida y su influencia es muy notable.

Pero, las novelas ya mencionadas no fueron las únicas que se tradujeron al francés. *El amigo Manso* fue traducida por el polémico Lugol quien, quizás, tenía deseos de traducir muchas más obras de su admirado Galdós, mas no pudo puesto que la muerte vino por él.

Los Episodios Nacionales también fueron del interés de los franceses: De este conglomerado, *El Roman de Seur Marcela* fue el primero en traducirse y, evidentemente, éste es el título en francés de *La campaña del Maestrazgo*.

Hay otra obra que tuvo una gran repercusión en Francia que muchos teóricos creen que la aparición del nombre de Benito Pérez Galdós en la prensa aumentó con la traducción de esta novela.

Se trata de *Electra*, considerada como una de las obras más importantes del canario, al resultar escandalosa porque toca temas que la gente conservadora no quiere evocar, pero,

424 *Ibíd.*, pág.163.

425 *Ibíd.*, pág.157.

a la vez, es llamativa por la manera en que está estructurada.

Como acabamos de ver, hay muchas obras literarias galdosianas traducidas al francés, lo que contribuye, indudablemente, a la reafirmación de la influencia y a la expansión de la presencia de Galdós en la literatura francesa.

Pero a pesar de que Francia conoció en su idioma diez novelas, seis episodios y dos obras de teatro de este autor, algunos literatos creen que se pudo haber hecho más para que la presencia de este célebre español fuera mucho más notoria:

Don Benito Pérez Galdós en francés es un valor que no ha sido aún plenamente conocido: esperemos que poco a poco lo sea, porque Francia lo merece⁴²⁶.

Aquí, el crítico literario Luis López Jiménez no está diciendo que Galdós no ha influenciado en Francia: Está aseverando que ha faltado plenitud en el conocimiento acerca del canario, pero, posiblemente, éste no ha sido plenamente explorado en Francia porque su presencia e influencia ya están tan metidas allá que ya no se considera necesario estudiarlo más.

La posición de López es comprensible porque se trata de alguien que conoce a profundidad la vida y obra del español y considera que, debido a la importancia de éstas, debía ser más conocido y leído en Francia.

Sin embargo, no podemos negar que para ser extranjero, el canario no ha sido poco valorado en Francia. De todos modos, hasta los teóricos modernos creen que Galdós tuvo mucha más suerte que otros escritores extranjeros en Francia:

"Aun así, Galdós ha tenido más suerte que Clarín", comenta Armengol. El galdosista cita como ejemplo las 145 fichas relativas a *Los tres mosqueteros* clasificadas en la Biblioteca Nacional de Madrid o el medio centenar de *El conde de Montecristo*⁴²⁷.

Al hacer semejante juicio, no debemos olvidar que Francia siempre ha sido ojeriza a la hora de poner otra literatura a la par con la suya. Definitivamente, un autor de habla española debe ser muy grande para llegar a los lugares que alcanzó Benito Pérez Galdós

426 *Ibíd.*, pág. 8.

427 Pedro Sorela, «Ofensiva de la novela española en Francia», en *El País*, 25 de septiembre de 1987. (En línea). Consulta (02 de junio de 2018). Disponible en: <https://elpais.com/diario/1987/09/26/cultura/559605609=850215.html>

entre los franceses.

Debemos observar que en la cita se asegura que Galdós tuvo más suerte que Clarín en Francia, lo cual es de suma importancia porque ya se sabe que la obra de Alas Clarín tuvo gran resonancia en la literatura europea, y si el canario lo supera en Francia es porque realmente logró instalarse en el pecho de los franceses.

Hay, sin embargo, una institución en Francia donde, sorprendentemente, la presencia y la influencia galdosianas son evidentes: la escuela. Los franceses han dado mucha importancia a sus escuelas y, sobre todo, a la enseñanza de la literatura.

Esta entidad, con sus tareas y trabajos, es un ejemplo de cómo el realista canario está presente y subyace, de algún modo, en el pensamiento literario francés:

Para la divulgación de Galdós en Francia mucho influyeron sus traductores y críticos literarios, pero no menos importancia tuvo también el sistema escolar⁴²⁸.

Se sabe que la novela *Gloria* fue la dispuesta por Morel Fatio y Ernest Mérimée en 1901 como base para los ejercicios necesarios en la “Agrégaion d'Espagnol”. Es que, por esta razón, los profesores de esa generación fueron seriamente influenciados por Benito Pérez Galdós.

Si los profesores fueron influenciados por este escritor al usar *Gloria* como base para los ejercicios que mencionamos anteriormente, también lo habrán sido los estudiantes, pues a fin de cuentas ellos eran los destinatarios finales de tales trabajos. Es así como toda una generación de estudiantes de las escuelas francesas se influenció por el autor canario, y en ellos su presencia se hacía sentir cada vez que pensaban en español.

Por otra parte, el escritor canario influenció la literatura francesa gracias a la labor de las editoriales:

Galdós es el nombre que compendia la aportación española al gran fenómeno literario que fue el “realismo” de las literaturas occidentales en el siglo XIX, no ha sido un camino fácil. Por una parte, es preciso tener en cuenta el trabajo de las editoriales que han editado y reeditado, a veces contra viento y marea, obras del autor canario⁴²⁹.

428 Leonardo Romero Tobar, «Galdós y el lector canónico de las historias literarias», en *Actas del octavo congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2005, pág. 868.

429 *Ibíd.*, pág. 868.

Es un hecho cierto que los editores, al preocuparse por la publicación de historias de la literatura universal, no dejan de referirse a Galdós como uno de los representantes del Realismo y, al mismo tiempo, tratan de hacer notar la manera en que ha influido en la literatura francesa.

Galdós mismo, siempre, pareció interesado en la publicación de sus obras en París, probablemente, porque sabía bien que allí había un espacio, en el que él podía influenciar y donde su presencia sería más perpetua:

En carta a Manuel Tolosa Latour del 31 de diciembre, 1898, ya le decía a su amigo: “A toda costa quiero estrenar una obra en el extranjero, pues aquí la atmósfera literaria, artística y teatral ha llegado a ser asfixiante, casi, casi mefítica” (Schmidt 1969: 124). Siete meses después, en carta del 6 de julio de 1899, vuelve al tema⁴³⁰.

Tan influenciados de la presencia galdosiana quedaron los franceses que les sobraba el deseo de tener el gusto de disfrutar en su lengua las producciones teatrales del canario. No solamente el teatro quedó en el interés de los parisinos sino también otras producciones de Galdós, y, a partir de entonces, hasta los periódicos de la ciudad se interesaban en él:

En diciembre de 1898 le escribe desde París Ephrem Vincent, quien mucho hará para la difusión del teatro galdosiano en Francia: “Il faut vous faire traduire le plus possible” (Étienvre 1976: 126). Ya en abril 1899, el corresponsal de *Le Temps* en Madrid, Arthur Houghton, se pone en contacto con Galdós, a petición del director de la publicación, Adrien Hébrard, para proponerle la publicación de uno de sus *Episodios Nacionales* y Galdós le responde inmediatamente, sugiriendo mejor *Fortunata y Jacinta* y *Gloria* (Étienvre 1976: 121-22)⁴³¹.

Se sabe que Benito Pérez Galdós tenía planeado quedarse un buen tiempo en París, puesto que había descubierto que era un lugar idóneo para la industria literaria. Sus biógrafos no están de acuerdo en el tiempo que permaneció allí, y tampoco parecen estarlo respecto a las obras suyas que se publicaron en Francia, mientras estuvo en aquel lugar.

Ahora bien, de lo que no hay duda, es que su segundo viaje a Francia ayudó a difundir más sus obras y a hacer muy sólida su presencia en este país, puesto que a su llegada ya era de fama mundial y, además, muchos se habían encargado de darle buena

430 Alan Smith, «Un viaje a París», en *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, Francia, 2007, pág. 322.

431 *Ibid.*, pág. 1.

fama en la llamada “ciudad de las luces”.

Para los franceses, Galdós tiene tanta importancia que hasta parte de su historia y de su gente, el francés común puede conocerlas leyendo su producción literaria:

En las «Novelas contemporáneas» abundan las alusiones a personajes históricos franceses, lo que hace suponer que los lectores —en definitiva, escribía Galdós para la burguesía y la clase media—, tenían cierta familiarización con personajes y episodios de la historia de Francia⁴³².

Ese amor inexplicable que siempre tuvo Galdós por Francia es, quizás, una de las razones por las que siempre quiso estar en aquella tierra, y al mirar hacia allá plasmó huellas francesas en sus obras, lo cual seguramente hizo para los franceses fácil leer sus obras.

El español también ha influenciado a los franceses interesados en el entretenimiento, pues en el año 1970, cuando se estrenaron, en el cincuentenario de su muerte, dos películas suyas: una basada en *Fortunata y Jacinta* y la otra en *Tristana*.

A la francesa Catherine Deneuve le ha tocado el honor de participar en *Tristana*, una obra que de por sí ha sido de gran importancia en Francia. Claro está, los críticos españoles se han quejado de lo que muchos consideran la mala calidad de la película, pero lo importante es cómo, hasta en este aspecto, Galdós ha conquistado a los franceses. Pero, la crítica sobre estas películas no minimiza su importancia, todo lo contrario, si se critica es porque ha calado, de alguna manera, en la mente del crítico.

Benito Pérez Galdós ha de ser recordado no solamente como un gran novelista del Realismo español, sino también por su polémica participación social, por su criticidad y por su espíritu innovador.

De todo esto, él constituye un paradigma y, probablemente, lo será por mucho tiempo. En este tenor, para los franceses ha de ser importante que el canario haya hecho gala de esta habilidad creativa refiriéndose a las calles, a la gente y a la sociedad de Francia.

432 Apud. Francisco Caudet, «Francia en “Las Novelas Contemporáneas” de Galdós», en Francisco Lafarga, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, óp. cit., pág.165.

Finalmente, Galdós es, sin lugar a dudas, una figura cimera de la literatura, especialmente de la narrativa realista, ya que su influencia y su presencia están en gran parte del mundo. Es sorprendente que lugares como Francia, donde la literatura alcanzó un desarrollo notable y donde hicieron nido los movimientos literarios que luego llegaron a España y al resto del mundo, fueron influenciados por la literatura galdosiana.

Todavía, falta mucho a Francia para descubrir la plena influencia de este canario en su literatura, pero mientras el tiempo transcurre y mientras más se estudia, estamos mirando cómo la presencia galdosiana sigue tomando auge en las letras francesas.

PARTE V

TRISTANA Y EUGENIA GRANDET: CUESTIÓN DE INTERCULTURALIDAD

1. EL CONTENIDO

2. LA FORMA

Comparar dos obras literarias escritas por autores distintos y pertenecientes a distintos países y a distintas épocas resulta un trabajo retador. Es todo un proceso, donde se debe tomar en cuenta las diferencias y las semejanzas de las dos piezas, siendo lo más objetivo posible, puesto que no se trata de inclinar la balanza para ninguno de los dos lados, sino emitir juicios tendentes a dejar constancia de nuestra opinión.

En el caso que nos ocupa, tratamos de analizar dos novelas pertenecientes al Realismo y escritas por dos representantes de este movimiento, uno en España y el otro en Francia. Se trata de *Eugenia Grandet* escrita por Honoré de Balzac y *Tristana* por Benito Pérez Galdós.

Para el análisis comparativo de estas dos novelas, se requiere tomar en consideración el contenido, es decir lo que se cuenta, primero en cada una por separado, y, luego, enlazar ambos contenidos en busca de semejanzas y diferencias.

En otras palabras, al analizar el contenido se está descomponiendo el qué en partes para volverlo a componer y, de ese modo, poder entender lo que tanto Balzac como Galdós quieren comunicar.

Lo que se quiere comunicar viene en una forma. Así que, entonces, si el contenido es el qué, la forma es el cómo. Éso tiene que ver con la estructura, los personajes y los diálogos; todo éso en espacios y escenarios creados por el autor.

La forma y el contenido son difíciles de separar, es más son casi inseparables, pero para un análisis comparativo es necesario separarlos. Es, así, que se podrá ver cada parte por separado y, luego, se entenderá cómo cada parte forma el todo.

Para este tipo de análisis, se debe pensar en la intertextualidad, es decir, si alguna de las novelas analizadas ha influido en la mente del autor de la otra. Hay que entender cuál ha sido la influyente y cuál la influenciada.

Luego, se debe prestar atención para descubrir dónde están esas influencias y dónde hay que reconocer la originalidad del autor que consideramos influenciado. La sociedad de ambas épocas ha de ser también intertexto, tanto para *Tristana* como para *Eugenia Grandet*.

De hecho, en todo texto, el entorno influye, pero, en este caso probablemente sea más notable porque se trata de novelas producidas en el marco del Realismo literario, y ya es sabido que los escritores realistas, especialmente los novelistas, tienen la realidad como musa suprema:

El novelista se transforma en un observador que analiza, describe y critica la sociedad. Alejado de mundos ficticios, personajes idealizados, temas escabrosos e imposibles, el escritor se centra en lo cercano, lo inmediato, y lo cuenta con una intención de veracidad⁴³³.

En el caso de *Tristana* y *Eugenia Grandet*, debemos ser muy objetivos porque casi siempre nos acercamos a estas dos novelas presumiendo que Galdós ha sido influenciado por Honoré de Balzac, así que hay que saber encontrar donde realmente están estas influencias, pero, al instante, levantar la cabeza y ver aquellos personajes, los lugares, los diálogos y todo elemento que exige el reconocimiento de la originalidad del autor.

Sin embargo, no podemos adentrarnos en este estudio comparativo sin tener una idea general de ambas historias, es decir, necesitamos tener una idea clara del argumento de la historia que narra Balzac en *Eugenia Grandet* y Galdós en *Tristana*.

En *Tristana* de Benito Pérez Galdós, Don Lope, un hombre con las características típicas de un respetable hidalgo y con las posturas del machista tradicional de la España galdosiana, tiene un amigo por el que siente un gran aprecio.

Éste cae en la cárcel a causa de un mal negocio que lo deja en la ruina. Don Lope decide pagar el precio para que su amigo salga de la prisión, pero tan pronto como se ve libre muere, al parecer, a causa de la vergüenza que sentía. Antes de morir, deja a su esposa y a Tristana, su hija, a cargo de su amigo y benefactor.

Tiempo después, muere la esposa y Tristana pasa a vivir con don Lope, quien la mantiene sumisa y la ve como objeto a su disposición. La sumisión de la muchacha es tan extraña que los vecinos y allegados no sabían si debían verla como esposa o sobrina del señor Lope.

433 Juan M Ojembarrena, «La novela realista y la poesía simbolista en Europa», pág. 48. (En línea). Consulta (02 de julio de 2018). Disponible en <https://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/01/literatura-universal-realismo.pdf>

En la casa, hay una criada que se encarga de dar seguimiento a Tristana, asegurándose de que se forme bajo la filosofía de vida de don Lope, pero la muchacha, a medida que va creciendo, comienza a pensar en la posibilidad de una vida distinta a la que estaban sujetas las mujeres.

Cuando Tristana conoce al que sería su gran amor, comienza a soñar con volar más alto, tanto que el propio novio, en ocasiones, se encontraba en encrucijadas al oírla hablar de la posibilidad de ser artista, escritora y otras cosas más.

La tía del joven novio de Tristana se enferma en Madrid y requiere de la presencia del muchacho, así que él se marcha y la joven queda triste, pero sigue soñando y piensa en aspiraciones más complejas, hasta que llega tiempo en que el muchacho parece no tener la oportunidad de regresar.

A Tristana se le debe cortar una pierna a causa de dolores que comenzó a sentir y, de esa manera, se va haciendo, cada vez, más melancólica. Sigue hablando con su amor por cartas, pero ya se nota que él no es el mismo y ella, también, parece haber perdido toda esperanza.

Un día, él regresa y pretende volver a buscarla para casarse, pero cuando intenta hacerlo don Lope lo desmotiva por lo que no logra unirse a Tristana, quien termina, también, olvidando la idea de casarse.

Cuando el joven y Tristana abortan el matrimonio entonces don Lope se casa con Tristana, pero no parece estar alegre con el casamiento, puesto que ya es viejo y tampoco parece tener muchos goces. Es así que termina la historia de esta joven que comienza pretendiendo ser libre y concluye asumiendo su estado de sumisión.

Por otra parte, Balzac cuenta la historia de Eugenia Grandet, una joven francesa que ha nacido y se ha criado en una familia encabezada por el señor Grandet, un avaro de más de cincuenta años muy respetado y temido en el pueblo de Saumur.

La vida de Eugenia transcurre entre su madre, la criada Nanón y su padre, juntos forman una familia a la que todos admiran y a la que constantemente visitan para participar en fiestas.

A Eugenia se le cambia la vida cuando su primo Carlos llega a su casa con una carta, en la que su padre lo encomienda al señor Grandet. La muchacha, enseguida, se enamora del joven y él, también, comienza a mirarla con ojos de amor.

Cuando el padre de Carlos se suicida, éste se propone dejar el hogar de su tío para ir a caminar por América. Eugenia se siente triste y le entrega unas monedas que su madre le había dado.

Entre la avaricia del señor Grandet transcurre la vida de Eugenia después de la partida de su amado. La madre de ésta muere y su padre la hace firmar un documento, en el que él se convierte en el administrador de los bienes que su hija había heredado de su madre.

Cuando fallece el señor Grandet, Eugenia queda con los bienes, pero después de esperar por muchos años a su amado, se entera de que éste no vendrá, pues se casará con una joven de una familia rica que le ayudaría a tener una vida holgada.

Aun así, Eugenia demuestra su amor por el muchacho y cuando se entera que él no podrá casarse con aquella muchacha debido a sus muchas deudas, ella las paga para que él pudiera ser feliz.

La trama termina con Eugenia casada con un señor mayor al que no ama. Balzac se asegura de mostrarla siendo muy rica, pero infeliz y asumiendo la posición sumisa con la que inició la narrativa.

Como podemos ver y tal como apuntamos al principio, se trata de dos novelas producidas en épocas diferentes. Ahora bien, desde que se tiene una idea de ambas tramas comienza el lector a tejer hilos, intentando descubrir la razón por la que hay tanto parecido entre ambas novelas.

Eugenia Grandet aparece en una época especial de Francia. Por tanto, constituye uno de los primeros intentos de hacer de la novela una fuente para la historia de la realidad de determinadas sociedades:

Balzac es el primer novelista que, al describir su medio y su clase, se ocupa detenidamente de la realidad económica. Su influencia fue inmediatamente tan trascendental que Dostoyevski es su primer traductor al ruso⁴³⁴.

434 Luis Cardoza y Aragón, *Balzac*, óp. cit., pág. 218.

El contexto de *Eugenia Grandet* es gran parte de la Francia del siglo XIX, matizada por turbulencias y cambios políticos y sociales:

En Francia, el siglo XIX fue un periodo de grandes turbulencias y de inestabilidad política. En 1799 el golpe de Estado del 18 Brumario por parte de Napoleón Bonaparte acaba con la revolución de 1789 y a lo largo del siglo se producen profundos cambios con un fondo de crisis y rupturas que originan cada vez nuevos regímenes políticos⁴³⁵.

Los cambios políticos estaban acompañados de nuevos avances y algunas ideas sobre la vida. Mucho de esto causado por el Realismo como movimiento filosófico. Luego, esas ideas se van a ver vertidas en la producción novelística, pues el Realismo mismo permea la literatura y traduce sus pensamientos, a través de las conversaciones de los personajes de la narrativa.

Casi lo mismo pasa con la España de Galdós: muchos cambios sociales, una gran cantidad de movimientos políticos y una inmensidad de ideas de cambio que, semejante a Balzac, Galdós los va a reflejar en su narrativa, específicamente en *Tristana*, usando la voz de los personajes para decir lo que, de otro modo, tal vez, se le dificultaría decir.

No podemos olvidar tampoco y antes de entrar en un estudio comparativo, que en ambas novelas subyace lo femenino, sobre todo la forma en que las sociedades, tanto la de Balzac como la de Galdós, se oponen a los pensamientos liberales que ya comienzan a anidarse en sus respectivas sociedades:

Es, por el contrario, la actitud masculina dominante en un periodo de evidente transformación del sistema de género sexual como lo era la última década del siglo XIX. Galdós hace que la historia de *Tristana*, modelo de la mujer nueva, sea narrada desde una perspectiva ambigua, elusiva, difícil de concretar, por un narrador quizás poco convencido de las ideas de independencia de la protagonista pero que tampoco puede rechazarlas abiertamente⁴³⁶.

Como podemos ver, resulta toda una aventura entretejida el análisis comparativo de dos obras excelsas de Galdós y Balzac.

435 AAVV, *Estampas de mujer*, traducción de Marta Cerezales Laforet, Editorial El Desvelo, Cantabria, España, 2016, pág. 11.

436 Teresa Bordons, «Releyendo *Tristana*», en NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica, Colegio de México, volumen. 41, número. 2, 1993, pág. 483.

1. EL CONTENIDO

Al abordar el contenido de estas dos obras estamos frente a lo que Galdós y Balzac quisieron transmitir; el primero a través de *Tristana* y el segundo por medio de *Eugenia Grandet*.

Tristana es una de las obras más importantes de Benito Pérez Galdós, el representante del Realismo español. Es ésta una novela que debe conocer todo el que está interesado en incursionar en la literatura española, especialmente en la novela realista:

Tristana forma parte del conjunto que el autor designó con el título de *Novelas contemporáneas*. En esta serie, el arte narrativo de Galdós se enriquece y el concepto de realismo se amplía y evoluciona. No se trata solamente de reflejar la realidad social del momento que le tocó vivir, sino de penetrar agudamente en el mundo interior de los personajes y, precisamente, en este aspecto, nos parece ésta una obra lograda⁴³⁷.

Es una novela en la que el autor hace gala de su capacidad narrativa y pone de manifiesto su conocimiento de la sociedad de su entonces y de su ingenio, tanto en la creación de personajes como en la presentación de situaciones tan reales que hacen que el lector se transporte en el lugar y en el tiempo:

Galdós, en suma, legó a los novelistas posteriores en lengua española algo esencial: el acercamiento a la vida. Cervantes se había allegado al espíritu humano; Galdós, al vivir cotidiano. Un personaje modernista, extravagante vagabundo de las letras bohemias, opinará que lo galdosiano huele a garbanzo, y cómo no; por supuesto que sí⁴³⁸.

Su ingenio, en esta novela y en otras, lo hace fácilmente comparable con otros grandes de la literatura:

Galdós es para Cernuda el mayor escritor moderno. Al comparar su poder creador, le vienen a la memoria Calderón, Lope y Cervantes [...] En cuanto a la vigencia de la obra galdosiana, opina que no ha envejecido [...] Galdós -su obra- levanta para Cernuda una patria ideal, que redime a la otra España obscena y deprimente⁴³⁹.

La visión de la realidad que plantea Galdós está combinada con la ficción, pues es bien sabido que supo cultivar muy bien este arte, en otros términos, él hace que se vea claramente, la realidad, pero no nos aburre al contarla, sino que nos deleita haciéndonos imaginar:

437 Feliciano María José Palacios Martínez, «Tristana. Galdós y Buñuel, Del feminismo a la violencia», pág. 391. (En línea). Consulta (28 de junio de 2018). Disponible en:

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_e/aepe/pdf/congres648/congres648=36.pdf

438 Germán Gullón, «Benito Pérez Galdós, un clásico moderno», en *Ínsula*, número. 561, Barcelona, España, 1993, pág. 6.

439 Vicente Granados Palomares, «Galdós Entre el 27», óp. cit., pág. 62.

Galdós, con su manifiesta preocupación por el devenir de la sociedad fue más allá que otros autores de su época desarrollando una novelística original donde, como hemos visto, la mujer posee un papel protagonista⁴⁴⁰.

Benito Pérez Galdós tenía la intención de dedicar *Tristana*, que apareció en 1892, a Madrid, pues, aunque era canario pasó una gran parte de su tiempo en la capital española y la consideró como un lugar muy importante para él:

En enero de 1892 Galdós publica *Tristana*, que se encuentra, por tanto, entre *Ángel Guerra*, aparecida en 1890, y *Torquemada en la Cruz*, en 1893⁴⁴¹.

La importancia que dio Galdós a Madrid en *Tristana* se puede ver en las veces que se refiere a aquel lugar que le era de mucho agrado por la manera en que demuestra conocimiento de sus espacios. Muchos teóricos ya se han referido a este amor del autor por Madrid, definiéndolo como un gran amor por aquel lugar:

El escritor canario se enamoró a primera vista de la capital de España, pues ésta le enseñaba como una encantadora de serpientes su continuo cambio de piel y una sorprendente variedad de caras. De la urbe popular que se encontró a su llegada, donde la calle ofrecía una mezcla de gentes que se cruzaban en la Puerta del Sol; por ejemplo, la señorita, como su personaje Jacinta (residente de la Plaza de Pontejos), la esposa de Juanito Santa Cruz, vestida con la sobriedad del nuevo señorío convivía en el mismo espacio urbano con la mujer del pueblo, como su rival Fortunata (residente de la Cava Baja), quienes gustaban cubrirse con mantones y moverse con gracia chulesca⁴⁴².

Esta novela no ha escapado de la crítica, pues grandes teóricos de la literatura española han expresado opiniones dulces y agrias sobre ella:

Al tratar de reflejar la realidad del siglo XIX, Galdós pintó un destino de mujer tan distinto del que se busca hoy en día que la crítica literaria le ha dedicado recientemente muchas páginas a la novela *Tristana*. Emilia Pardo Bazán considera, por ejemplo, que esta es una novela de final fallido por suponer que el tema de la novela debió ser el de la esclavitud moral de la mujer. Sin embargo, Leopoldo Alas Clarín no cree que *Tristana* represente tal cosa y resalta el realismo con que Galdós se aproxima al espíritu de su época⁴⁴³.

El hecho de que haya opiniones opuestas respecto a *Tristana* es una de las cosas que la hacen interesante, y que, además, demuestra lo importante que llegó a ser en su época y

440 Amanda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, óp. cit., pág. 30.

441 Emilio Miró, «Tristana o La imposibilidad de ser», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número. 250, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Madrid, España, 1970, pág. 505.

442 Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: De la calle a la vía urbana», en *Anales de literatura española*, número. 24, Publicaciones de la Universidad de Alicante, España, 2012, pág. 151.

443 Zoila Clark, «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en *Tristana*», en *Espéculo: Revista de estudios literarios*, número. 33, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2006, pág. 1.

en la actualidad.

Ahora bien, aunque en *Eugenia Grandet* el Realismo literario está presente, también hay elementos del Romanticismo, puesto que Balzac, al aparecer mucho antes que Galdós, escribe esta novela salpicada de las ideas románticas que para su entonces aún se negaban a morir.

A Galdós le interesa la España de su época y lo deja ver con claridad al mostrar la realidad social, su gente y sus costumbres. A través de *Tristana*, muestra una Madrid llena de contraste, un lugar donde aparentemente hay opulencia, pero también pobreza; una ciudad donde pululan las buenas costumbres, pero también las triquiñuelas.

Ese cambio en las costumbres y en la vida de Madrid se refleja en *Tristana*, tanto en las elucubraciones de Galdós, al narrar la novela como en los diálogos, conclusiones y actitudes de los personajes:

Hacia 1880, cuando ambos habían pasado la línea de los cincuenta, la estrella de Reluz se eclipsó de súbito, y no puso la mano en negocio que no resultara de perros. Un socio de mala fe, un amigo pérfido acabaron de perderle, y el batacazo fue de los más gordos, hallándose de la noche a la mañana sin blanca, deshonorado y por añadidura preso⁴⁴⁴.

También, con iniciar una lectura de *Eugenia Grandet* para ver el vivo cuadro de la Francia de Balzac, notamos que los ojos, el corazón y el alma del autor están completamente activos, tomando en cuenta la manera en que se pasan los días en la casa.

Así como Galdós refleja un gran amor por Madrid, muestra Balzac el mismo sentimiento por Francia, no especialmente por la capital como el canario, pero varios de sus biógrafos no dudan en afirmar que su devoción por su tierra no era pequeña.

Balzac no está tan interesado solo en crear escenarios, sino que tal como más tarde lo haría Galdós, pone en papel el entorno que ya los lectores conocen, no porque nadie lo haya descrito, sino porque allí tiene lugar su día a día:

En ciertas ciudades de provincia se encuentran casas cuya vista inspira una melancolía igual a la que producen los claustros más sombríos, las landas más desoladas o las ruinas más tristes. Y es que tal vez en esas casas se unen el silencio de los claustros, la aridez de las landas y la osamenta de las ruinas. La vida y el movimiento permanecen en ellas en un estado tal de tranquilidad que se las creería inhabitadas si no fuese porque, de pronto se da con la mirada inexpresiva, fría, de una persona inmóvil cuyo rostro poco menos que monástico se alza sobre el alféizar de la ventana, al ruido de un paso

444 Benito Pérez Galdós, *Tristana, La Guirnalda*, Madrid, España, 1892, pág. 5.

desconocido⁴⁴⁵.

Lo que describe Balzac en este trozo de *Eugenia Grandet* no es más que la Francia que él conoció. No es la que él deseaba, ni la que alguien le hubo contado, tampoco la que él imaginaba. De no ser así, su novela distaría mucho de las tendencias realistas que él mismo encabezaba.

Pero esta novela es tan realista que hasta hay quienes la han considerado como la más traducida, al menos en España, donde por cierto vivió y actuó su "discípulo" Benito Pérez Galdós:

Los trabajos llevados a cabo sobre las traducciones de Balzac nos permiten afirmar que Eugénie Grandet es la obra de Balzac más traducida en España. Sólo Le Père Goriot puede comparársele⁴⁴⁶.

Los entornos de Galdós también son reales, tanto que el buen lector podría asumirlos como descripciones puras y reales de la sociedad española de la época galdosiana. Tan pronto como encontramos esta coincidencia entre Galdós y Balzac pensamos en que, indudablemente, el segundo tuvo que haber influenciado al primero, puesto que el canario conoció muy bien los trabajos del escritor francés.

Claro está, aquí, posiblemente, no sea el espacio adecuado para discutir tal influencia, puesto que algunos teóricos la afirman, mientras que otros no parecen estar muy seguros de ella. Tal desacuerdo entre los biógrafos de ambos ya constituye un elemento importante:

La relación entre Balzac transmisor y Galdós receptor ha sido evocada con frecuencia desde que José María de Heredia calificara al novelista canario con la expresión mon cher Balzac castillan en circunstancia particularmente significativa. A pesar de estas evocaciones, muchas veces con carácter muy general, los términos de la ecuación entre Balzac y Galdós siguen imprecisos⁴⁴⁷.

Noten que el autor de la cita anterior asegura que la relación entre los dos autores es imprecisa. Tenía que serlo porque Galdós, quien se supone que fue receptor de la influencia balzaciana, en la misma novela que nos ocupa, no echa por tierra su originalidad, sus temas, su estilo y sus dichos.

445 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, traducción de M. Laín Martínez, Orbis, Madrid, España, 1986, pág. 1.

446 Lidia Anoll, «Eugenia Grandet de H. de Balzac, en la traducción de Joaquín García Bravo (1902)», pág. 2. (En línea). Consulta (30 de octubre de 2018). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/bibliotecátraducciones=spanolas/obra/eugenia-grandet-de-h-de-balzac-en-la-traduccion-de-joaquin-garcia-bravo-1902/>

447 Manuel Suárez, «Torquemada y Gobseck», óp. cit., pág. 369.

Es posible que el parecido en la manera de describir la realidad sea producto de la intertextualidad, es decir, probablemente Galdós no está copiando el patrón de Balzac, sino que, como todo escritor, él es solamente una cámara, a través de la cual se escucha claramente al autor francés.

De ser así, el canario no está dejando de ser original. Todo lo contrario, la intertextualidad misma demanda una originalidad consistente en dejar escuchar a través de un autor lo que éste ha conocido de otros que le han antecedido o les son contemporáneos, pero sin dejar de poner su sello. De todas maneras, la intertextualidad es mucho más frecuente en el género novelesco.

En pocas palabras, *Eugenia Grandet* constituye, probablemente, el intertexto de *Tristana*, y por éso es tan parecida la manera en que tanto Balzac como Galdós se refieren a la realidad de sus respectivas sociedades y sus tiempos particulares:

El concepto de intertextualidad, derivado de la teoría bajtiniana resulta sumamente rico en implicaciones para el análisis de la narrativa, y especialmente para la novela⁴⁴⁸.

Tanto Galdós como Balzac abordan la realidad, pero añaden una modernidad que espanta si se consideran las sociedades y las épocas que los dos autores enfocan en sus respectivas novelas:

El Realismo de Balzac chocaba contra la escuela admitida por las minorías directoras, todavía dueñas de las Academias y Universidades, es decir, con el clasicismo frío y deshumanizado de fines del siglo XVIII, y a la vez con la minoría rectora de la nueva generación romántica⁴⁴⁹.

Donde primero se comienza a ver esa modernidad hasta escandalosa es en la forma en que los dos autores, a través de sus personajes, se refieren a las instituciones que eran depositarias del respeto de los ciudadanos: Balzac, por ejemplo, desoye la iglesia cuando la esposa del señor Grandet le dice que debe usar luto por la muerte de su hermano y, de esa manera, demuestra que él, tal vez, no estaba de acuerdo con la carga que esta institución ponía en los hombros de los ciudadanos. El esposo tampoco cree necesario gastar dinero haciendo las novenas a las que la iglesia tenía a los ciudadanos acostumbrados:

- Mamá, mandaremos decir novenas por él.
- Ya lo había pensado – contestó la madre.
- ¡Todo acaba en lo mismo! Siempre gastando dinero -exclamó el padre Lo

448 Raquel Gutiérrez Estupiñán, «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», óp. cit., pág.139.

449 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», óp. cit., pág. 9.

menos imagináis que aquí nadamos en la abundancia⁴⁵⁰.

Galdós, por su lado, tiene críticas sobre la milicia de su época y no teme en darla a conocer a través de Don Lope. Es probable que el canario esté siendo eco de lo que ya la gente venía comentando por los corrillos sobre las autoridades:

Detestaba la Policía encubierta o uniformada, y cubría de baldón a los carabineros y vigilantes de consumos, así como a los pasmarotes que llaman de Orden público, y que, a su parecer, jamás protegen al débil contra el fuerte. Transigía con la Guardia civil, aunque él, ¡qué demonio!, la hubiera organizado de otra manera, con facultades procesales y ejecutivas, como verdadera religión de caballería justiciera en caminos y despoblados. Sobre el Ejército, las ideas de D. Lope picaban en extravagancia⁴⁵¹.

La realidad tanto en *Tristana* de Galdós como en *Eugenia de Grandet* de Balzac también está presentada a todo color y criticada por ambos a través del proceder y del hablar de las mujeres.

Tristana, en primer lugar, está sujeta a las pasiones de un hombre que la crió y al que ella tenía respeto. Sin embargo, éste no está mirándola como a la niña que crió, él la ve como quien puede satisfacer sus necesidades sexuales. Él no quiere compromiso legal con ella, por eso no se casa, en primer momento, y cuestiona la importancia del matrimonio, aunque, finalmente, termina casándose con ella.

Ella es solamente un objeto que Don Lope está seguro de poseer sin temor porque piensa que ella no va a rebelarse, pues cuando lo hace hasta es amenazada y vuelta a someter a la mansedumbre. En pocos términos, Tristana es un objeto sexual y decorativo:

La mujer que crea Galdós es un constructo masculino a imitación de la mujer oriental, cuya apariencia es de muñeca y es educada para complacer sexualmente al varón, caminar detrás de él, obedecerlo, servirlo y entretenerlo ya que su amo es su dueño y puede venderla, mutilarla y hasta matarla⁴⁵².

Galdós conocía bien esta realidad, puesto que en muchas casas de su época había mujeres jóvenes que eran criadas por tíos que luego las trastocaban sexualmente, y, muy a pesar de que esto era sabido por todos los de casa, nadie decía nada aun no estando de acuerdo con este proceder:

Tristana acepta su esclavitud sexual, la relación casi incestuosa con un hombre mayor que le hace de padre por no tener otra posibilidad de sobrevivencia; acepta vivir

450 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 50.

451 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 5.

452 Zoila Clark, «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en Tristana», óp. cit., pág. 2.

como concubina de un hombre que aun a sabiendas de que no quiere casarse [...] formalizar socialmente esta relación que con una boda sería aceptada como algo normal en la mentalidad de la época⁴⁵³.

A Galdós le preocupa la falta de identidad de las mujeres y ésto lo deja ver al presentar una Tristana cuya identidad desde que nace depende mucho de un hombre. Tan cierto es esta afirmación que desde que inicia la novela ella aparece vinculada a una figura masculina que ha de ser la que le da identidad.

Ella, primero, tiene sentido por cuanto está relacionada con su padre real. Luego, para seguir teniendo identidad, necesita que Don Lope se haga cargo de su vida, y, más tarde, quiere vincularse al que considera su verdadero amor, y, finalmente, termina vinculada, otra vez, a Don Lope:

Tristana busca su identidad y se pregunta quién es ella. Ni la protagonista ni el lector lo saben. Es una pregunta que no logrará responderse pues, durante toda la novela, Tristana irá adoptando y cambiando identidades como si de trajes se tratara y da la impresión de que nunca llega a descubrir su verdadera naturaleza. Prueba de todo esto es que, al inicio de la novela, cuando el narrador la presenta al lector, ella no tiene nombre ni tampoco identidad⁴⁵⁴.

Sin embargo, Galdós deja ver claramente que la realidad femenina no debe ser así necesariamente, y lo hace poniendo en boca de Tristana su desacuerdo con este estilo de vida y su anhelo por dedicarse a algún oficio que le haga digna.

Tristana protesta por el hecho de que la sociedad solamente había reservado algunos oficios para las mujeres, dejando todo lo que representaba prestigio a los hombres, que eran, a fin de cuentas, los dueños de la sociedad.

Galdós presta especial atención al momento en que Tristana dice textualmente que había descubierto que su vocación no estaba en un hogar criando hijos y complaciendo al esposo. Ella cree que hay otras cosas que las mujeres podrían hacer y había que descubrirlas:

- No, no -dijo Tristana, alzando un dedito y marcando con él las expresiones de un modo muy salado- Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola.

- ¡Viva la independenciam! [...] sin perjuicio de amarte y de ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas⁴⁵⁵.

453 María Alessandra Giovannini, «Identidad femenina y autoconciencia: Tristana y Lulú, la búsqueda de sí mismas a través del Eros», Publicaciones de la Universidad "L'Orientale" de Nápoles, Italia, 2014, pág. 191.

454 María Ramírez López, «Las fases de Tristana en la búsqueda de su identidad», en *Mester*, volumen. 38, Publicaciones de la Universidad de California, Estados Unidos, 2009, pág. 57.

455 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 38.

Otra vez la intertextualidad desempeña un papel estelar, puesto que Galdós tiene en su mente, al escribir los dichos de Tristana, lo que pensaba él que muchas mujeres hablaban en sus reuniones.

Tristana no teme hablar con la criada sobre lo que considera justo para la vida de una mujer, ya que piensa que las féminas son seres humanos que poseen las mismas capacidades que los hombres.

Pero, Galdós no olvida que este modo de pensar de las mujeres era eclipsado frecuentemente por pensamientos de inferioridad que, en ocasiones, se hacían escuchar con más fuerza que las ideas de liberación femenina:

Este despertar de Tristana no era más que una fase de la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses [...] Hasta entonces, la hija de Reluz [...] había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno [...] Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso, como planta vivaz a la que le llega un buen día de primavera, y se llenó de ideas⁴⁵⁶.

Otro detalle importante es que Tristana solamente puede hablar sobre estos temas con la criada, considerada como un ser de mucho menos valor social que ella. Presentando las cosas así, Galdós está insinuando que los comentarios de esta pobre muchacha no van muy lejos para causar efectos significativos:

El afán de libertad es en *Tristana* afán de saber. En este diálogo Saturna le va rebajando los altos vuelos, le va oponiendo la realidad aceptada, asumida. Coser y coser y las de más labores domésticas, van reduciendo implacablemente a la mujer⁴⁵⁷.

Honoré de Balzac, por su parte, tiene un claro conocimiento de la realidad femenina dado que la madre de Eugenia es el vivo ejemplo de cómo los hombres tenían permiso para abusar de las mujeres, sin que éstas ni siquiera levantaran la cabeza para defenderse.

Para Balzac es mucho más fácil reflejar esta realidad, puesto que los Grandet son una familia conforme al esquema tradicional de la época que es el terreno ideal para la desigualdad social entre hombre y mujer.

Los Grandet, también, son varias mujeres y un solo hombre en el hogar. Esta condición es un buen espacio de cultivo para el hombre elevarse sobre las féminas y considerarse un hacendado sobre sus propiedades.

456 *Ibíd.*, pág. 10.

457 Emilio Miró, «Tristana o La imposibilidad de ser», *óp. cit.*, pág. 510.

El avaro esposo está disponiendo de una fortuna a sus anchas, no permite que su esposa use la calefacción y determina lo que ella ha de cocinar. Todo ésto sucede a pesar de que la millonaria y la dueña de los bienes es ella, y él no tiene nada.

Ella permanece increíblemente sumisa y se ve que no está de acuerdo con algunos actos de su esposo. Pero, en cambio, no le contradice abiertamente y cuando suele decir algo lo hace denotando el temor que tienen aquéllos que murmuran en contra de los dioses omnipresentes.

Eugenia cuenta con el amor de su padre, pero es un amor totalmente interesado porque él tiene una clara separación entre ella y la fortuna. Incluso, la joven con lo único que cuenta como cosa suya es con algunas monedas de oro que le regaló su madre.

El interés del señor Grandet en la fortuna de la señora y su concepción de Eugenia como un boleto a la riqueza eterna, quizás, no sea una conducta planificada, y es, más bien, un proceder característico de los hombres de la época.

Balzac sabe que, aunque ésta no es una manera correcta de ser, por el momento no se podía aspirar a otra cosa, puesto que él también era hombre y, tal vez, muchas veces se había visto actuando de ese modo sin planearlo.

Ni siquiera de sus monedas Eugenia puede disponer libremente y, por éso, el padre la cuestiona cuando ella entrega este tesoro a su nuevo amor. Es curioso que la misma madre de Eugenia, que fue quien le regaló las monedas, la cuestione y muestre desacuerdo con ella, pero su actitud es más una defensa del imperio del esposo que un celo porque su hija se había despojado de lo que ella le regaló.

Balzac, también, ilustra a la mujer como objeto del hombre cuando la esposa se enferma y parece que va a morir y él se muestra desinteresado, pero cuando se le dice que él no sería el heredero sino Eugenia, entonces él quiere mover cielo y tierra para mantenerla con vida.

La manera en que el esposo conduce a su hija a la firma de un documento en el que le dejaba toda su fortuna muestra como el entorno abusivo al que se sometía a la mujer se convierte en un intertexto que Balzac refleja. Pero, la cruda realidad femenina la muestra el autor cuando la esposa asegura que el esposo no le dice nada sobre sus ganancias:

- ¿Y cuándo recoge mil cuatrocientos toneles de vino?
 - Hijita, no me preguntes cuánto hace; tu padre no me dice una palabra nunca de sus negocios. Pero, eso quiere decir que papá debe de ser rico.
 - Tal vez sí. Pero el señor Cruchot me dijo que hace dos años compró Friedfond y esto le hará andar mal.
- Como Eugenia no sabía una jota de la fortuna de su padre, no prosiguió sus cálculos⁴⁵⁸.

Otra vez, se ve el gran parecido que existe entre Balzac y Galdós al enfocar el papel de la mujer en la sociedad de cada uno de ellos. No en vano hay teóricos que siguen asegurando que el canario se inspiró de *Eugenia de Grandet* para armar su *Tristana*.

Por otro lado, ambos autores prestan atención a las atrevidas que podían ser las mujeres en busca de satisfacer las necesidades de amor que la sociedad les negaba por relegarlas a la aceptación de compromisos con los que, muchas veces, no estaban de acuerdo.

Balzac no duda en presentar una Eugenia que, tan pronto como ve al que sería su amor, hace toda suerte de artimañas para lograr ser vista y tomada en cuenta como depositaria del verdadero amor.

Eugenia no solamente alberga pensamientos de amor, ella también los expresa. De este modo, Balzac está diciendo que no era cierto que las mujeres estaban calladas esperando que alguien las amara por misericordia.

Es sabido que muchas mujeres lograban ser infieles en aquella sociedad y sus esposos ni siquiera se enteraban, pues estaban tan seguros del dominio que tenían sobre ellas que, pocas veces, pensaban en tales posibilidades.

Eugenia, también, desafía a su padre y habla con autoridad a su madre en aras de defender lo que ella pensaba que había encontrado como el amor de su vida:

"¡Dios mío, qué agradable es mi primo!", se dijo Eugenia interrumpiendo sus rezos que aquella noche no se terminaron [...] "No soy bastante bonita para él", éste era el pensamiento de Eugenia, pensamiento humilde y fecundo en sufrimientos⁴⁵⁹.

Igualmente, *Tristana* de Galdós está dispuesta a dar paso al verdadero amor, pero ella es mucho más atrevida que el personaje de Eugenia en la novela de Balzac. Ésta tan pronto como ve a un posible candidato en sus andanzas comienza a desafiar lo que, ese entonces, había creído que era el estatus quo.

458 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 51.

459 *Ibid.*, pág. 33.

Ella busca la manera de ser vista y tomada en cuenta, pero su amor y sus acciones al respecto crecen tanto que el señor de su casa lo sospecha, aunque ni siquiera ésto la detiene porque estaba decidida a dar riendas sueltas a sus deseos de amor:

Como en esto observara Saturna que su señorita y el galán desconocido no distaban un palmo el uno del otro, se apartó solapadamente. «Gracias a Dios -pensó atisbándolos de lejos-; ya pica: hablando están». ¿Qué dijo a Tristana el sujeto aquel? No se sabe. Sólo consta que Tristana le contestó a todo que sí, ¡sí, sí!, cada vez más alto, como persona que, avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de las conveniencias. Fue su situación semejante a la del que se está ahogando y ve un madero y a él se agarra, creyendo encontrar en él su salvación⁴⁶⁰.

El papel de las criadas es otro factor de la sociedad que tanto Balzac como Galdós saben usar muy bien en ambas narraciones. A pesar de que las dos historias fueron escritas en tiempos y lugares distintos, es sorprendente el parecido que tienen.

Las criadas están, sumamente, ligadas a las jóvenes: Eugenia necesita tanto a Nanón y Tristana a Saturna que sin ellas ambas pasarían a ser inútiles. Ambas historias están tan enganchadas en las criadas como columnas que si se sacaran de las narraciones ambas estarían en peligro de caer.

Las criadas, conforme a las costumbres de las dos sociedades y épocas, son como parte de la familia, y así lo hace constar tanto Balzac como Galdós:

Con él vivían dos mujeres, criada la una, señorita en el nombre la otra, confundiéndose ambas en la cocina y en los rudos menesteres de la casa, sin distinción de jerarquías, con perfecto y fraternal compañerismo⁴⁶¹.

Por lo demás, Nanón formaba parte de la familia; reía cuando reía Grandet; con él se entristecía, con él trabajaba, con él sentía el frío y el calor. ¡Qué agradables compensaciones hallaba en esta igualdad! El dueño no había echado jamás en cara a la sirvienta los albérchigos, ni los melocotones de viña, ni las ciruelas, ni los griñones que comía al pie del árbol⁴⁶².

Galdós conoció muy bien la importancia de la criada, puesto que su padre fue persona importante y él vivió bastante tiempo junto a él. De seguro que a él le tocó de cerca el calor de una criada, al menos de la casa de algunos de los amigos de su padre que, también, fueron personas importantes en la sociedad.

460 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 17.

461 *Ibíd.*, pág. 3.

462 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 11.

Por su parte, Balzac conoció, de primera mano, el valor de la criada, ya que una nodriza se hizo cargo de él y él mismo describe la falta que le hizo su madre, así que, es probable que, a la hora de presentar la sirvienta en su obra la considera como un familiar de primer grado.

Entonces, aquí, estamos frente al fenómeno de la intertextualidad considerando que Balzac y Galdós conocieron, de primera mano, el papel y el valor de la criada, es decir, Nanón y Saturna no son más campanadas de recuerdos que estos dos novelistas llevaron en mente toda su vida y que al transitar por el sendero de las letras les fue inevitable exteriorizar.

La realidad tanto en *Tristana* como en *Eugenia Grandet* refleja el vaivén de los allegados a las familias. Pero es cierto que en la obra de Galdós no tenemos una familia en el sentido tradicional como la hay en el trabajo de Balzac.

De todas maneras, podemos ver cómo los amigos y allegados, en cada caso, constituyen una muestra de la manera en que se movía la gente, socialmente hablando, tanto en la España de Galdós como en la Francia de Balzac.

El padre de Tristana es el primero que podría ser tomado como ejemplo, y notamos que él tiene cierto nivel de respeto por la casa de Don Lope. Este respeto se acentúa cuando se siente en deuda con el señor por haberlo sacado de la cárcel:

Que Reluz oía estas cosas con emoción profunda, no hay para qué decirlo. Cierto que no se pegó el tiro ni había para qué; más lo mismo fue salir de la cárcel y meterse en su casa, que pillar una calentura maligna que lo despachó en siete días. Debíó de ser de la fuerza del agradecimiento y de las emociones terribles de aquella temporada⁴⁶³.

Pero la criada era sometida a una vida de trabajos. Probablemente, ella misma pensaba que el pan que se le daba y el techo del que gozaba eran una paga más que suficiente. El mismo Balzac habla de una parte del forzado trabajo de Nanón:

Poseía un molino cuyo arrendatario, además de pagarle el alquiler, tenía la obligación de ir a recoger cierta cantidad de grano y devolvérsela hecha harina y salvado. Nanón, su única sirvienta, a pesar de sus años, amasaba todos los sábados el pan de la casa⁴⁶⁴.

La misma realidad de trabajo en demasía es presentada en la novela de Galdós a consecuencia de que Saturna no parece tener descanso, y las salidas que hacía a ver a su hijo

463 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 6.

464 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 6.

en las tardes estaban plagadas de responsabilidades respecto al bienestar de Tristana.

Hasta el final de la obra, se le ve pendiente de cada cosa en la casa de Don Lope y se le encuentra tomando posesión de cada uno de los quehaceres de aquella vivienda que describe el canario.

Pero Galdós tiene también una criada que sabe sacar provecho de las distracciones de su amo. Ésta era la manera en que muchas criadas cobraban una parte del duro trabajo al que eran sometidas, por lo que ésto es, posiblemente, una de las realidades de la sociedad española que el autor, intencionalmente, quiere mostrar:

Lo gracioso del caso era que, como D. Lope ignoraba en absoluto la economía doméstica, mientras más se las echaba de financiero y de buen mayordomo, más fácilmente le engañaba Saturna, consumada maestra en sisas y otras artimañas de cocinera y compradora⁴⁶⁵.

La gente común ha idealizado la casa de Don Lope, y casi todo el mundo está interesado con la vida que lleva Tristana. Pero, por otra parte, muchos no están de acuerdo con la manera en que ha sido sometida, más nadie se atreve a decir nada, pues Don Lope es todo un caballero en aquella sociedad.

Pérez Galdós está consciente de que los principales abusos a la mujer y a personas vulnerables se cometían en las casas de los señores que ya habían sido idealizados, ya por su función en la sociedad o por otras razones.

Presentar esta realidad en la relación entre la familia de Don Lope se hace más llamativo cuando el mismo muchacho que se enamora de Tristana se entera de la vida que ésta está viviendo y, en vez de procurar él ir a hablar a favor de su amada, le pide a ella que deje esa vida.

Este muchacho quiere a Tristana, pero le parece cuesta arriba ir a hablar con Don Lope sobre la relación no regulada que está teniendo con ella, siendo este último respetado en el pueblo y no hay razón para arriesgarse a buscar desacuerdos con él.

La idealización de la casa de Don Lope se nota, también, cuando estando Tristana enferma, su amado quiere visitarla. Con mucha reverencia y casi con miedo, él entra a aquella vivienda, demostrando que aquel lugar le era semejante a un santuario:

465 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 13.

La primera impresión de ambos fue algo penosa, no sabiendo qué actitud tomar, vacilando entre la benevolencia y una dignidad que bien podría llamarse decorativa. Hallábase dispuesto el pintor a tratar a D. Lope según los aires que este llevase. Después de los saludos y cumplidos de ordenanza, mostró el anciano galán una cortesía desdeñosa, mirando al joven como a ser inferior, al cual se dispensa la honra de un trato pasajero, impuesto por la casualidad⁴⁶⁶.

En el caso de Balzac, la idealización de algunas casas es mucho más evidente. A la casa de los Grandet, le tiene devoción una gran cantidad de personas, y muchos representantes de las autoridades no vacilan en demostrar cómo respetan aquella casa a pesar de que saben que el señor es avaro y abusador.

Comentar sobre la avaricia del señor Grandet es una insumisión y rebeldía, tanto para sus criadas como para los que constantemente lo visitaban, así que era mejor dejar todo como estaba y acostumbrarse a su forma de ser.

La fiesta de cumpleaños que se le celebra a Eugenia es un vivo ejemplo. La manera en que lo invitados fueron llegando y el tipo de conversaciones que tuvieron antes, durante y después de la fiesta constituyen muestras claras de cómo la gente de la sociedad de Balzac idolatraba la casa de algunos de los señores:

El señor Grandet gozaba en Saumur de una reputación cuyas causas y efectos no serán comprendidas poco ni mucho por las personas que no hayan vivido en provincias. El señor Grandet, que para algunas gentes de su generación cada día más escasas, seguía siendo el tío Grandet, un maestro tonelero muy acomodado que en 1789 sabía leer, escribir y las cuatro reglas⁴⁶⁷.

La vida real se pone de manifiesto, también, al describir la dinámica económica, tanto en la España de Galdós como en la Francia de Balzac. En ambos países, hay personas tan ricas que pueden vivir con opulencia, pero, al mismo tiempo, hay otros tan pobres que apenas pueden sobrevivir.

El señor Grandet maneja mucho dinero, pero no necesita gastarlo porque posee de todo. Sin embargo, los que le tienen el molino alquilado deben trabajar mucho para poder ganar algo del grano que muelan porque le deben llevar una parte de la harina que consiguen:

El señor Grandet tenía arreglos con sus hortelanos para que le surtiesen de legumbres. Por lo que toca a la fruta, era tal la cantidad de su cosecha que en buena parte la mandaba vender en el mercado. La leña que le hacía falta para calentarse, la retiraba de sus setos o de las vallas, medio podridas, que cercaban sus campos, y sus colonos cuidaban de traérsela a casa, ya partida, la colocaban en su leñera y se consideraban

466 *Ibíd.*, pág. 77.

467 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 3.

pagados con sus gracias⁴⁶⁸.

La casa de los Grandet es, igualmente, frecuentada por personas que exhiben las marcas del buen vivir, pero en los entornos hay una pobreza que Balzac no pasa por alto, sobre todo porque contrasta con la buena vida de los ricos.

En *Tristana* de Galdós, aunque Don Lope no hacía alardes de sus bienes, él podía disfrutar de una vida que no todos llevaban. Él podía ir a los cafés y pasar la tarde sin ninguna responsabilidad de trabajo, pues tenía todo resuelto. Su fortuna era considerable, ya que vendió bienes para sacar a su amigo de la cárcel, y, luego, pudo ayudar, por un buen tiempo, a la esposa de este amigo, después de que éste falleciera.

El contraste se presenta cuando la misma familia de Tristana se queda pobre, y así se comienza a parecer a miles de familias muy pobres en la España de Benito Pérez Galdós.

Que haya pobres en *Tristana* es muestra de un Realismo evidente, pero que familias llegaran a la pobreza como pasó a la de Don Lope era un problema en la España de aquella época. Así pues, el autor sabía que la riqueza de muchas familias no duraba mucho, pues a causa de la inestabilidad, prontamente caían en honda pobreza.

Hay Realismo, también, en la forma en que termina la novela de Galdós, debido a que *Tristana* muestra las vueltas que daban las vidas de las mujeres: Primero, se presenta como la chica ingenua, luego pasa a ser la atrevida y desafiante que se atreve a contradecir a Don Lope.

Sin embargo, en la parte final, ella vuelve a asumir su papel femenino sumiso, aceptando que Don Lope determine si su amado puede visitarla o no. Ella llega a estar de acuerdo con que él maneje su vida y le cree cuando éste insinúa que el muchacho nunca querría casarse con ella.

Probablemente uno de los momentos más realistas y de aceptación que se ven en el final de *Tristana* es cuando ella se ve compelida al uso de una pierna de madera. Ella, sin embargo, se siente vieja y decide no aceptarla. Para aceptar su situación, encuentra una especie de opio en la iglesia y allí se refugia en sus años de vejez.

468 *Ibid.*, pág. 6.

El refugiarse en la iglesia era una forma común de la gente para evadir de la realidad en la España de Galdós y cuando Tristana hace ésto, en cierto modo está aceptando cómo tiene que verse, pero, a la vez, está diciendo que lo acepta porque no tiene otra opción.

Pero, además, el hecho de que Don Lope no reaccione a la nueva vida religiosa de Tristana es una muestra de que él también reconoce que esté en sus últimos años y que no puede hacer prácticamente nada contra lo que Tristana se atreve a decidir.

La actitud tanto de uno como del otro es, sin duda, una manera de Galdós para referirse a cómo había vivido la gente. Son estas actitudes pinceladas de un Realismo que atraviesa esta novela de principio a fin.

El final de Tristana continúa recordando el final de la mayoría de las mujeres de la España de Galdós. Ella considera que lo único que podría dignificarla sería un matrimonio con Don Lope.

Notamos que cuando él le propone casarse, ella responde de manera insípida y, al final, se le nota casi inerte mientras su esposo cree haber llegado al final de sus días con el gran trofeo que siempre anheló:

A la luz del fracaso del proyecto feminista en la novela, parece acertado deducir que esta indiferencia final de Tristana es el resultado lógico de su desenlace narrativo, a saber, de esa enfermedad metafórica (el ansia de saber y el deseo de vivir “libre y honrada”) que en el capítulo 23 torna en realidad ficcional (la amputación de la pierna).² La amputación está destinada a reprimir la movilidad física al tiempo que limitar “la vida de la mujer, física, moral e intelectual”, como dijera Concepción Arenal al respecto (88). En efecto, el corte pone fin a una serie de valores morales que alteran el buen orden –anticlericalismo, amor libre, el derecho a perseguir una vida honrada fuera del círculo doméstico, la independencia económica y la capacidad intelectual⁴⁶⁹.

La aceptación está, igualmente, presente en la obra de Balzac en vista de que la esposa del señor Grandet está, totalmente, sumisa y acepta todo cuanto decida su marido, y, a pesar de que conoce sus defectos, es la esposa abnegada que la sociedad esperaba de ella.

Eugenia, también, se somete no solamente a su padre, sino que al final de la novela se siente tan dispuesta a silenciarse y aceptar su destino como fémica silente que hasta manda pagar la enorme deuda que tiene su amante, muy a pesar de que la dejó esperando por casarse

469 Sara Muñoz Muriana, «Lo aceptó, pero con indiferencia: Silencio, indiferencia y rebelión en Tristana de Pérez Galdós», en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, volumen. 10, 2014, pág. 71. (En línea). Consulta (12 de agosto de 2018). Disponible en: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/.../2165>

con una mujer que garantice su progreso económico.

Pero es, casi seguro, que la sumisión que terminan aceptando Tristana y Eugenia, Balzac y Galdós lo aceptan como algo impuesto más por el destino que por la sociedad. Quizás es por éso que el autor francés, de manera natural, presenta a Eugenia casándose con quien no quiere y Galdós somete a Tristana a la sumisión, a través de una enfermedad que acabó con su pierna:

La amputación física es también psicológica y despoja a Tristana de sus Ideas de libertad [...] acepta indiferente lo que su destino le ofrece y que antes rechazaba⁴⁷⁰.

Por esa impotencia, la tristeza de las protagonistas es plenamente evidente, pues Balzac y Galdós aseguran que ellas quedan viudas con mucho dinero, pero insinúa que quedaron resignadas a vivir en la soledad en enormes casas.

Otro asunto de importancia que está de principio a fin, tanto en *Tristana* como en *Eugenia Grandet* es el tema de la familia. En ambas novelas, se sostiene exactamente la manera en que vive la familia en la Francia de Balzac y en la España de Galdós.

El padre de Tristana tiene una familia por la que se sacrifica y por la que lucha hasta el final y al morir la deja a cargo de su amigo, quien inmediatamente pasa a ser el padre de aquella prole desamparada.

En el caso de Balzac, él se asegura de presentar un padre de familia, aparentemente, afanado por su hogar y fajador por su familia. Sin embargo, hay un detalle que no suele casi notarse y es el hecho de que la familia Grandet es evidentemente mucho más estable que la de Tristana, puesto que la primera prevalece hasta el final de la novela, mientras que la segunda necesita reestructurarse.

No debemos abandonar este tema, sin mencionar el matrimonio, concebido por España y Francia en las épocas de Galdós y Balzac como la base de la familia y promovido por la religión como institución ideada por la divinidad.

El Señor Grandet pasa casi toda la novela en un matrimonio, pero don Lope no tiene esa suerte, pero busca resolver su problema con Tristana. Pero el afán del matrimonio de don

470 Amanda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, óp. cit., pág. 29.

Lope no es tanto por lo que establecía la iglesia, y tampoco el señor Grandet está en un hogar por lo que establecía la fe, es mucho más probable que fuese por la hombría que denota quien tenía hogar en aquellos lugares y en aquellas épocas. A fin de cuentas, la mujer estaba hecha para parir en el matrimonio:

Esa idea de la mujer destinada al matrimonio existió en el siglo XIX debido a la creencia en la naturaleza femenina, en la cual se exaltaban las características de la mujer como ser reproductor, puesto que al poseer senos y vagina, debía cumplir con su rol de madre según su naturaleza. La mujer debía ser virtuosa y darle hijos a su marido, aunque no lo amara⁴⁷¹.

Por otro lado, *Tristana* y *Eugenia Grandet* parecen coincidir en la importancia que dan sus autores a la educación. Galdós parece estar mucho más interesado en la educación de la mujer, aun cuando ésta se limita a lo que le corresponde en el hogar a las féminas, pero no deja de hacer notar que tanto el padre de Tristana como don Lope poseen una formación académica aparentemente sólida:

La intención pedagógica de esta novela es más que evidente durante toda la historia. Aunque sea de pasada, Galdós siempre suele referirse a la educación recibida por sus personajes femeninos [...] durante la época de la Restauración las clases más humildes no podían acceder a la educación⁴⁷².

Resulta interesante y digno de resaltar que Galdós estaba tan interesado en la educación que trabajó en una revista que impulsaba la educación de la mujer española.

Pero la aparición de la intención pedagógica de Galdós en *Tristana* haría que la mente de sus lectores también recordara que la educación era un privilegio para los de la clase alta, de modo que considerarían como un desafío el hecho de que Tristana exhiba buena educación viniendo de una familia pobre, pero, a la vez, la gente asumiría que el escritor español estaba diciendo que esta mujer alcanzó educación porque el destino la lanzó a los brazos de don Lope.

En *Eugenia Grandet*, el tema de la educación también está presente, pero de la misma manera que pasa en la España de Galdós se nota que solamente los de clase alta tenían acceso a la misma.

La familia Grandet representa una de las familias privilegiadas y, en su casa, todos exhiben una educación de calidad. Claro está, pasa lo mismo que en *Tristana*, las mujeres

471 *Ibíd.*, pág. 63.

472 *Ibíd.*, pág. 63.

obtienen una formación orientada a lo que la cultura les había asignado en aquel entonces.

De todas maneras, se nota el gran parecido que, respecto a la educación, tienen estas dos novelas. Esta coincidencia nos vuelve a recordar que se tratan de novelas realistas y que el Realismo como movimiento se caracterizó por la búsqueda de conocimientos:

Balzac está en desacuerdo con la educación basada en valores religiosos que se le daba a la mujer desde muy joven, la cual la preparaba para su papel de esposa, madre y ama de casa. Además, considera que el catolicismo, que era visto como una forma de purificación y de santidad, llegaba a reprimir a las personas⁴⁷³.

El lugar y la importancia de los negocios son tocados como realidades plenas en la España de Galdós y la Francia de Balzac. Es por éso que ambas novelas, si no la figura principal, al menos alguno de los que le rodean está dedicado a los negocios.

En *Eugenia Grandet*, el señor de la casa es un productor de vinos que da tanta importancia a lo que hace, que el mismo Balzac asegura que él gozaba informando a los clientes sobre lo que debía pagar.

El negocio del señor Grandet es de importancia capital porque es a base del mismo que puede mantener la vida que la sociedad le exige, muy a pesar de que se ha vuelto un tacaño y avaro enfermizo.

Balzac, quizás, está, en esta parte, pensando en los negocios que intentó desarrollar y en los que no le fueron muy bien. Es muy probable que el empeño que él está poniendo en la descripción del negocio del señor Grandet sea el que, luego, él mismo no supo poner.

Ésta es otra prueba de intertextualidad donde el fracaso y el anhelo de progreso en los negocios que tuvo Balzac constituyen el intertexto que le sirvió de inspiración para describir, tan fielmente, esta realidad en su novela.

Galdós, por su parte, presta atención a este aspecto en *Trsitana*: Fue el intento por convertirse en hombre de negocios lo que llevó al padre de Tristana a la cárcel. ¿Será que el canario ve en el fracaso de este hombre uno de los tantos que él, también, tuvo en su intento por convertirse en hombre de negocios?

473 Emilie Michele Daniel Cersosimo, «Una interpretación de la mujer en Eugénie Grandet según Balzac, la teoría de género y la teoría feminista», óp. cit., pág. 63.

Por otra parte, enfocar la ficción frente a la realidad de Galdós y Balzac en las dos novelas constituye un reto, puesto que ambos supieron, bastante bien, hechizar al lector haciendo ficción de la realidad cotidiana: Balzac, por un lado, era un realista que sabía crear ensueños:

Su sensibilidad es enorme; su mundo imaginativo casi insuperable. Por ello ha podido decirse que es un vidente a quien le fue dado presentir la realidad, y un realista que supo proyectar la realidad en el campo azul de los sueños creadores⁴⁷⁴.

Galdós, por igual, maneja este arte y lo aprendió tal cosa del francés. Lo cierto es que en sus obras hay una excesiva mezcla de realidad y fantasía.

Su ficción es tan bien trabajada que el lector accede con facilidad a lugares celestes, logrando, de esta suerte, hacer una combinación entre los intrínsecos de la preocupada sociedad y lo loable de los altares celestes:

Es difícil encontrar una poética más hostil a los *Episodios Nacionales* de Galdós que la que enuncia Benet en 1966, tanto más cuanto la novela histórica galdosiana, a diferencia del modelo dominante en el Romanticismo, no busca entretejer la ficción con momentos históricos de menor relieve, sino que acepta gustosamente el desafío de los acontecimientos culminantes de la historia⁴⁷⁵.

Galdós comienza su desfile de ficción en *Tristana* cuando presenta la hidalguía de quien sería una de las figuras principales que, indudablemente, nos recuerda al Quijote de Cervantes.

Por lo tanto, la novela de caballería siempre estuvo en el subconsciente de los escritores españoles y Galdós no puede escapar de este fenómeno que es una muestra más de la presencia de la intertextualidad:

La novela empieza presentándonos a un “Hidalgo de buena estirpe”, al protagonista masculino, es decir, a don Lope Garrido [...] El narrador emplea la primera persona [...] lo conocido, lo observado y transmitido al lector es todo signo de pasado⁴⁷⁶.

Balzac, al inicio de *Eugenia Grandet*, también hace gala de su buen uso de la ficción y trata de servir al lector un cóctel preparado a base de una realidad altamente conocida en Francia y una ficción que cautiva el espíritu y despierta la imaginación.

474 Eduardo Aunos, «La Técnica de Balzac», óp. cit., pág. 13.

475 Joan Oleza, «Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del Realismo», óp. cit., pág.2.

476 Emilio Miró, «Tristana o La imposibilidad de ser», óp. cit., pág. 508.

Es cierto que, en la novela, las casas eran silentes y que el ambiente era, en cierto modo, lúgubre, pero no es necesario llegar al extremo de las comparaciones tan sorprendentes que hace el autor tan pronto como abre el telón de la que sería una de sus obras más importantes:

Y es que tal vez en esas casas se unen el silencio de los claustros, la aridez de las landas y la osamenta de las ruinas. La vida y el movimiento permanecen en ellas en un estado tal de tranquilidad que se las creería inhabitadas si no fuese porque, de pronto se da con la mirada inexpresiva, fría, de una persona inmóvil cuyo rostro poco menos que monástico se alza sobre el alféizar de la ventana, al ruido de un paso desconocido⁴⁷⁷.

La ficción de Galdós está, de igual manera, presente en su manera de enfocar el amor y, a título de ejemplo, cuando la protagonista se encuentra con su amado en el parque se eleva hacia lo divino, haciendo pensamientos que pasan el portal de lo sublime.

Aquí, hay que volver a pensar en la intertextualidad, puesto que Galdós vivió un amor que lo marcó por mucho tiempo y cuyos efectos, probablemente, están detrás de sus constantes alusiones al excelso amor que describe en Tristana y en otros personajes de la novela:

En 1890 rompió la relación secreta que había estado manteniendo con la novelista Emilia Pardo Bazán e inició una vida en común con una joven modesta (Lorenza Bobián), con la que tuvo una hija más tarde⁴⁷⁸.

El amor de Tristana se va haciendo más sublime y fantástico cuando más avanza la trama, y podría decirse que se llega a un momento en el que resulta empalagosa la dulzura que destila tanto de ella como de su amado.

Cuando éste tiene que irse a cuidar de su tía enferma, entonces el amor de Tristana comienza a convertirse en una verdadera ficción, y ella misma insinúa que su alma está apegada a él como si éste fuera una divinidad.

Esta divinización del sentimiento de Tristana sigue creciendo hasta que ella ya no puede figurar su rostro, pero siente algo indescriptible cuando le escribe y le habla de su gran amor y de cómo ella estaría dispuesta a pasar la vida suspirando por él:

Al separarse de Horacio, Tristana comienza a cartearse con él y a idealizar su relación, hasta tal punto que olvida cómo es realmente el aspecto del pintor⁴⁷⁹.

477 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 1.

478 Cristina Esteban Almeida, «Benito Pérez Galdós. Monografía», óp. cit., pág. 1.

479 Amarda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós*, página 27.

Igual que Galdós, Balzac hace ficción del amor en *Eugenia Grandet*: Tal cosa la podemos notar desde que Eugenia conoce al que sería su gran amor. Sus comentarios, sus insinuaciones y sus sacrificios hablan de un amor monumental que solamente se conoce en los aposentos de los dioses.

La espera de Eugenia por el regreso de su amado está, también, repleta de ficción, pues ella sabe que él, probablemente, no vendrá por ella, pero en lo más profundo de su ser prefiere sujetarse a él hasta seguir considerándolo puro, incluso cuando supo que se casaría con otra mujer.

¿Se parecerá la espera de Eugenia a la de Balzac cuando esperaba que su amada quedara viuda? ¿Tendrá alguna semejanza este modo de ver el amor con lo que vivió el realista francés cuando su amada no vino por él, incluso habiendo enviudado? Si ésto es así, otra vez, hay intertextualidad en *Eugenia Grandet*.

En 1832, Balzac mantiene contacto a través de cartas con una condesa polaca, Eveline Hanska, quien prometió casarse con él tras la muerte de su marido. Éste murió en 1841, pero no se casaron hasta marzo de 1850.

La mezcla de la realidad y la ficción que logra Balzac nos hace pensar que en su mente está la idea de dejar un mensaje moralizante que era algo típico del Realismo. Tal cosa se puede ver porque él trata de destacar la figura de Eugenia, a pesar de que el señor Grandet es el más poderoso de la obra. Muchos otros autores acudieron a esta práctica como forma de expresar sus opiniones sobre las buenas costumbres.

Balzac trata de moralizar, también, cuando presenta la escena en la que Eugenia entrega tan amablemente sus monedas al primo que debe marcharse. Esta acción contrasta mucho con la de su propio padre que se siente inconforme cuando se entera de que tiene que hacerse cargo de su sobrino.

Galdós, también, acude a la práctica de moralizar, pues en su obra podemos notar cómo él constantemente habla de lo que se considera bueno y malo. Para él, no es bueno hacer malos negocios y acudir a las prácticas abusivas de los militares, mientras que sí es bueno ayudar al amigo que lo necesite, aunque ésto signifique quedarse sin nada.

Otra acción completamente moralizante está en el hecho de que un sobrino decida ir a ponerse al tanto de su tía enferma: Éste es un hecho con el que Galdós da mucha más importancia a la vida humana que a las ganancias y los proyectos.

Ahora bien, habría que analizar la influencia que ejerció Balzac, a través de *Eugenia Grandet*, en Benito Pérez Galdós al escribir este último *Tristana*: De plano, ésto no constituye una tarea fácil, puesto que estamos hablando de dos historias escritas en tiempos y contextos distintos.

De todos modos, hay elementos en *Tristana* que despiertan nuestra curiosidad y nos hacen pensar en que, notoriamente, el canario bebió de las fuentes de Honoré de Balzac. Lo primero que resalta a la vista es que ambas novelas pertenecen a obras conjuntas en las que sus respectivos autores trataron de agrupar sus trabajos: *Eugenia Grandet* pertenece al proyecto *La Comedia Humana*, un conjunto de narraciones subdivididas en pequeños temas con los que Balzac ilustra la vida de la gente, sus intrínquilis, sus fracasos y sus anhelos:

En 1834 concibió la idea de fundir todas sus novelas en una obra única, La comedia humana. Su intención era ofrecer un gran fresco de la sociedad francesa en todos sus aspectos, desde la Revolución hasta su época. En una famosa introducción escrita en 1842 explicaba la filosofía de la obra, en la cual se reflejaban algunos de los puntos de vista de los escritores naturalistas Jean Baptiste de Lamarck y Étienne Geoffroy Saint-Hilaire⁴⁸⁰.

Tristana, de igual manera, pertenece a *Novelas Españolas Contemporáneas*, una serie de novelas enfocadas, en gran parte, en la España de la época de Galdós:

Novelas españolas contemporáneas, un conjunto de obras en las que refleja la sociedad española de su tiempo. Personajes de todas las clases sociales deambulan por cualquier ambiente imaginable, movidos por ideales tanto nobles como miserables. La sociedad española que nos presenta el autor es hipócrita, inculta, falta de ideales con políticos ineptos⁴⁸¹.

Es difícil dejar de pensar que el lugar que Galdós reservó para *Tristana* no tuvo nada que ver con el lugar en que Balzac, muchos años antes, había decidido poner su obra *Eugenia Grandet*. Esta última, también, ha influenciado la novela de Galdós en los temas.

En *Tristana*, hay una criada de la que depende, en gran medida, el día a día de la casa de Don Lope. Aunque es un ser sin valor, en cuyos sentimientos no se piensa, a fin de

480 «Cuentos completos de La Comedia Humana». (En línea). Consulta (26 de agosto de 2018). Disponible en: <https://www.isliada.org/libros/cuentos-completos-de-la-comedia-humana-honore-de-balzac/>

481 Fausto Ambrocio Barrueto y Jorge De la Cruz Mendoza, *El Realismo literario*, óp. cit., pág. 12.

cuentas, ella es pieza clave en la casa.

Lo mismo pasa en *Eugenia Grandet*, ya que Nanón es una pieza clave, y sin ella la casa de los Grandet carezca de orden, pero su cansancio nadie lo toma en cuenta.

También, *Tristana* de Galdós es un objeto sexual y social y *Eugenia* de Balzac es un objeto valioso que su padre usará, luego, para quedarse con la fortuna de la señora de la casa.

Es mucho lo que se discute sobre la relación de *Eugenia Grandet* con *Tristana*, pero una cosa no se puede negar respecto a sus respectivos autores es que en la novela galdosiana como en la de Balzac se respira profundo realismo, expresado en los espacios, los diálogos, las historias y los personajes.

Las realidades sociales de sus respectivas épocas están presentes y los temas que atañen a los conglomerados campean en todas sus páginas. Éste es un aspecto que está en todas las novelas de ambos, pero que hace especialmente parecidas las que estudiamos en este trabajo.

La manera detallada en que Galdós y Balzac describen sus sociedades es otra de las semejanzas que existe entre estas dos novelas. Cuando el lector español encuentra algún párrafo en el que se dan detalles sobre Madrid, se detiene y, probablemente, se le vea menear la cabeza en señal de respetuosa aceptación. Lo mismo hace un lector francés frente a un escrito de Balzac:

Para él (Galdós) la vida de Madrid es la roca primitiva, el material en bruto que era París para Balzac⁴⁸².

Tristana y *Eugenia Grandet* son dos novelas tan emblemáticas como sus mismos autores: Benito Pérez Galdós y Honoré de Balzac. Ambas, indudablemente, son el reflejo de las respectivas sociedades de sus autores: España y Francia, pero las dos, también, están repletas de fantasía. Es, tal vez, ésta la manera en que sus autores demuestran que la realidad puede transmitirse sin atrofiar la capacidad de fantasear que tiene el ser humano.

Estas dos novelas son un ejemplo de magnífica representación de la realidad salpicada de una ficción que siempre necesitará nuestra mente para poder asimilar las intrínquilis que nos caracterizarán, y constituyen, asimismo, un buen modelo de

482 Charles David Ley, «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», óp. cit., pág. 293.

intertextualidad.

La sociedad misma es el intertexto de ambas novelas, la vida de los autores, de igual modo, poseyó elementos que, luego, se reflejaron *Tristana* y *Eugenia Grandet*, y, hasta hoy, habrá que discutir la posibilidad de que la intertextualidad haya sido la responsable de que estas dos obras se parezcan tanto.

Todo lo antes mencionado evidencia que Galdós se inspiró en *Eugenia Grandet* para hacer su *Tristana*, aunque ésto no mató su originalidad, puesto que tan original es *Tristana* como *Eugenia Grandet*.

Podemos decir entonces que el contenido de la novela española es independiente y original por cuanto retrata absolutamente la realidad de la España de Galdós, su gente, sus historias, sus dichas y sus desgracias.

Ahora bien, por efecto de la intertextualidad, indudablemente Galdós, en su afán de ser lo más realista posible, en el contenido de su obra dejó filtrar temas de los que ya Honoré de Balzac había tratado en su *Eugenia Grandet*. Sin embargo, es cosa natural que algunos teóricos no estén de acuerdo con reconocer la cuestión de intertextualidad entre la obra de Galdós y la de Balzac, pero precisamente este desacuerdo contribuye a que se haga más evidente esta realidad.

2. LA FORMA

Hacer en pocas páginas un análisis de *Eugenia Grandet* y *Tristana* resulta casi imposible, pues cuando se trata de analizar monumentos semejantes a estas dos obras estamos hablando de una tarea sumamente fuerte.

Sin embargo, podríamos hacer un esfuerzo para ser los más específicos posible, analizando y comparando cuatro aspectos de estas dos célebres piezas literarias: estructura, personajes, diálogos y escenarios.

El análisis de la estructura es un esfuerzo por entender cómo está armado el andamiaje tanto de *Eugenia Grandet* como de *Tristana* por separado, para, luego, tratar de unirlos, buscando con ello la manera en cómo Balzac influenció a Galdós.

Una mirada a los personajes creados por Galdós y Balzac en sus respectivas obras consiste en la búsqueda de características físicas y psicológicas o mixtas; ya sea que éstas se presenten a través de una caracterización directa o indirecta.

Mirar los personajes de *Tristana* y compararlos con los de *Eugenia Grandet* es un reto porque se trata de personajes creados en dos tiempos, culturas y lugares distintos, pero al ser parte del movimiento realista, se necesita mirarlos con detenimiento para saber cuáles características son realistas y cuáles son parte de la imaginación del francés Honoré de Balzac y el español Benito Pérez Galdós.

Los diálogos presentes en las dos novelas deben ser analizados por separado, identificando asuntos propios de la temática particular de cada realidad, e igual que en otros casos, compararlos para encontrar en ellos la presencia de la intertextualidad.

Ya sea de manera directa o indirecta, los diálogos en *Eugenia Grandet* y *Tristana* son los transmisores de los dos representantes del Realismo literario que estamos intentando estudiar con profundidad.

De la misma manera, los escenarios de España no son los mismo de Francia, pero al estar presentes en dos novelas tan parecidas son tendentes a confundir al lector común, pero al analizarse se puede explorar todo un mundo en el que *Tristana* y *Eugenia Grandet* nos envuelven tanto en la realidad como en la fantasía.

Ciertamente, el aventurarnos a una empresa como la que acabamos de apuntar implica tomar en cuenta los efectos de la intertextualidad, tanto en *Eugenia Grandet* como en *Tristana*, pues, evidentemente, este fenómeno no deja de asomarse en ambos trabajos literarios. Ya lo dijo Bajtín, pionero de la intertextualidad, solo Adán se libró de este fenómeno:

Solo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esta relación dialogística con la palabra ajena⁴⁸³.

Por otra parte, es necesario prestar atención a la influencia que pudo haber ejercido Balzac, a través de *Eugenia Grandet*, en Galdós cuando éste se dispuso a escribir *Tristana* porque está muy extendida la idea de que el canario bebió de las aguas de la fuente del representante del Realismo literario en Francia.

Siempre es bueno aclarar que ésto no significa que Galdós perdió su originalidad sino, todo lo contrario, la mantuvo a pesar de haber sido influenciado por Honoré de Balzac. Este último aspecto resulta ser uno de los más discutidos, pues si bien se observan elementos de *Eugenia Grandet* en *Tristana*, no se puede negar que muchos críticos literarios ven en la obra de Galdós mucha más influencia de la literatura anterior a Balzac.

No podemos hablar de intertextualidad respecto a la relación de *Tristana* con *Eugenia Grandet*, sin tener en cuenta que este término abarca los aspectos de palabras, de estilo y de cultura que se pueden dar de manera intencional o de forma automática. Los teóricos literarios se refieren a los siguientes elementos cuando intentan comparar trabajos literarios:

Referirse a cuestiones de intertextualidad es poner de relieve conexiones culturales implícitas o explícitas en la producción literaria, compartidas tanto en la forma (componentes y rasgos estilísticos, estructura, tipología textual y de géneros, etc.), como en el contenido (temas, tópicos, variantes y recursos semánticos, etc.) con otras manifestaciones artísticas⁴⁸⁴.

Es mucho lo que se ha dicho acerca de *Eugenia Grandet* de Honoré de Balzac, una novela en la que se respira el Realismo literario del cual el autor es uno de los principales representantes en Francia. En esta obra, el autor exhibe su alto dominio de la realidad francesa, pero, además, sabe muy bien mezclar la realidad con la fantasía propia de una buena

483 Apud. Mijaíl Mijáilovich Bajtín, en Carmen Isabel Maracara Martínez, *Intertextualidad, subalternabilidad e ironía: La obra de Carlos Monsiváis*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2001, pág. 3.

484 Antonio Mendoza Fillola, «El concepto de Intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural», óp. cit., pág. 334.

narrativa capaz de conquistar enteramente al lector:

En esta novela, Balzac nos muestra su grandeza literaria y moral. En ella, situada en la época de la Restauración, al mismo tiempo que muestra la vida provinciana, por contraste con la de la capital⁴⁸⁵.

Tristana de Benito Pérez Galdós es, de igual modo, una novela de altos vuelos, ya que su escritor hace galas de su dominio de la narrativa realista mezclada con algo de la magia del Romanticismo y algunos atisbos de la narrativa caballescica:

A pesar de la tibia acogida de la prensa que tuvo *Tristana*, Clarín nos deja ver [...] que "El público [...] ha comprado este libro con el mismo afán con que se apresura a adquirir todos los de nuestro novelista"⁴⁸⁶.

Podemos ver que el crítico literario Robert Dash tiene un juicio bastante crítico sobre *Tristana*. Nótese que él comenta sobre una realidad a la que casi nadie se refiere, es decir, al hecho de que esta obra, en principio, no pudo ser acogida como habría querido su escritor, pero, inmediatamente, aclara que, a pesar de todo, el libro comenzó a venderse.

485 «Eugenia Grandet de Honoré de Balzac». (En línea). Consulta (13 de septiembre de 2018). Disponible en: <http://elplacerdelalectura.com/2014/10/eugenia-grandet-de-honore-de-balzac.html>

486 Robert Dash, «Realidad y el truncado desenlace de *Tristana*», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudio galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990, pág. 631.

2.1. Estructuras

Raudales de tinta se han derramado en la intención de comentar la estructura de la célebre novela *Eugenia Grandet*, pues es mucho lo que hay para ver y comentar sobre el andamiaje en el que viene montada esta trama, que, en principio, fue de la literatura francesa, y, luego, de las letras de toda Europa, y, más tarde, del arte universal.

Amén de que *Tristana* aparece muchos años después de *Eugenia Grandet*, ésta no se ha dejado opacar, puesto que el mundo de la crítica literaria está ampliamente interesado en el estudio de la estructura de ambas novelas.

Pareciera como si estas obras fueran creadas para resistir el embate del tiempo. Sin embargo, la novelística universal sigue afanada en incursionar en el esqueleto de *Eugenia Grandet* y *Tristana* que, como todas las novelas, constan de una estructura externa y una interna, a través de las cuales se cuecen las tramas que les dan vida y sentido:

La primera es la apariencia formal del texto, mientras que la segunda se centra en explorar cómo fue distribuido el contenido a lo largo de las partes de la obra⁴⁸⁷.

Toda novela tiene una estructura externa y una interna. La estructura externa está compuesta por los capítulos que la forman y puede verse desde que se mira el índice mientras que la estructura interna es, ya, otro asunto algo más complejo:

Está integrada por los elementos intertextuales, indispensables en toda novela. Se consideran los hechos y las acciones que conforman la trama del argumento, el narrador, los personajes, el tiempo, el espacio y el ambiente⁴⁸⁸.

La estructura externa de *Tristana* está dividida en veintinueve capítulos, no todos con la misma extensión porque algunos son considerablemente largos, otros son de tamaño medio y algunos son bastante cortos.

No obstante, en la estructura interna podemos evidenciar que los primeros quince capítulos poseen una técnica narrativa omnisciente, donde el autor se encarga de detallar pormenorizadamente el papel, la procedencia y las características de cada uno de los personajes.

487 Adel Mohamed Nasr, *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipo*, óp. cit., pág. 408.

488 Mauro Gaona Martínez, «Estructura interna y externa de la novela», pág. 1. (En línea). Consulta (28 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/179456620/Estructura-Interna-y-Externa-de-La-Novela>

Este narrador en tercera persona, presente en todo momento de *Tristana* imprime una viveza especial a la novela, puesto que al leerse con detenimiento se llega a conocer rápidamente cómo habría de reaccionar cada personaje frente a circunstancias propias de cada momento de la trama:

NARRADOR OMNISCIENTE (que todo lo sabe). El narrador omnisciente es aquel cuyo conocimiento de los hechos es total y absoluto. Sabe lo que piensan y sienten los personajes: sus sentimientos, sensaciones, intenciones, planes⁴⁸⁹.

A estos capítulos les siguen cinco completamente distintos, en los cuales Benito Pérez Galdós presta atención a las cartas que se intercambian los amantes principales de toda la trama y se ocupa especialmente de las correspondencias que se produjeron tras la separación a causa de la ida del joven a Madrid para cuidar de su tía enferma, pero, aun así, el autor logra infiltrar la presencia del narrador, incluso en esta parte:

El narrador sigue estando presente con sus comentarios irónicos, reflexiones y breves introducciones a las epístolas en las que hace patente el efecto devastador del tiempo⁴⁹⁰.

Los capítulos restantes están dedicados a la enfermedad de Tristana y al desenlace de la obra. Es poco lo que hablan los personajes, puesto que el narrador se encarga de contar todos los detalles. Aquí, como al principio y a todo lo largo de la novela, el narrador sigue siendo omnisciente.

Eugenia Grandet, en su estructura externa, es una sola pieza de principio a fin, es decir, no hay una división en capítulos como en *Tristana*. Esta característica hace que el lector sienta que no hay oportunidad para paradas algunas y muestra el carácter de trabajador arduo propio de Honoré de Balzac.

En lo que sí hay semejanza en las dos novelas es en la omnisciencia del narrador, ya que Balzac nos entrega, al principio, todos los detalles, funciones y procedencias de los personajes, aunque no lo hace tan ampliamente como Galdós:

En *Eugenia Grandet* las necesidades expresivas conducen a un narrador omnisciente a especificaciones conceptuales auténticamente representativas no solo de un momento histórico determinado-fines del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX-

489 «Los tipos de narrador». (En línea). Consulta (16 de septiembre de 2018).

Disponible en:

<http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/TEXTOS=LITERARIOS/CUENTOS/contar/tiposdenarrador.htm>

490 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, traducción de Joaquín García Bravo, Edición de Pilar Torralba Álvarez, Akal, Madrid, España, 2003, pág. 49.

, sino también a los logros geniales en el ámbito de lo dicho⁴⁹¹.

El mensaje de esta cita, también, podría aplicarse a *Tristana* ya que Galdós hace exactamente lo mismo: Se ocupa de estar en cada etapa de la obra, pero, a la vez, narra cada escena como sabiendo que el tiempo no es estático. Tanto en *Tristana* como en *Eugenia Grandet*, el narrador suele mudarse de un estilo a otro con frecuencia.

Benito Pérez Galdós presenta un narrador en tercera persona, es decir un narrador omnisciente que hace de *Tristana* una novela de lectura amena: habla y deja hablar. En otras palabras, a este tipo de narradores se le escucha hablar para explicar sucesos y ponerlos un contexto, pero, de momento, hace silencio para que los personajes se expresen con plena libertad, ya sea a través de conversaciones presenciales o a través de cartas.

Las distintas cartas entre Tristana y su amado, en muchas ocasiones, son tan largas que el lector puede olvidar la voz del narrador, quien, de repente, irrumpe con viveza, haciendo notar que, incluso cuando no se le escucha, él está presente en cada parte de su trama.

En *Tristana*, el narrador, en algunas oportunidades, se presenta como usuario del más alto nivel de la lengua, empleando preposiciones complejas, palabras que no son del uso popular y acude a figuras literarias que solo conocerían los usuarios del nivel culto de la lengua. En otras oportunidades, acude al uso popular del lenguaje, empleando oraciones sencillas y cambiando los términos cultos por otros de más fácil comprensión por la gente común.

Balzac, también, presenta en *Eugenia Grandet* un narrador en tercera persona, también completamente omnisciente que deja a los personajes expresarse, pero, siempre, se ocupa de hacer al lector saber que él está presente:

Se hace cargo de una responsabilidad que consiste en llevar de la mano prácticamente al desprevenido lector, al mismo tiempo que cumple con la finalidad de mostrarles, hasta en sus más mínimos detalles, ese universo de reacción en donde viven y actúan los personajes⁴⁹².

Balzac, de igual modo, como narrador es hábil en el uso de los niveles de expresión de la lengua, tanto se le ve usando el nivel culto, como el coloquial y el vulgar. La clave,

491 Luis Quintana Tejera, «Recursos de estilo y características del discurso Balzaciano». (En línea). Consulta (18 de septiembre de 2018). Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/esbalzac.html>

492 *Ibíd.*

para él, parece ser lograr que todos puedan entender el mensaje que ha codificado en su narrativa realista.

Como se puede ver, hay gran parecido en el narrador de *Tristana* con el de *Eugenia Grandet*. Ahora bien, este tipo de narrador omnisciente y con habilidades para el uso de los distintos niveles de expresión de la lengua, así como en tercera persona es característico de la novela realista.

Hay otras maneras de dividir *Tristana*: una de ellas, y, tal vez, tan llamativo como el que acabamos de presentar, es el que divide la novela en base a las metamorfosis o cambios que fue experimentando la figura principal, es decir, Tristana:

Los cambios, las mutaciones o metamorfosis que experimenta la protagonista a lo largo de la historia. Son recursos utilizados para dar estabilidad a la inestable protagonista: una serie de mutaciones la altera incidentalmente sin afectar a su esencia. Su carácter la inclina siempre al cambio; y eso es lo estable precisamente: su tendencia al cambio⁴⁹³.

Si se sigue esta estructuración, se observa que Tristana cambia en ocho ocasiones a lo largo de toda la trama. Este modo de ver la novela refleja que la intención de Galdós es mostrar cómo la protagonista va cambiando hasta llegar a un punto en el que vuelve a convertirse en la mujer sumisa que comenzó siendo.

Pero antes de referirnos a cada cambio, hay que decir que este modo de dividir *Tristana* la hace más parecida a *Eugenia Grandet* de Honoré De Balzac, porque Eugenia, también, comienza a mostrar cambios desde que la novela comienza.

En el caso de la obra de Balzac, estos cambios no son tan bruscos, pero no dejan de estar presentes y cualquier lector que conoce las dos novelas inmediatamente se da cuenta de esta similitud.

La primera metamorfosis se presenta cuando Don Lope se hace responsable de Tristana quien comienza a ser una especie de sierva manipulada por su amo. La idealización que el señor de la casa logra que Tristana haga de él será clave porque servirá para muchos propósitos, entre ellos el de usarla como objeto de satisfacción sexual, que es, a lo mejor, lo que menos se menciona en la obra, pero, a la par, lo más deprimente que se le puede hacer a

493 «Análisis de Tristana de Benito Pérez Galdós», pág. 1. (En línea). Consulta (22 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://lenguaenbits.files.wordpress.com/2013/11/tristana.pdf>

una persona.

Se presenta el segundo cambio cuando Tristana empieza a despertar del letargo en que la tiene Don Lope. Ella ahora piensa que no debe ser esclava de nadie y empieza a hablar de libertad.

Es importante notar que la criada tiene un papel fundamental en esta parte, pero Galdós prefiere mantenerla detrás del telón casi siempre, lo cual es un asunto que, por efecto de la intertextualidad, estaba en la mente del canario, ya que él era parte de una sociedad en la que las criadas eran solo eso: criadas.

El encuentro con Horacio abre el telón para el tercer cambio, pero es un cambio en el que riman consonantemente el deseo de libertad y el anhelo de vivir el amor a plenitud. La criada aquí sigue detrás del telón, pero con un papel fenomenal. Es éste también el tiempo en el que Tristana debe pensar en qué hará con don Lope, si realmente ama a Horacio:

Para la protagonista de la novela de Galdós, el amor “representa el estado de una unión mística con el hombre que ella ha transformado en un ideal divino”⁴⁹⁴.

Probablemente, ser pintora, por haberlo descubierto en Horacio, es un gran deseo que comienza a encubar Tristana. De este modo, se presenta la cuarta metamorfosis en la estructura de la novela. La protagonista quiere ser artista, pero Horacio y la criada suponen que, de serlo, debe optar por una de las artes de las mujeres:

Pensarse artista es consolador, es excitante. La sociedad, en boca de Saturna, reduce a tres las vías de liberación accesibles a la mujer, pero el arte le ofrece una salida impensable hasta aquel instante. Sin embargo, se presentan obstáculos difíciles de superar: problemas de técnica, la necesidad de un largo aprendizaje [...] ¿No resultará más fácil ser artista en la escritura o llegar a la sabiduría, dada su afición a devorar libros y –según cree– para asimilarlos?⁴⁹⁵.

Al adentrarnos en la quinta transformación, se aprecia a Tristana escribiendo cartas con frecuencia. Poco a poco, se va dando cuenta de que el mundo del amor es tan o más complejo que la vida en casa de Don Lope.

Sorprendentemente, ella se convierte en escritora gracias a las tantas cartas que escribe, pero llega también a un punto en el que el sufrimiento le va a convertir en un ser, cada vez, más frío. Se ve aquí, que ella asume la escritura como un desahogo y hasta sueña

494 María Ramírez López, «Las fases de Tristana en la búsqueda de su identidad», óp. cit., pág. 63.

495 «Análisis de Tristana de Pérez Galdós Benito», óp. cit., pág. 2.

con conocer grandes figuras de las letras.

La sexta transformación se da cuando ella, a pesar de que sueña con ser actriz, tiene que perder una de sus piernas. De esa manera, comienza a involucionar. A causa de considerarse ahora incompleta, debe postrarse, tal como Don Lope inicia su relación con ella y precisamente como quiso tenerla siempre:

«Amigo D. Lope -dijo, poniendo sus dos manos sobre los hombros del caballero, que parecía más muerto que vivo-, hemos llegado a lo que yo me temía. Tristanita está muy grave. A un hombre como usted, valiente y de espíritu sereno, capaz de atemperarse a las circunstancias más angustiosas de la vida, se le debe hablar con claridad»⁴⁹⁶.

Se presenta el séptimo cambio cuando las dudas y la desilusión se hacen dueñas de la cabeza de Tristana que no sabe si creer en el amor, si acogerse a la fe, si seguir luchando o sencillamente abandonarse. En cierto modo, se nota a Don Lope sumamente preocupado por la condición de la muchacha, pero hay quienes piensan que tal preocupación eran los golpes de la conciencia.

El último cambio lo tenemos cuando la muchacha termina resignándose, puesto que ya no se casará con su amado y tendrá que aceptar el matrimonio con Don Lope, quien ya está viejo y, también, deja escapar su opinión sobre los embates del tiempo sobre su persona.

Esta última metamorfosis es volver a donde comenzó todo, a la sumisión, solo que ahora no parece haber vuelta atrás. El mismo Galdós siembra la semilla de la duda cuando, al final de la novela, se pregunta si realmente serán felices.

Si se sigue hurgando en la bibliografía disponible, se descubre que hay quienes han propuesto una estructura compuesta solamente por cuatro cambios y que éstos están orientados hacia llevar a Tristana de vuelta a la sumisión.

La crítica literaria María Ramírez López no usa la palabra metamorfosis y prefiere hablar de cuatro fases. La primera es la sumisión inicial, la segunda fase es el despertar de Tristana, en la tercera fase, ella comienza a descender, y en la cuarta, vuelve a la sumisión.

A raíz de haber conocido la obra y de haber analizado su estructura en dos modos distintos, no se necesita explicar en qué consiste cada una de esas fases, puesto que en ellas se resume lo que ya se ha dicho.

496 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 56.

Ahora bien, *Eugenia Grandet*, como ya dijimos, también puede ser dividida en fases, y con ésto guarda un gran parecido con *Tristana*. Intentemos dividirla, al menos, en cuatro momentos importantes.

La protagonista, Eugenia, comienza con la apariencia de la chica ingenua, la que está sumisa a su padre, apegada a su madre y amistada con la criada. Ella no parece tener ninguna trascendencia a la hora de la toma de decisiones y tampoco muestra interés en ir más allá del rol que la sociedad le ha legado. Ésa podría ser la primera fase.

La segunda fase la tenemos cuando la muchacha ve, por primera vez, a su primo, por quien inmediatamente da muestras de sentir algo especial. Esta fase se puede extender hasta el momento en que ambos se confiesan su amor.

La tercera fase sería cuando ella se entera de que el muchacho piensa irse a recorrer mundos. Se podría marcar el inicio de este estadio cuando ella le entrega las monedas que posee y comienza a prepararse para la partida de su amor, quien, al irse, la deja muy triste, pero esperanzada en que él volverá.

La cuarta y última fase la comprende la muerte de los padres de Eugenia y una noticia de que su amado no volverá por ella, asunto que la hace volver a asumir su postura de mujer resignada que se prepara para un matrimonio que nunca quiso, terminando así igual que *Tristana*: casada, sometida y conforme con la vida que el destino la había reservado.

Si se acepta esta manera de estructurar, tanto *Tristana* como *Eugenia Grandet*, nos daremos cuenta de que, indudablemente, la segunda es el reflejo de la primera. Aunque muchos están seguros de la influencia de *Eugenia Grandet* en *Tristana* en la estructura externa, se puede ver que el canario mantuvo una originalidad indiscutible porque, por un lado, Balzac prefiere una sola pieza, pero, por otro lado, Galdós prefiere novelar en mosaicos; el primero dedica mucho tiempo en la descripción de los personajes y el segundo, aunque también los describe, dedica más tiempo a la descripción del espacio.

Ahora bien, para algunos, la estructura interna de *Tristana* es fácilmente divisible en dos partes: La primera inicia con la puesta en escena de los personajes y termina en el capítulo quince, donde ya *Tristana* ha descrito lo que sueña, ha demostrado su deseo por ser diferente al resto de las mujeres y ha dado a entender que no le vendría mal un verdadero amor.

Aunque esta primera parte concluye dando paso al idilio de placer y amor en que se involucraron los amantes, ya el chico se muestra bastante preocupado por las ideas que está teniendo Tristana sobre la vida, su futuro y su rol en la sociedad:

- Pues mirete, Inés, la cosa [...] Oye. (Abrazándole.) Lo que he pensado de mí, estudiándome mucho, porque yo me estudio, ¿sabes?, es que sirvo, que podré servir para las cosas grandes; pero que decididamente no sirvo para las pequeñas. Lo que Horacio le contestó perdiese en la oleada de terrezas que vino después, llenando de vagos rumores la plácida soledad del estudio⁴⁹⁷.

La segunda parte inicia en el capítulo dieciséis y se extiende hasta el final, describiendo asuntos de poca importancia, pero, sobre todo, detallando los amores vividos a la distancia.

Las correspondencias intercambiadas entre los amantes daban cuenta de un sentimiento que, cada vez, se iba haciendo más difícil de entender, y los cambios constantes de opinión que experimentaba Tristana y las evidentes confusiones que esto causaba en el joven son de los asuntos que caracterizan esta parte de la obra.

La manera en que se va poco a poco notando una Tristana que termina asumiendo su postura inicia cuando su pierna empieza a causarle tanto dolor que se requiere amputarla. Esta parte lleva toda la novela al inicio del círculo social de la mujer, pues la protagonista acaba aceptando la idea de olvidar a su amor y casarse con don Lope, con un final tan abierto que, hasta hoy, ha sido cuestionado.

En el caso de *Eugenia Grandet*, sorprendentemente la estructura interna es casi la misma que encontramos en *Tristana*, considerando que la novela inicia con la descripción del entorno y de los personajes, y termina con la despedida del amor de Eugenia:

- ¡Buen viaje!

Por suerte, el único que oyó esta exclamación fue maese Cruchot. Eugenia y su madre habían andado unos pasos hasta un punto del muelle, desde donde aún se divisaba la diligencia, y agitaban sus pañuelos blancos, signo a que correspondía Carlos desplegando el suyo.

- ¡Madre mía, por un momento quisiera tener el poder de Dios! –dijo Eugenia en el instante en que se dejó de ver el pañuelo de Carlos⁴⁹⁸.

Balzac se ocupa de dejar bien claro cuál es el camino por el que pretende llevar toda la obra, pues en esta primera parte es bastante obvio en su intención de mostrar una realidad plagada de avaros en torno a mujeres que no son más que posesiones para los hombres del

497 *Ibíd.*, pág. 44.

498 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 84.

entonces.

La muerte del hermano del señor Grandet y los planes de viaje del joven son, también, elementos claves de esta parte de la obra, puesto que son los que explican la manera en que se va armando lo que, luego, sería la razón del sufrimiento de Eugenia.

La segunda parte está relacionada con lo que vivió Eugenia en la ausencia de su gran amor, la muerte de su madre, la manera en que su padre la induce a asegurarle la fortuna que heredaría de su madre, la avaricia del señor Grandet y su muerte, así como la resignación de Eugenia cuando se entera de que su amado no se casará con ella porque ya lo hizo con otra mujer que le podría asegurar fortuna.

Lo más sorprendente de esta parte final es cómo Eugenia decide destinar parte de su dinero al pago de las grandes deudas de su amado, pues a causa de éstas él no podría casarse con la mujer por la que había decidido cambiarla.

Si observamos la estructura interna que presenta Galdós y la que sostiene Balzac notamos un gran parecido entre ambas, pues las dos novelas presentan una historia dividida en dos partes: La primera parte termina con la despedida del amado y muestra la tristeza que dejó en ambas mujeres.

También, las dos historias inician la segunda parte mostrando la manera en que la vida va relegando a las protagonistas a su tradicional lugar femenino y convertirlas en lo que ambas sociedades habían decidido que serían las mujeres.

Ambas obras, de igual manera, terminan con las protagonistas resignadas a la pérdida de sus amores en vista de que, por una parte, Tristana acepta casarse con Don Lope que la convence de que su amado no se casará con ella, y, por otra parte, Eugenia se casa con un señor que muere y la deja rica, pero sin emociones.

En fin, no podemos negar la familiaridad que guardan las dos novelas en su estructura, ya sea que Galdós haya seguido a Balzac inconscientemente o que se haya dedicado a seguirlo. Lo realmente importante es que *Tristana* huele a *Eugenia Grandet*.

Se puede asegurar entonces que *Tristana* y *Eugenia Grandet* fueron novelas creadas en distintos momentos y por diferentes autores que poseen la originalidad propia del Realismo literario.

De modo especial, hay que resaltar la originalidad de la estructura de *Tristana* que ha sido la que se ha vinculado con *Eugenia Grandet*. Pero, se debe reconocer también que ambas piezas literarias poseen evidentes semejanzas estructurales por lo que se podría asegurar que Galdós, al escribir *Tristana*, pudo haberla armado siendo influenciado por Balzac, de modo particular por *Eugenia Grandet*.

Esta influencia pudo haber sido solo por efecto de la intertextualidad, lo que, indudablemente, no elimina la originalidad del canario, puesto que la intertextualidad es un fenómeno tan natural como el ser humano mismo.

2.2. Personajes

Si la estructura de *Eugenia Grandet* ha dado mucho de qué hablar a los críticos literarios, lo mismo han hecho sus personajes, y es que Balzac, por un lado, tomó muy en serio la tendencia realista de crear personajes que apuntan a la realidad, mientras que, por otro lado, parece haber planeado muy bien cómo bañarlos de la magia de la fantasía.

Galdós que, como ya vimos, muchos lo conciben como discípulo de Balzac, sigue casi la misma tendencia a la hora de crear los personajes en *Tristana* debido a que, por una parte, son tan reales que parecen descendientes de Adán, y, por otra parte, tienen un deje de fantasía que los asemeja a los de las novelas de caballería.

Los personajes que crea Galdós en *Tristana* son Don Lope Garrido, Tristana Reluz, Antonio Reluz, Josefina Solís, Horacio Díaz, Saturna, Doña Trinidad y el Doctor Augusto Miquis, quienes son personajes fugaces.

Es así como entran en escena una serie de diversos personajes, en los que se manifiestan los adefesios y glorias del ser humano. Pareciera que, a través de ellos, Galdós ha de expresar todo cuanto lleva en lo más profundo de su pecho. Al adentrarnos a estudiar cada uno, veremos qué tanto comienzan a parecerse al mismo Benito Pérez Galdós.

Balzac, en *Eugenia Grandet*, tiene como personajes a Nanon, Félix Grandet, Charles Grandet, Madame des Grassins, Bonfons Cruchot, Maître Cruchot y Eugenia Grandet.

Igual que Galdós, los personajes de Balzac son diversos y puramente humanos. Del mismo modo que el canario, el escritor parisino ha de verse reflejado, también, en más de uno de sus personajes y en varias circunstancias de las que él mismo los hace pasar.

En *Tristana*, Don Lope Garrido se presenta como muy desprendido, leal y se convirtió en el mentor de la familia de Antonio Reluz, padre de Tristana, después del fallecimiento de éste:

Lope Garrido, dicho sea, para hacer boca, gran estratégico en lides de amor, y se preciaba de haber asaltado más torres de virtud y rendido más plazas de honestidad que pelos tenía en la cabeza. Ya gastado y para poco, no podía desmentir la pícara afición, y siempre que tropezaba con mujeres bonitas, o aunque no fueran bonitas, se ponía en facha, y sin mala intención les dirigía miradas expresivas, que más tenían en verdad de paternales que de maliciosas, como si con ellas dijera: «¡De buena habéis escapado,

pobrecitas! Agradeced a Dios el no haber nacido veinte años antes⁴⁹⁹.

Como podemos observar, se trata de un personaje que posee ciertos dobleces: por un lado, se presenta como el más amable del mundo, pero, en otros momentos, tiene dichos y actitudes no muy ortodoxas. Pero, Don Lope no deja de ser el típico hombre de la España de Galdós, puesto que él es quien tiene el poder, una autoridad de la que se cree merecedor por el hecho mismo y único de ser hombre, por debajo de él están las mujeres y los criados.

Sus conversaciones siempre giran en torno a la forma de ser, cada vez, más dominante y de cómo disfrutar al máximo los placeres que su posición le otorga.

No podemos negar que Don Lope haya llegado a amar realmente a su amigo y a Tristana, pues su manera de ser no era algo que, quizás, armara con saña, sino que se trataba más bien de uno más de la época. Pero, no podemos dejar de ver que, a la vez, su objetivo último con la joven era el matrimonio, puesto que empleó toda suerte de artimaña para lograrlo.

Don Lope, también, parece un ser inseguro, puesto que se le ve temeroso cuando Tristana conoce al joven y se le nota mucho más endeble cuando el muchacho regresa de su viaje y va en busca de Tristana. Sin embargo, como todo ser temeroso, él enseña las garras con miras a que el muchacho le deje el puesto, cosa que termina logrando.

Pero lo más sorprendente de don Lope es que él mismo no parece haberse dado cuenta de que ya no posee los medios económicos para vivir la vida que, tal vez, disfrutó en el pasado.

Él sigue teniendo porte de caballero y continúa con la vida bohemia que pudo haber tenido en alguna oportunidad. Esta actitud suya le perjudica, pero hace, también, que la vida de Tristana y su criada sean de lo más azarosa:

Don Lope es un «don Juan caduco» [...] que se ha aprovechado de la inocencia de su joven pupila, a cuyos padres había socorrido de acuerdo con sus principios caballerescos⁵⁰⁰.

En *Eugenia Grandet*, el señor Grandet se presenta como avaro y en pleno goce de los beneficios que proporcionan la fortuna y la holgura económica. Él es avaro, pues mientras

499 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 2.

500 Anthony Percival: «Personaje, Espacio e Ideología en *Tristana*», óp. cit., pág. 153.

más tiene, más desea. Su vida es una completa búsqueda de fortuna que termina haciéndolo, cada vez, más frívolo.

El señor Grandet siente poca compasión por los demás y parece que, en ocasiones, tiene en poca estima lo que piensa su esposa, y aunque ama desmedidamente a su hija Eugenia, éso podría cuestionarse por la forma en que la utiliza para asegurar la perpetuidad de la fortuna.

Cuando el señor Grandet lee la carta de su hermano y descubre que su hija le da monedas, él parece perder el control sobre sí mismo, puesto que ve en aquéllo una especie de fuga de una parte de sus bienes, a los que amaba tanto, que hasta sacaba tiempo para ir a amasarlos y estar a solas con ellos.

Al juzgar al señor Grandet, se puede llegar a la confusión porque si se considera la edad suya y su fortuna se podría pensar que él tenía oportunidades de sostener diversas relaciones amorosas con varias mujeres. Sin embargo, es curioso que él permanece apegado tan solo a su esposa y parece un hombre amoroso de su familia.

Claro está, hay algunos teóricos que creen que el hecho de que este señor solo haya puesto su mente en el amor de una sola persona es una muestra más de lo apegado que estaba a su fortuna, es decir, para él, pensar en más amores era estar dispuesto a gastar un poco más, cosa en la que él no cedía ni a favor de la familia que tanto amaba:

La hija es única y es fruto de sus legítimos amores. Parece que en esa desesperada actitud por ahorrarlo todo -tendremos numerosos testimonios en el desarrollo de la novela-, también economizaba esfuerzos en la relación sexual. Y esos legítimos amores constituyen una manifestación importante puesto que en el corazón del avaro no había espacio para más de un amor, dos o tres hubieran costado exageradamente caro; aún más, quien ahorra palabras en el discurso, quien no usa más que la misma ropa durante toda su vida, no puede derrochar en esfuerzos de amor⁵⁰¹.

La postura de hombre protector que tiene Don Lope es la misma del señor Grandet: el que protege a su familia, pero, al mismo tiempo, se asegura de que nada estorbe su dominio sobre los demás:

El señor Grandet, que para algunas gentes de su generación cada día más escasas, seguía siendo el tío Grandet, un maestro tonelero muy acomodado que en 1789 sabía leer, escribir y las cuatro reglas. Cuando la República Francesa puso en venta en el distrito de Saumur los bienes del clero, el tonelero que tenía entonces unos cuarenta años,

501 Luis Quintana Tejera, «Ludismo e ironía en el discurso de Balzac», en *La Colmena*, número. 22/23, Universidad Autónoma del Estado de México, 2017, pág. 38.

acababa de casarse con la hija de un rico negociante en maderas⁵⁰².

Se puede ver, también, que los dos se oponen a costumbres e instituciones ya establecidas: El primero objeta el matrimonio y la milicia, mientras que el segundo no está de acuerdo con hacer misa por el alma de su hermano, puesto que tal cosa conllevaría gastos.

Ese desprecio por las instituciones es, en cierto modo, un rasgo del Realismo literario. Estas estructuras, en ocasiones, eran consideradas opresoras, puesto que coartaban el derecho a la expresión libre del pensamiento. Es por éso que tanto Galdós como Balzac se aseguran de hacer que sus personajes expresen pensamientos de desprecio a las mismas.

Claro está, resulta difícil entender cómo Balzac tiene estos pensamientos porque no se debe olvidar que su familia estuvo cerca del poder y él mismo era admirador de la corte. Lo mismo pasa con Galdós, quien llegó a ser diputado, lo que significa que era partícipe y beneficiario del poder.

De todos modos, tanto uno como el otro no dejan de poner en boca de sus personajes el aparente desacuerdo con el estatus quo en que el poder mantenía sus sociedades.

Lo curioso es que Don Lope quisiera tener rasgos del Don Juan Tenorio de José Zorrilla, pero terminó cayendo en acciones tan quijotescas como las del Hidalgo creado por Miguel de Cervantes.

El señor Grandet no incurre en acciones quijotescas, puesto que parece ser más cuidadoso de la forma. Tal vez, a causa del puesto que tenía en su sociedad. No se debe olvidar que Don Lope ya venía decayendo, pero el señor Grandet está en pleno apogeo.

Tristana es la protagonista de la novela de Galdós: Ella es opuesta al sistema y representa la voz de la mujer de la época que sueña con algo mejor a lo que le esperaba. Ella sueña con un amor que termina encontrando para, finalmente, no vivirlo. También, Tristana evoca a un personaje mucho más antiguo que la obra del canario:

El nombre de Tristana hace referencia a Tristán, el protagonista de la famosa leyenda artúrica de *Tristán e Isolda*. Tristán era uno de los miembros de la mesa redonda y sobrino del rey Mark de Cornualles, ante el cual se comprometió a traer a la princesa irlandesa Isolda para que esta se casase con el rey. Sin embargo, tras beber por accidente un filtro amoroso, ambos se enamoraron en el camino y Tristán traicionó a su señor, incapaz de resistir la pasión. → El nombre de Tristana, por tanto, la predestina al

502 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 3.

idealismo y a la pasión⁵⁰³.

Tristana también es poseedora de una belleza que encanta, no solamente a Don Lope, sino también a todo masculino, incluyendo al que, luego, sería su amor. Pero, ella tiene una desventaja: es mujer, por lo que su belleza será a lo único que terminarán prestando atención. Esta manera de Galdós de tratar a su protagonista no ha sido bien vista por algunos críticos literarios, pues piensan que el canario rebajó demasiado a la muchacha:

In an early review of the novel Emilia Pardo Bazán criticized Galdós for having, in effect, short-circuited Tristana's fight and humiliated her, claiming that if he had properly developed the feminist theme, the novel might have turned out to be one of his best⁵⁰⁴. (En una temprana reseña de la novela, Emilia Pardo Bazán critica a Galdós por haber obstaculizado la lucha de Tristana y haberla humillado, afirmando que, si hubiera desarrollado adecuadamente el tema del feminismo, ésta habría sido una de sus mejores novelas) (Traducción nuestra).

Tristana solamente parece encontrar desahogo en la criada, pues no sabe cómo mirar a Don Lope, a quien, aparentemente, le tiene un respeto que casi cruza las fronteras del miedo, pero lamentablemente su criada está hecha en los moldes de la sociedad y sabe que lo único que puede hacer es soñar, pues, al final, terminará postrada igual que las otras féminas.

Pero muchos han visto tres cualidades especiales en Tristana, características internas y externas que saltan a la vista tan solo con adentrarse en la trama, pero que, a la vez, el lector debe ser bastante juicioso para entenderlas:

El narrador entonces descubre en Tristana tres tendencias que considera como negativas, peligrosas: la idealización, la falsificación y el utopismo⁵⁰⁵.

La idealización se ve en Tristana cuando ella, desde el inicio, ve a Don Lope como si fuera la figura perfecta, en cierto modo motivada por la necesidad de una figura paterna, puesto que, siendo muy pequeña, su progenitor desaparece de su vida.

Tristana llega a la falsificación cuando comienza a modelar lo que realmente no quiere ser, cuando se da cuenta de que, afuera, hay un mundo que es el que realmente la

503 «Análisis de Tristana de Benito Pérez Galdós», óp. cit., pág. 6.

504 Joan Grimbert, «Galdós's Tristana as a subversion of the Tristan legend», Publicaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, España, 2006. (En línea). Consulta (04 de diciembre de 2018). Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/galdss-tristana-as-a-subversion-of-the-tristan-legend-0/

505 Anthony Percival: «Personaje, Espacio e Ideología en Tristana», óp. cit., pág. 153.

atrae, pero, a la vez, está consciente de que necesita mantener esa pose para no contradecir a Don Lope, amén de que su cuidadora sí conocía bien de sus pensamientos.

El utopismo de Tristana se hace presente cuando comienza a olvidar que ella es parte de una sociedad, en la que las mujeres habrían de vivir tal cual Don Lope lo había dispuesto para ella. La pobre muchacha olvida que, si bien el amor existe, no ha de ser esa fuerza mágica en la que comenzó a pensar en cuanto conoció a su amado.

En la trama de Balzac, Eugenia es el principal personaje: Ella es noble, desprendida, y refleja la voz de los anhelos femeninos, pues sueña con un amor que encuentra en su primo, para, al final, resignarse a no vivirlo:

Eugénie Grandet es un personaje que representa a la mujer víctima de la sociedad francesa del siglo XIX; de hecho, se dice que es la víctima de las víctimas de la obra balzaciana y además el personaje femenino más amado por Balzac⁵⁰⁶.

A diferencia de Tristana, Eugenia no necesita criarse en casa de un pariente, pues tiene a sus progenitores. Ésto hace que veamos una Eugenia un poco más determinada que Tristana, pero lo que no se puede negar es la sumisión que caracteriza tanto a Tristana como a Eugenia. De hecho, la sumisión es un asunto característico de los personajes balzacianos:

La sumisión de los personajes a la fatalidad, es, por consiguiente, una sumisión más honda y desesperada⁵⁰⁷.

Eugenia habla en espacios que Tristana no conoció y participa en celebraciones que Tristana nunca vivió, pero es curioso que, también, ella ve en la criada el ser al que puede acudir sin miedo alguno.

Pero, la protagonista de la novela de Balzac, también, termina postrada y a la merced de un hombre que la deja bien posicionada económicamente, pero en disfrute de poca felicidad.

Pero a pesar de que Eugenia tiene mejores condiciones económicas que Tristana, es difícil asegurar que la primera era más feliz que la segunda. Al comparar la vida de ambas, se puede ver que la francesa parecía menos feliz y mucho más amargada, tanto al principio

506 Emilie Michele Daniel Cersosimo, «Una interpretación de la mujer en Eugénie Grandet según Balzac, la teoría de género y la teoría feminista», óp. cit., pág. 62.

507 Mariano Baquero Goyanes, «Cervantes, Balzac y la voz del narrador», óp. cit., pág. 6.

de la novela como al final.

Eugenia parece sentir algo de felicidad solamente cuando está en compañía de su criada, pero el autor nunca habla de ella como un ser que ríe, además, su padre posee fortuna, pero ella no puede disfrutar holgadamente de ésta porque hasta el encendido de la fogata está controlado por su padre.

A Tristana, estas cosas no parecen entristecerla, a lo mejor porque ella siempre fue consciente de que nació y creció carente de fortuna y solamente poseyendo aquéllo que venía de la caridad y voluntad de Don Lope.

Es evidente que ambas protagonistas son altamente parecidas, tanto en sus actitudes como en sus características, y en lo que más se parecen es en su representación de las mujeres de la España galdosiana y de la Francia de Balzac.

Ambas parecen ser la voz a través de la que Balzac y Galdós dicen cosas que quisieron decir, en algún momento, y no pudieron. Son también la ejemplificación de lo que uno y otro conoció respecto a la situación de la mujer de sus respectivas épocas y sociedades.

Antonio Reluz, el padre de Tristana es buen amigo de Don Lope. Tiene un buen corazón y es apegado a las tradiciones, pero no parece tener suerte, puesto que termina sin fortuna y en prisión. Su muerte constituye el puente para que Tristana entre en escena:

Reluz, al casarse por amor con una joven distinguidísima, apartóse de las ideas y prácticas caballerescas de su amigo, calculando que no constitufan oficio ni daban de comer, y se dedicó a manejar en buenos negocios el capitulillo de su esposa. No le fue mal en los primeros años. Metióse en la compra y venta de cebada, en contratas de abastecimientos militares y otros honrados tráficós, que Garrido miraba con altivo desprecio⁵⁰⁸.

El señor Reluz es el típico hombre al que no le va bien en los negocios a causa de la dura situación económica de la España de Galdós. Él también parece haber sido inspirado en el Sancho Panza de Cervantes, puesto que depende en demasía de las acciones de Don Lope, quien como ya dijimos, parece una imitación del Quijote.

El hecho del que señor Reluz muriera a causa de la vergüenza que le causó la deuda con su amigo, es también la encarnación de los valores morales y, probablemente, es la

508 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 5.

forma de Galdós para expresar unos sentimientos que le sobrecogieron cuando él también tuvo estrecheces económicas:

Que Reluz oía estas cosas con emoción profunda, no hay para qué decirlo. Cierto que no se pegó el tiro ni había para qué; mas lo mismo fue salir de la cárcel y meterse en su casa, que pillar una calentura maligna que lo despachó en siete días. Debió de ser de la fuerza del agradecimiento y de las emociones terribles de aquella temporada⁵⁰⁹.

De todos modos, él se muestra como un ser, finalmente, responsable, puesto que no solamente siente pena porque su amigo tuvo que sacrificar su fortuna para sacarlo de la cárcel, sino, también, porque a la hora de morir buscó dejar a su esposa y su hija guarecidas donde creyó estarían seguras.

La idea de la muerte como fin de las calamidades es un asunto a lo que presta atención tanto Balzac como Galdós, probablemente debido a la formación filosófica de ambos. Lo cierto es que Galdós hace al padre de Tristana morir como salida a sus cuitas, y lo mismo hace Balzac con la madre de Eugenia.

En *Eugenia Grandet*, Charles Grandet se presenta como un señor que tuvo algo de fortuna e hizo algún nombre, pero la suerte no le fue muy duradera. Tanta fue su pobreza que se endeudó y se vio en la necesidad de poner el destino de su hijo en manos de su hermano y terminó quitándose la vida.

Las dificultades económicas y su final de miseria no fue materia difícil de novelar para Balzac, puesto que él mismo vivió momentos y situaciones similares, en las que le resultó difícil resolver sus propios problemas económicos.

Antonio Reluz y Charles Grandet tienen un enorme parecido: A ambos la suerte no les es duradera, ya que terminan necesitando la benevolencia del “Don” de la novela para que se encargue de sus hijos y los dos mueren cuando la trama comience a elevarse. Charles Grandet parece correr mejor suerte que el señor Reluz, puesto que tiene un hermano al que puede clamarle por ayuda.

Pero el primo Charles es mucho más cambiante que Antonio Reluz. A lo largo de la novela, podemos ver cómo él toma tres poses distintas: Primero, es una persona llena de

509 *Ibíd.*, pág. 23.

amor y que parece estar verdaderamente entregado al amor de Eugenia. Parece desprendido porque le regala una prenda de vestir a Nanón y, siempre, tiene palabras de gratitud para ella.

En un segundo momento, Charles se muestra como un ser inseguro. Al morir su padre, se ve como que no sabe qué hacer con su vida e, incluso, se muestra postrado económica y emocionalmente. De momento, parece que es menesteroso de los favores que podría hacerle la familia de su tío. La forma en que acepta el dinero de Eugenia es una muestra de lo inseguro que se tornó.

En un tercer momento, Charles cambia completamente. El mismo Balzac compara el amor que le tenía a Eugenia con la devoción que le tienen muchos fieles a la Virgen María. En busca de fortunas, olvida a la muchacha, en cuanto encuentra a una que puede ayudarlo a costear su vida miserable.

Tanto Galdós como Balzac tienen interés en desaparecer estos personajes, puesto que en ellos no está centrada la trama. Antonio Reluz es una pieza que pierde valor tan pronto como se ha explicado la procedencia de Tristana. Lo mismo pasa con Charles Grandet, en cuanto se sabe de dónde proviene el que sería el amor de Eugenia, pues ya Charles no es relevante y desaparece de la novela.

Pero su desaparición es solo físicamente porque sus nombres quedan en las memorias de sus amadas hasta el final de la obra. Tristana no olvida a su amado y constantemente recibe sus cartas, mientras suspira porque llegue el día en que éste vuelva para casarse con ella. Eugenia hace lo mismo, pero su caso es mucho más desgraciado porque la comunicación con Charles es mucho menos que la que mantenía Antonio con Tristana.

Balzac y Galdós imprimen una perfecta melancolía en sus obras, a través de estos personajes, ya que los presentan como ausentes corpóreamente, pero presentes en los corazones de dos mujeres que constantemente se encargan de darles una triste importancia que se manifiesta en sus dolores, cuitas y suspiros.

Hablando ahora de las criadas: Saturna de Galdós es la típica criada de la España de su tiempo. Ella es tratada como objeto, pero va ganando un lugar discreto y decisivo en el

núcleo familiar porque sin ella el hogar sería un caos:

La señorita y la criada hacían muy buenas migas. Sin la compañía y los agasajos de Saturna, la vida de Tristana habría sido intolerable⁵¹⁰.

Saturna, sin embargo, tiene cierta valentía porque se atreve a hablar con aparente tono de desacuerdo. Lo hace tanto con Tristana, al decirle que la vida no es necesariamente como ella la sueña y lo hace, en otros momentos, con Don Lope.

Saturna, asimismo, suele mostrarse dispuesta a caminar en la dirección que le convenga a su estabilidad. Se apandilla con Tristana para que ésta se encuentre con su amado, pero, también, se pone de acuerdo con Don Lope para evitar que Tristana vea a su amado cuando ésta estaba en cama ya con la pierna amputada.

Estas actitudes de Saturna eran probablemente una cuestión de sobrevivencia, puesto que sabía que de la única manera que estaría en paz con Tristana y con Don Lope era tratando de complacer a ambos, sin importar que estuviese de acuerdo o no.

En la novela francesa, Nanón es la criada de *Eugenia Grandet* y es abnegada, respetuosa, dispuesta y responsable. Siempre, está al lado de la señora de la casa y es leal al señor, pero es, sobre todo, una fuente de amor para Eugenia:

La gran Nanón era "quizá la única criatura humana capaz de soportar el despotismo de su amo. Toda la ciudad envidiaba a la señora y a la señorita Grandet⁵¹¹.

Nanón era de vital importancia, incluso, para el señor Grandet, con todo y lo gruñón que es:

La gran Nanón, la pobre Nanón representaba mucho en la vida del avaro y él había sabido aprovecharla desde el momento en que llegara a su casa hacía ya muchos años. Dice al respecto quien cuenta los acontecimientos⁵¹².

Pero, esta pobre criada no es de buen aspecto, pues el mismo narrador resalta la mala suerte que tuvo cuando se repartió la belleza:

A la edad de veintidós años la pobre muchacha no había podido colocarse en ninguna casa, hasta tal punto era repulsiva su cara; y ciertamente este sentimiento era bien injusto: su rostro hubiera sido admirable sobre los hombros de un granadero de la

510 *Ibíd.*, pág. 11.

511 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 10.

512 Luis Quintana Tejera, «Ludismo e ironía en el discurso de Balzac», óp. cit., pág. 38.

guardia; pero, como suele decirse, en todo es necesaria la adecuación⁵¹³.

La mala suerte que tuvo la criada del relato de Balzac no la tuvo la de la novela de Galdós, y es de las muy pocas cosas en que se diferencian, puesto que ambas corren casi la misma suerte. Las dos son de ese tipo de criadas que todos, en casa, necesitan, pero cuesta reconocer el valor que tienen en la familia.

No es casualidad que estos dos personajes sean tan parecidos en *Tristana* y *Eugenia Grandet*, pues tanto Galdós como Balzac sabían muy bien que esta sirvienta era común en los hogares con determinadas posibilidades económicas.

Es impresionante el parecido entre las criadas porque, aunque las dos obras fueran escritas en idiomas distintos, la manera de referirse a ellas refleja la influencia de Balzac en Galdós y el conocimiento que tienen ambos autores de sus respectivas sociedades.

Constatamos que Saturna y Nanón tienen tanta relevancia en *Eugenia Grandet* y en *Tristana*, que Galdós y Balzac no las desaparecen de sus tramas. Ambas criadas se quedan hasta el final. Son tan importantes que, a pesar de mantenerse tras bambalinas, el lector percibe que ellas están presentes hasta aun cuando no se les escucha hablar, e incluso, cuando el narrador deja de referirse a ellas.

Es en la construcción de estos dos personajes que Balzac y Galdós demuestran la verdadera omnipresencia del narrador, pues logran que el lector se forje una imagen de esas criadas, al punto que no necesitan que se les recuerde que están presentes.

Balzac y Galdós coinciden en describir los personajes, no solamente en el aspecto físico, sino también abarcan lo emocional y las costumbres de éstos. El autor francés aprendió bastante bien la técnica de transmitir al lector cómo eran los personajes de sus obras, pues cuando leemos las características que él transmite, sean éstas físicas o emocionales, podemos poner a volar la imaginación hasta lograr ver a quién se refiere:

Su capacidad para deformar la esencia de sus personajes casi hasta la caricatura y su desprecio por la burguesía fueron dos constantes en su obra⁵¹⁴.

513 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 25.

514 «Honoré de Balzac», Casa del libro. (En línea). Consulta (25 de octubre de 2018). Disponible en: <https://latam.casadellibro.com/libros-ebooks/honore-de-balzac/3309>

Por su lado, Benito Pérez Galdós que, quizás, lo haya aprendido de Balzac, demuestra que sabe dibujar con palabras porque es fácil imaginar la figura de Tristana con solo leer cómo él la describe:

Era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por lo grandes; las cejas increíbles [...] Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía toda ella un puro armiño y el espíritu de la pulcritud, pues ni aun rebajándose a las más groseras faenas domésticas se manchaba⁵¹⁵.

Pero, hay algo característico de Balzac respecto a sus personajes: Él, a través de éstos, fotografía la realidad francesa, es decir, casi siempre sus personajes están relacionados con personas de la vida real, aunque con otros nombres:

Su experiencia laboral dejará una huella palpable en su obra posterior donde aparecen personajes ligados al mundo de los hombres de leyes⁵¹⁶.

Claro está, no siempre estos personajes son reales, puesto que en *Eugenia Grandet* todos los personajes tienen características reales, pero, a la vez, reflejan algunos rasgos que los hacen, en cierto modo, distintos al resto de los mortales: Por ejemplo, el sobrino del señor Grandet, quien, luego, sería el amor de Eugenia, aparenta ser un joven como todos los de su época, pero Balzac pone a la misma Eugenia a describirlo con palabras sublimes.

Galdós tiene esta misma técnica, pero no lleva la ficción al límite, y tampoco lo hace Balzac. No olvidemos el carácter quijotesco que suma a las características ordinarias de Don Lope que no es más que un caballero tan ficticio como Don Quijote de la Mancha.

Pero, esa ficción que hay tanto en *Tristana* como en *Eugenia Grandet* es lo que hace que ambas novelas no se tornen aburridas en exceso, pues debemos tomar en cuenta que no siempre queremos tener conciencia plena de la realidad, sobre todo si ésta no es muy agradable.

Galdós y Balzac, en su afán por hacer descripciones claras y específicas, acuden a toda suerte de figuras literarias que le ayuden en su propósito. Con esto, demuestran la agudeza estética que tenían ambos.

515 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 3.

516 Laura López Morales, «Modemidad de Balzac», óp. cit., pág. 9.

En *Tristana*, por ejemplo, basta con oír a Galdós describiendo a Don Lope. Lo hace en términos bien organizados que parecían un poema compuesto con toda la rigurosidad del buen arte de versificar:

Resultando que aquel sonoro *D. Lope* era composición del caballero, como un precioso afeite aplicado a embellecer la personalidad; y tan bien caía en su cara enjuta, de líneas firmes y nobles, tan buen acomodo hacía el nombre con la espigada tiesura del cuerpo, con la nariz de caballete, con su despejada frente y sus ojos vivísimos, con el mostacho entrecano y la perilla corta, tiesa y provocativa, que el sujeto no se podía llamar de otra manera. O había que matarle o decirle *D. Lope*⁵¹⁷.

Pero, si se quiere encontrar símil, metáfora e hipérbole en la descripción que Balzac hace de sus personajes, basta con detenerse a mirar lo que dice sobre el señor Grandet:

Tocante a su físico, Grandet tenía cinco pies de estatura, recio, trabado, con pantorrillas de doce pulgadas de circunferencia, rótulas nudosas y hombros robustos; su rostro orondo, curtido y picado de viruelas; barbilla recta, labios sin sinuosidad alguna, dientes blancos; sus ojos tenían la expresión sosegada y devoradora que el pueblo suele atribuir a los ojos del basilisco; su frente, surcada por rayas transversales, no carecía de protuberancias significativas; sus cabellos amarillentos y grisáceos, eran oro y plata, según ciertas personas que ignoraban lo grave que era hacer bromas a costa del señor Grandet⁵¹⁸.

Gracias a la sólida formación filosófica que tuvo, el autor francés está muy interesado en las cuestiones existenciales del ser humano. Tal cosa la expresa en los personajes de todas sus obras, incluyendo *Eugenia Grandet*: La avaricia del señor Grandet, la soledad en que queda envuelta Eugenia y la búsqueda constante de identidad que podemos ver en la señora Grandet muestran claramente el pensamiento filosófico de Balzac.

Al describir sus personajes, tanto Balzac como Galdós, y muy especialmente en *Tristana* Y *Eugenia Grandet*, suelen compararlos con personajes de la vida real. En el caso del literato español, es tan notable esta costumbre que ya algunos han dicho que sus personajes son idénticos a algunas personas de la vida pública.

De la misma manera, los personajes de Galdós son un reflejo de su pensamiento filosófico. Como él es un realista a carta cabal, igual que Balzac, está interesado en los sentimientos del ser humano, en sus demonios, en sus desgracias, y en sus asuntos existenciales.

517 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 5.

518 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 7.

A todo lo largo de *Tristana*, percibimos al novelista español hablando sobre la condición humana: Don Lope es la encarnación de la mutabilidad de la voluntad humana, ya que, por un lado, es muy amable, y, por otro lado, abusa de Tristana y no tiene misericordia de ella, sino que no presta atención al cansancio que vive.

También, la heroína es el ejemplo del sometimiento al que llega la gente en busca de identidad. En términos concretos, los personajes de *Tristana*, igual que los de toda la narrativa galdosiana, destilan el pensamiento filosófico del canario realista:

Nuestro convencimiento estriba en que este rico realismo galdosiano es consecuencia de su profundo humanismo que le lleva a crear personajes de una emoción sobrecogedora. Esta emoción sugiera al lector tal mundo de posibilidades y de matices, que penetran con nitidez en la vivencia siempre rica del tema y del problema del hombre⁵¹⁹.

De esta forma, demuestran, tanto Balzac como Galdós que, para novelar, se requiere un considerable conocimiento de la mentalidad del individuo de la época sobre la que se hará la narrativa.

Balzac suele repetir los personajes en varias de sus novelas. Sin embargo, en el caso de *Eugenia Grandet*, no se da tal cosa de manera directa visto que parece ser que el francés quiso que Eugenia, Nanón, Charles y todos los personajes de esta novela sean únicos.

Ahora bien, como esta obra es parte de un conglomerado de otras obras compiladas en *La Comedia Humana*, hay teóricos que aseguran que muchos de los personajes de *Eugenia Grandet* están presentes en otras obras de la misma serie con otros nombres, pero con las mismas características y acciones:

Los grandes personajes de Eugénie Grandet, por paradójico que pueda parecer, sólo están presentes en esta novela. Personajes inolvidables, por cierto, como el «Père Grandet» –que se ha querido comparar al Harpagon de Molière, por su avaricia, pero que tiene todos los atributos del campesino y la cautela del hombre de negocios–, o la «Grande Nanon» que, por su trabajo, abnegación y fidelidad, sería una predecesora de la Félicité de Flaubert, o la misma Eugénie, dechado de virtudes cuya dimensión sería casi imperceptible sin la actitud del avaro o la complicidad de Nanon⁵²⁰.

519 Juana Sánchez-Gey Vengas, «Galdós y la Filosofía del siglo XIX. El Humanismo de la Tía Roma», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990, pág. 549.

520 Lidia Anoll, «Eugenia Grandet de H. de Balzac, en la traducción de Joaquín García Bravo (1902)», óp. cit., pág. 2.

Cualquiera puede pensar que la reaparición de personajes es solamente asunto de Balzac, pero no. Galdós suele trabajar bien sus personajes, quizás, porque tiene la intención de hacerlos aparecer de nuevo:

Para Galdós el personaje ni comienza ni acaba con la obra, trasciende, por el contrario; reaparece a menudo en sus novelas, y sus apariciones aseguran su vida independiente⁵²¹.

Hay que echar un vistazo a lo femenino, tanto en los personajes de *Eugenia Grandet* de Balzac como en *Tristana* de Benito Pérez Galdós. Los personajes de la novela francesa están creados para resaltar la condición sumisa de la mujer de la Francia de Balzac, quien crea a un señor perfectamente diseñado para demostrar cómo están sometidas las hijas, las criadas, las esposas y todo cuanto huele a femenino.

Las palabras del señor Grandet, sus acciones y sus metas en la vida están orientadas a presentarse como el supremo, el dueño de las mujeres y quien puede decidir, incluso, sobre los bienes de éstas.

Charles es, del mismo modo, un personaje que el autor introduce para representar el abuso hacia la mujer porque no piensa que dejar a Tristana por otra mujer que le garantice mejor fortuna es abuso, pues la sociedad lo decidió así.

Las mujeres en *Eugenia Grandet* fueron personajes creados para representar los sueños frustrados de las féminas, los cansancios añejos y los amores frustrados de las damas: Eugenia tiene sueños, pero no los puede realizar, quiere un amor, pero no puede vivirlo porque, al final, acaba casándose con quien no quiere.

De igual manera, la criada está vieja y cansada, pero al señor Grandet no le importa porque piensa que no está abusando de ella, sino que la está colocando en su lugar.

Si nos fijamos los personajes de *Tristana* en función de lo femenino, podemos encontrar lo mismo que en *Eugenia Grandet*: Tristana, la criada, Don Lope y todos los demás son perfectas creaciones galdosianas para ilustrar la miseria de lo femenino:

Ambos casos muestran ya la derrota de Tristana, la cual aparece vencida por don Lope, convertida en un juguete roto, nuevamente bajo la tutela de éste. Y es que

521 Joaquín Gimero Casalduero, «La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo», en *Anales galdosianos*, volumen. 7, Publicaciones de la Universidad de Southern California, Estados Unidos, 1972, pág. 19.

Tristana, en el inicio de la novela, aparece descrita, a través del narrador con los atributos de una muñeca, en alusión al carácter muñequil que pretende imprimirle don Lope⁵²².

Como podemos ver, tanto Balzac como Galdós fueron expertos en la creación de personajes. Tanto que ha habido pocos novelistas en Francia, España y el resto del mundo capaces de crear tan variados y de tan alta calidad de personajes.

Indudablemente, ambos autores tuvieron que pensar en la gente de sus respectivas épocas y sociedades para la creación de sus personajes. De otro modo, no les habría sido posible dar vida a quienes están dentro de sus narrativas.

Balzac, por su parte, a causa de lo difícil que se le hizo la vida por las deudas que acumuló, frecuentó muchos lugares en busca de créditos, así que ésto le hizo relativamente fácil la tarea de crear el personaje del avaro señor Grandet, a quien le parecía cuesta arriba ayudar a su sobrino huérfano y lleno de deudas.

Para la creación del endeudado sobrino, no necesitaba ir lejos, pues, a parte de él, muchos estaban en condiciones precarias, así que era sencillo inspirarse en cualquier transeúnte.

Galdós tampoco necesita mucho esfuerzo para crear personajes tan pobres como Tristana y sus padres, porque, a él, también las dificultades económicas llegaron a asediado, así que él sabe bien representar tal situación en un personaje.

Además, el autor canario conoce bastante bien las costumbres de un personaje como Don Lope, puesto que frecuentó varios lugares a los que le permitió la condición de funcionario de su padre.

En pocas palabras, Balzac y Galdós tienen material para crear personajes y lo demuestran poniendo en escena lo que nadie se esperaba, representantes de la realidad pura, pero impregnados de la fantasía que se ha visto en ellos dos, el primero como representante del Realismo francés y el otro como ícono del mismo movimiento, pero en España.

522 Alicia López Granados, *La configuración del personaje femenino en la novelística galdosiana*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2014, pág. 236.

Respecto a los personajes de *Tristana* y *Eugenia Grandet*, se puede concluir que ambos autores tienen un interesante cóctel de personajes reales matizados por elementos de fantasía, y ésto se puede notar por las descripciones que aparecen en ambas novelas.

Igualmente, se observa la originalidad en los personajes, pero también el parecido de éstos que es el producto de la intertextualidad, a través de la cual Benito Pérez Galdós tomó de la fuente de Honoré De Balzac.

2.3. Discurso

El discurso en la narrativa es de suma importancia, puesto que es el medio a través del cual se cuelan los pensamientos del autor, quien usa a los personajes para expresarse, pero, en una inmensa cantidad de veces, el escritor como narrador, también, se expresa con libertad.

La época y el lugar en que se produce una novela frecuentemente son revelados a través de los diálogos, ya sea que de manera directa o bien sea que el autor y los personajes sencillamente hagan alusiones, a través de palabras, frases o cualquier tipo de estructura lingüística.

En *Eugenia Grandet*, el discurso es enriquecedor desde el principio, puesto que Balzac abre el telón con un recurso que impresiona a cualquier lector: la descripción, pero Balzac no describe de manera inerte, más bien se mueve como quien tiene cámara en manos y desea mostrar la realidad tal cual:

Para que sus novelas logren lo que se propone, Balzac tiene una estrategia: describir, emocionar y explicar⁵²³.

Pero si los biógrafos de Galdós quieren hallar argumentos para probar que éste fue discípulo, aunque sea a las distancias, de Balzac, tan solo tienen que mirar cómo también emplea la descripción como recurso de su discurso en *Tristana*.

Galdós también tiene una descripción viva. Sus retratos son grandiosos, sus topografías son fieles y sus etopeyas no tienen desperdicio. La voz del narrador omnisciente se escucha describiendo con detalles, lo hacen, igualmente, los personajes, y éstos, muchas veces, de manera directa y otras de manera indirecta, pero la voz que narra posee una forma mixta de describir que a todos deja encantado.

En ambas novelas es importante prestar atención a la lengua empleada, pues, sorprendentemente, y aunque fueron escritas en idiomas distintos, hay un gran parecido en ambos casos. En el caso de *Tristana*, comencemos por reconocer lo que ya observó Erna Keiffer:

523 María del Socorro Lozano, «Balzac, un escritor visionario», en *La Colmena*, número. 22/23, Universidad Autónoma del Estado de México, 2017, pág. 21.

Salta a la vista el rango primordial que se le concede a la lengua y a toda clase de actividades creadoras relacionadas con factores lingüísticos en *Tristana*, tanto por parte del narrador como por parte de la protagonista [...] por ejemplo, una de las primeras habilidades que aprende la joven huérfana de su maestro y amante es a hacer uso de la ambigüedad, de las dobles intenciones; de la polisemia de las palabras⁵²⁴.

Para Keiffer es de tanta importancia que este rasgo, que ella llama “primordial”, no solamente se encuentre en la voz del narrador, sino también en los personajes, especialmente de la protagonista, puesto que, en la novela realista, los personajes siempre representan algún segmento de la sociedad, en este caso la mujer. Al emplear este modo de usar la lengua, el canario está asumiendo que es ésto lo que la gente había aprendido a hacer.

Pero es necesario notar que Galdós no ve la lengua como cosa muerta, sino que en *Tristana* la emplea con toda viveza. Lo hace al acudir a distintos niveles de uso lingüístico y al mostrar, en cada caso, tanto en la joven Tristana como en su novio, la manera en que el lenguaje responde a las necesidades humanas de comunicación.

Los niveles de la lengua que ve esta teórica son los que precisamente empleaba la gente del pueblo. Al emplearlos, Galdós está diciendo que su novela es una fotografía a todo color de su sociedad.

Erna Keiffer ve seis giros que Galdós da a la lengua en voz de Tristana y su amado. Para ella, la primera manifestación lingüística es la que está plagada de expresiones de afecto, de cariño y de motes que se usan cuando dos personas entran en una profunda confianza:

- ¡Qué graciosa eres y recuantísimo te quiero! No paso por estar separado de ti parte del día. Seremos dos en uno, los hermanos siameses; y si quieres hacer el marimacho, anda con Dios [...] Pero ahora se me ocurre una grave dificultad. ¿Te la digo?
 - Sí, hombre, dila.
 - No, no quiero. Es pronto.
 - ¿Cómo pronto? Dímelas, o te arranco una oreja.
 - Pues yo... ¿Te acuerdas de lo que hablábamos anoche?
 - Chi.
 - Que no te acuerdas.
- Que sí, bobillo. ¡Tengo yo una memoria...! Me dijiste que para completar la ilusión de tu vida deseabas⁵²⁵.

524 Erna Keiffer, «Tristana o el poder creador de la lengua: preliminares para un análisis multidimensional de la novela», Publicaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, España, 2006, pág. 28. (En línea). Consulta (11 de diciembre de 2018). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--16/html/02554df4-82b2-11df-acc7-002185ce6064=24.html#f6=525> Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 38.

Éste es un elemento característico del Realismo literario, puesto que el afecto expresado en palabras corrientes es una de las cosas de la vida real, por tanto, fue tomado en cuenta en toda narración de ese movimiento:

Observo al escritor de *La Comedia Humana* como un visionario, un pomodernista que muestra la complejidad de la época, pero que también ofrece una lectura que enriquece, aquí y ahora, nuestra propia comprensión del mundo⁵²⁶.

Aunque Keiffer se refiere solamente a la novela galdosiana es decir a *Tristana*. Es justo reconocer que para cuando el canario vino a emplear este giro de la lengua en su novela, ya Balzac lo había hecho en *Eugenia Grandet*:

- a. De aquí no saldrá, amigo mío. – También queda aquí mi corazón.
- b. ¡Ah, Carlos, esto no está bien! – dijo ella con un acento de reproche.
- c. ¿No estamos casados? – contestó él-. Tengo tu palabra; toma tú la mía. Soy tuyo para siempre.
- d. Soy tuya para siempre – contestó ella, casi al unísono⁵²⁷.

La lengua de estos dos jóvenes también da un vuelco para colocarse en el lenguaje infantil, tanto que ellos parecen dos chiquillos, pues están nadando en las profundas aguas del amor inocente.

Este otro rasgo demuestra que ciertamente Galdós era poseedor de una facilidad increíble para hacer uso de la lengua en cualquiera de sus dimensiones, pero, además, la viveza que esta manera de hablar hace que la novela supere, en gran manera, muchas de las existentes en esa época.

Este giro no se ve en *Eugenia Grandet*, tal vez, porque el personaje de Eugenia es mucho más tosco que el de Tristana. Pareciera que Balzac estuvo poco interesado en cultivar este lenguaje infantil. Sin embargo, se ven vestigios del mismo en Charles, quien, en su intención de beneficiarse de la fortuna de su tío, se comporta como un chiquillo al llegar a casa.

Más tarde, esta manera de hablar se cambia por andalucismos y jergas del pueblo llano y éste sí que es un rasgo del Realismo, pues recordemos que se trata de oír al pueblo, de escuchar la realidad en el estilo de lengua que usan sus propios protagonistas de la vida real.

526 María del Socorro Lozano, «Balzac, un escritor visionario», óp. cit., pág. 18.

527 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 83.

Balzac, de igual forma, se interesa en algo parecido, pues *Eugenia Grandet* tiene términos que solamente conoce quien se sumerge en la lengua francesa de aquel entonces, muchos incluso necesitaron ser explicados por el mismo autor de la novela:

– Sobrino, esto vale novecientos ochenta y nueve francos con sesenta céntimos. – Dijo Grandet abriendo la puerta –.
Pero para ahorrarle a usted el trabajo de venderlo, yo le descontaré a usted su importe [...] en libras.
La expresión en libras significa en el litoral del Loira, que los escudos de seis libras deben ser aceptados por seis francos⁵²⁸.

Si seguimos la lectura atenta de la novela de Galdós, veremos cómo el autor acude también a citas literarias, tanto clásicas como las de la literatura popular. Ésto tenía que darse porque, aunque el Realismo y el mismo Galdós asumían el novelar como contar la realidad, este movimiento nunca sacó de sus narraciones las características típicas de otras corrientes literarias, pues de esta manera imprimía belleza a la historia contada y, la vez, causaba suspenso y mantenía al autor apegado al texto.

En *Eugenia Grandet*, ésto igualmente es frecuente, y aquí se puede ver que Balzac acude a este modo de hablar, tal vez, como manera de trabajar tanto en el corazón como en la mente del lector:

El artista es capaz de integrar tanto aspectos racionales como emotivos, pues, al no separar la cabeza y el corazón su percepción puede mostrar simultáneamente opuestos como cambio y estabilidad, objetividad y subjetividad, simetría y complementariedad, cuerpo y espíritu, racional e irracional; en otras palabras, adoptar una perspectiva totalizadora e integral que permite al artista mostrar la complejidad del mundo⁵²⁹.

En la lengua de *Tristana*, tampoco faltan las palabras inventadas, expresiones que en el uso ordinario del lenguaje son desconocidas, pero que en los pensamientos de Galdós son de alta significación, por lo que él no duda en ponerlas en boca de dos de las figuras principales de la novela.

Con este modo de usar la lengua, Galdós está siendo fiel al Realismo literario, pues este movimiento no ve en la lengua un recurso frívolo sino un vehículo, en pleno movimiento, en el que se monta la realidad para transportarla a la mente del lector.

528 *Ibíd.*, pág. 81.

529 María del Socorro Lozano, «Balzac, un escritor visionario», *óp. cit.*, pág. 18.

Ahora si prestamos atención al uso de la lengua en Balzac, vamos a encontrar casi estos mismos giros de la lengua, tanto en *Eugenia* como en su amado porque ellos necesitarán palabras de cariño, expresiones populares, dichos de la literatura clásica y términos creados. Ahora bien, Balzac es mucho más profundo que Galdós en este sentido, al parecer que su manera de usar la lengua, en la narrativa, no tenía límites:

Balzac, en *Eugenia Grandet*, por ejemplo, muestra una manera de ver la sociedad del dinero, una visión del mundo expresada en la palabra, en la manera que encontró de decir y de significar desde el lenguaje. El uso vivo del lenguaje en Balzac, en cuanto visión de mundo, vale tanto o más, para nuestro autor, que un tratado de filosofía sobre el capitalismo⁵³⁰.

Balzac es tanto o más fiel que Galdós en cuanto al uso del estilo formal de la lengua según los criterios del Realismo literario, puesto que él antecedió al canario en esta práctica. Pero, de todos modos, y como ya indicamos, el uso de la lengua es semejante tanto en *Eugenia Grandet* como en *Tristana*, aun cuando ambos trabajos fueron compuestos en lenguas distintas.

En cuanto a los diálogos, éstos son el alma de cualquier novela, ya que constituyen la herramienta perfecta para que los personajes se expresen, y, de este modo, desarrollar la trama. En general, el diálogo se puede presentar en la narrativa de forma directa, indirecta o mixta.

El diálogo directo se presenta cuando el narrador reproduce textualmente las conversaciones de los personajes, indicando los cambios de interlocutores por medio de la raya o el guion largo:

- ¡Ya que es el santo de Eugenia, encendamos fuego! Eso nos traerá suerte.
- Como si lo viera, la señorita se casará dentro del año⁵³¹.

La importancia del diálogo directo en la novela es que le imprime un nivel de originalidad casi indecible, porque nos permite imaginar con más pureza a los personajes. Nos hace ver la forma de hablar que el autor asignó a cada personaje y nos da una idea del tono irónico, formal o informal que el novelista quiere dar a uno u otro personaje.

530 Leonardo Verano Gamboa, «La experiencia del lenguaje en la literatura: anotaciones a la filosofía de Merleau-Ponty», en *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, volumen. 26, número 92, 2005, pág. 129.

531 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 13.

El diálogo indirecto se da cuando el narrador se refiere a lo dicho por los personajes, sin copiar directamente lo expresado por ellos. Este tipo de diálogo no tiene la misma viveza que el anterior, pero permite ver qué opinión tiene el autor y qué tipo de pensamientos le endilgará al personaje cuyo diálogo presenta en voz del narrador.

Si en la historia hay una mezcla de las dos maneras de dialogar anteriormente citadas, entonces estamos hablando de un diálogo mixto que es, indudablemente, el mejor que puede usarse en la novela porque, por un lado, mantiene lo más cercano a la pureza a los personajes y, por otro, deja escuchar la voz del narrador respecto a cómo éste convive los personajes que él mismo creó:

«Mira, tú -decía Tristana a la que, más que sirviente, era para ella una fiel amiga-, no todo lo que este hombre perverso nos enseña es disparatado, y algo de lo que habla tiene mucho intrínquis [...]. Porque lo que es talento, no se puede negar que le sobra⁵³².

Tanto en *Eugenia Grandet* como en *Tristana* prevalece el diálogo mixto porque, aunque, casi a lo largo de estas novelas, Balzac y Galdós reproducen lo dicho por los personajes, hay muchas ocasiones en las que se refieren con sus propias palabras a lo que habrían dicho los personaje.

En el caso de Balzac, no es raro que maneje tan bien los diálogos, dado que sabe hacer buen uso de la forma directa e indirecta a la vez. Tanto en un caso como en el otro, *Eugenia Grandet* es un ejemplo de cómo la viveza de los diálogos constituye la alta calidad de una novela:

La fuerza de los diálogos y la pluma elegante de Balzac hacen de *Eugenia Grandet* una novela atemporal, que no caduca [...] Uno de esos libros que dejan huella⁵³³.

Noten cómo, en la cita anterior, se habla de la fuerza de unos diálogos que no dejan caducar la novela. Lo mismo pasa con *Tristana*, al emplearse distintos niveles de la lengua y al referirse los personajes a la realidad objetiva. Parece que estamos frente a dos novelas que retratan la realidad actual, no solamente de dos países europeos, sino de todo el mundo de hoy.

532 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 11.

533 Reseña de Eugenia Grandet de Balzac. (En línea). Consulta (14 de noviembre de 2018). Disponible en: <http://abracalibro.blogspot.com/2016/02/resena-de-eugenia-grandet-de-balzac.html>

Naturalmente, para tener una visión más certera de los diálogos en *Eugenia Grandet*, habría que acudir a la versión francesa de la obra, puesto que las versiones en español son caracterizadas por el cambio de términos y los giros propios de las traducciones.

Respecto a *Tristana*, no se pierde la esencia pues fue escrita en español, y los diálogos, en esta novela, muestran claramente la rebelión de Galdós hacia postulados de una sociedad en la que la religión imponía la manera en que había que proceder. A través de lo que hablan los personajes.

Sin embargo, hay quienes creen que es poco lo que se ha estudiado sobre el uso de los diálogos que hace Galdós, sobre todo porque, muchas veces, el canario suele emplear el diálogo en las novelas como si se tratase del teatro. Tal cosa se puede ver en varios episodios de *Tristana*.

Esta manera de novelar no fue vista con agrado por muchos teóricos del tiempo de Galdós, pero sí hubo muchos que consideraron esta novedad como algo de valor y creyeron que se debía seguir la línea de Galdós para hacer un acercamiento:

Como es obvio, la nueva estética galdosiana resultó sorprendente en su momento y de inmediato tuvo sus partidarios y detractores. Entre los primeros hay que señalar a Emilia Pardo Bazán quien, como Zola no tenía ningún inconveniente en defender un acercamiento entre ambos géneros⁵³⁴.

Balzac expone, a todo color, la realidad de la sociedad de su época y su desacuerdo con ella:

Para Balzac, las ideas religiosas son de gran importancia en sus obras [...] Él piensa que los preceptos del bien y del mal se encuentran dirigidos por la religión [...] Según él, la religión es el medio más poderoso de todas las formas de poder para que el pueblo acepte sus sufrimientos [...] En *Eugénie Grandet*, la madre le dice a Eugénie que en la vida la mujer debe sufrir y morir, según sus creencias religiosas⁵³⁵.

Esta mención que hace Balzac de lo que la madre dice a su hija sobre la religión no es producto de la imaginación, es más bien el resultado del pensamiento realista de Balzac. Él solamente toma la voz de la señora Grandet, pues piensa que es la manera más adecuada

534 Ermitas Penas Varela, «El sistema dialógico galdosiano», en *Anales galdosianos*, volumen 2, número 20, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, España, 1985, pág. 111.

535 Emilie Michele Daniel Cersosimo, «Una interpretación de la mujer en *Eugénie Grandet* según Balzac, la teoría de género y la teoría feminista», óp. cit., pág. 62.

para asegurar que se escuche su voz.

Las oposiciones al sistema están, también, reflejadas por Galdós en *Tristana*, especialmente la rebelión contra el trato femenino. Tristana insiste en que la mujer puede hacer otros trabajos distintos a los que les había reservado la sociedad y, en cada diálogo con la criada, deja ver claramente su inconformidad.

Este tipo de temas en la obra no se presenta solamente en los diálogos directos porque Galdós los hace parte de los diálogos indirectos, es decir, en varias de las aclaraciones y comentarios del narrador:

- Pues yo te digo (con viveza) que hasta para eso del Gobierno y la política me parece a mí que había de servir yo. No te rías. Sé pronunciar discursos. Es cosa muy fácil. Con leer un poquitín de las sesiones de Cortes, en seguida te enjareto lo bastante para llenar medio periódico⁵³⁶.

Es cosa normal que Balzac y Galdós destilen tales diálogos, pues es característico del Realismo literario del que ambos eran consagrados representantes en sus respectivos países y épocas.

Igualmente, Balzac y Galdós tienen el tema del amor tras los bastidores de los diálogos de sus novelas, y, muchas veces, sostienen la tesis de que podría ser una especie de opio frente a los problemas reales, pero, al final, ni siquiera este sentimiento es capaz de liquidar las desgracias humanas.

En el caso de Balzac, tan pronto como el narrador ha terminado de andar por los laterales, es decir, de ambientar la narración, comienzan los diálogos de Eugenia a girar en torno al amor:

"¡Dios mío, qué agradable es mi primo!", se dijo Eugenia interrumpiendo sus rezos que aquella noche no se terminaron⁵³⁷.

Del mismo modo, Galdós trae el tema del amor a los diálogos de *Tristana* muy temprano en la trama. Igual que en *Eugenia Grandet* de Balzac, el tema es recurrente a lo largo de todos los diálogos entre los personajes, pero son la protagonista y la criada que dan mayor importancia al tema.

536 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 12.

537 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 33.

Tristana, igual que Eugenia, tenía el amor entre sus más puras pretensiones, pero el problema era que la única que podía interesarse en conversar el tema con ella sería la criada, por eso, cada vez, que tiene la oportunidad le plantea el tópico:

En un primer estadio de su amor, Tristana declara reiteradamente a Horacio amarlo tanto que le resulta un suplicio soportar la sola idea de perderlo. Y tal afirmación se confirma como cierta cuando la joven se plantea renunciar a él, antes que no volver a verlo nunca, en la amorosa correspondencia de su pasión, o antes que arriesgarse a perder el dulce sueño que para ella supone la idea que se ha forjado sobre él y sobre ella; pues ambos ya no son, en la concepción de Tristana, sino in *species aeternitatis* un solo ser⁵³⁸.

Balzac toma tan en serio los diálogos que hasta se toma un momento para explicar alguna expresión usada por alguno de los personajes. Acude a esta práctica en *Eugenia Grandet* en el entendido que, si su novela pasaba las fronteras de Francia, en otras latitudes no se entendería la palabra expresada:

– Será tu *doceno* de boda -le decía Grandet.

El *doceno* es una antigua costumbre que se conserva aún con veneración en el centro de Francia. En Borril, en Anjou, cuando una chica se casa, su familia o la del marido debe darle una bolsa en la que, según las fortunas, hay doce piezas o doce centenares de piezas de plata o de oro. No hay pastora, por pobre que sea, que se case sin su *doceno*, aunque sólo sea de perras gordas⁵³⁹.

En *Tristana*, esta tendencia es casi nula, y, tal vez, el autor no tenía tantas intenciones de que su novela cruzara las fronteras españolas. Sin embargo, lo que tiene Balzac de explicación de términos lo tiene Galdós de acotaciones.

En otras palabras, es muy frecuente en *Tristana* que los diálogos directos sean interrumpidos por el narrador para explicar alguna característica o acción que, muchas veces, no tiene mucha relevancia para la historia, pero ayuda a imaginar asuntos no contados:

«¡Dale! No piense cosas tristes -le dijo Saturna, pasándose la mano por delante de los ojos, como si ahuyentara una mosca»⁵⁴⁰.

Quien ha estudiado a Galdós con algo de profundidad, notará inmediatamente que su frecuente uso de acotaciones podría estar motivado por su cercanía con el teatro. No

538 Ana María Pérez López, *El discurso amoroso en la novela de la Restauración: las novelas de Benito Pérez Galdós*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 2006, pág. 305.

539 *Ibíd.*, pág. 13.

540 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, *óp. cit.*, pág. 13.

debemos olvidar que el canario, en principio, incursionó en el teatro, aunque, claro, sabemos que no le fue tan bien como habría querido.

A pesar de que es frecuentemente vinculado con Balzac, el novelista español tiene poco o ningún miedo al nivel de la lengua usado en los diálogos en *Tristana* que suelen poseer, en ocasiones, un cambio de registro lingüístico, y el autor acude a esta práctica como quien ya lo tiene por costumbre.

No es que Balzac no acuda a la variación del nivel de la lengua: De hecho, él lo hace, aunque las versiones en español no reflejan tal cosa, pero sabemos, también, que era un crítico casi cerrado del uso de la lengua, incluso en sus obras cuidaba el registro empleado. Balzac, también, usó la lengua diplomática, cosa que, al menos, en los diálogos de *Tristana* parece no interesarle tanto a Benito Pérez Galdós.

Los diálogos de *Eugenia Grandet*, igual que otros elementos, son oportunidades para Balzac filosofar. Como ya hemos dicho, gracias a su formación filosófica, le era fácil exponer sus ideas sobre la humanidad y nada le ayudaría más que poner en labios de sus personajes toda su epistemología y su ideología.

Lo mismo sucede con Galdós cuyo interés por la Filosofía ha sido tal que existen trabajos académicos dedicados a escudriñar la mente filosófica de este canario. Es evidente que su línea filosófica está reflejada en los diálogos de su novela.

Después de hacer este recorrido, podemos concluir que los diálogos en *Eugenia Grandet* y *Tristana* son de las mayores muestras del Realismo literario, puesto que poseen todas las características de este movimiento destilando realidad, basándose en el amor como forma de evadir la realidad, demostrando el pensamiento filosófico de ambos titanes y reflejando el conocimiento que tenían de sus respectivas sociedades.

Concluimos pues que los diálogos de estas dos novelas se presentan de manera mixta, es decir, de forma directa e indirecta. Éstos son los medios, a través de los cuales Galdós se refiere a los problemas reales de su época.

Esta manera galdosiana de crear diálogos es, igualmente, vista en Balzac, lo que nos obliga a reconocer que hay vestigios de la obra del francés en la del español, siendo éste

otro eslabón en la sólida cadena intertextual a la que nos hemos referido en todo este análisis.

2.4. Escenarios

Ninguna novela tendría sentido sin los escenarios que son los lugares que constituyen parte de la base de la trama y reflejan gran parte de la condición social de los personajes:

Para ZUBIAURRE (2000), el espacio, escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, es parte fundamental de la estructura narrativa y se halla en dependencia de las diferentes épocas literarias⁵⁴¹.

Los espacios en las novelas ayudan a entender algo de la mentalidad de sus autores, puesto que muchos escritores dan a conocer qué tan bien conocen sus entornos, al colocar en ellos personajes creados para armar historias. Sin embargo, sorprende que muy pocos se han interesado en estudiar profundamente los espacios en *Tristana*:

Siendo uno de los elementos principales de la novela, el espacio curiosamente no se ha estudiado mucho hasta la fecha. Existen libros brillantes e idiosincráticos como los de Bachelard, ¡Poulet y Matoré!, pero pocos estudios de orientación práctica⁵⁴².

En *Eugenia Grandet*, los espacios son tan reales como la mente misma de Honoré de Balzac. En este aspecto, Galdós se parece mucho a Balzac, y, en *Tristana*, hace uso de espacios reales, es decir, tiene un gran empeño para que los lectores de su novela sientan que, ellos mismos, son parte de la historia:

Tristana y muchas de las novelas de Galdós se desarrollan en la ciudad de Madrid. La novela realista es, en literatura, la gran iniciadora del espacio urbano, que se representa como una organizada colección de lugares, circunstancia que ha llevado a los críticos a hablar de «visión caleidoscópica» de la realidad, frente a esa otra «visión laberíntica» propia de la ficción contemporánea⁵⁴³.

Tanto Balzac como Galdós acuden a esta manera de presentar los escenarios reales porque tal cosa es una de las exigencias del Realismo literario: presentar las historias en el marco de espacios reales.

La importancia de este tipo de escenarios reales consiste en que contribuyen a que el lector se haga parte de la novela al leerla. Este modo de novelar ha sido estudiado, una y

541 Claudia Teresa Pelossi, «Espacio, sueño y decepción en *Tristana* de Benito Pérez Galdós», en *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 2011, pág. 417.

542 Anthony Percival: «Personaje, Espacio e Ideología en *Tristana*», en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1989, pág. 151.

543 Claudia Teresa Pelossi, «Espacio, sueño y decepción en *Tristana* de Benito Pérez Galdós» óp. cit., pág. 417.

otra vez, en las novelas de Galdós, puesto que él es tan fiel al Realismo como su antecesor Balzac:

Por ser la novela realista representativa de la sociedad y del mundo exterior, en ella el espacio local - y el período cronológico- suele simularse con exactitud. Incluso en el caso de narrar sucesos en un lugar expresamente ficticio, éste no pierde similitud con el ámbito real del lector. Y lo mismo que ocurre con un lugar aparentemente verídico⁵⁴⁴.

Balzac va de lo general a lo particular al iniciar su narrativa y habla, primero, de “ciertas casas” en las que se respira melancolía y en las que se perciben ambientes lúgubres. De este modo, está insinuando que la condición de esas casas que toma de ejemplo es general, al menos en las provincias de Francia. De manera progresiva, va bajando de grado, hasta que casi todas las acciones contadas comienzan a quedar en la vivienda de los Grandet.

Notamos que Balzac no necesitó crear o inventarse espacios imaginarios en su narrativa, puesto que, a él, le bastó mencionar lugares reales y referirse directamente a la ciudad, a una casa o a un café para que los lectores se ubicaran inmediatamente y entendieran el argumento:

En ciertas ciudades de provincia se encuentran casas cuya vista inspira una melancolía igual a la que producen los claustros más sombríos, las landas más desoladas o las ruinas más tristes. Y es que tal vez en esas casas se unen el silencio de los claustros, la aridez de las landas y la osamenta de las ruinas⁵⁴⁵.

Sorprendentemente, en *Tristana* ocurre exactamente lo mismo y Galdós va descendiendo en forma de espiral al ubicar los sucesos, ya que empieza haciendo alusión a toda Madrid, luego va, poco a poco, conduciendo al lector hasta los aposentos, la cocina y los pasillos de la casa que habitaban Don Lope, su criada y Tristana.

Podemos ver, también, que Galdós parece pensar que la gente conoce muy bien los lugares donde inicia su historia. Él no se empeña en explicar dónde están esos escenarios, no porque no existan, sino porque son tan reales como los de Balzac, tan ciertos como las casas de la gente que leería su trabajo:

En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía, no ha muchos años, un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino; no aposentado en casa solariega, pues por allí no las hubo nunca, sino en plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos, con ruidoso vecindario de taberna, merendero,

544 Ana Sofía Ramírez Jaimez, *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1992, pág. 431.

545 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 1.

cabrería y estrecho patio interior de habitaciones numeradas⁵⁴⁶.

Esta manera de narrar de estos dos autores hace que sus novelas sean siempre vivas y activas, todo el tiempo impregnadas de la viveza misma de la ciudad, en que se dan los acontecimientos que ellos narran.

Es posible que el acercamiento al periodismo que tuvo tanto Galdós como Balzac sea clave en esta técnica, puesto que el periodismo es ésto: el día a día de las ciudades.

Es importante que, al ubicar su narrativa en la ciudad de Saumur, Balzac esté diciendo que la misma es un espacio, al que los franceses solían ir a vivir en busca de una salida para la difícil situación económica que se apoderaba de Francia.

Notemos precisamente que el sobrino del señor Grandet es uno de los tantos que llegan a la ciudad buscando que uno de los hacendados, en este caso su tío, lo ayude a salir de las deudas. Observemos, además, las ocasiones en las que Balzac hace alusión a bancos, a inversiones y a personas que dependían completamente de la fuerza económica del señor Grandet.

También, Galdós ha puesto sus ojos en la Madrid de su tiempo, viendo en ella un lugar al que se podía ir a hacer vida. Observemos cómo Don Lope desayunaba en los comercios y veamos, a la vez, la importancia que tiene la inversión que hizo el padre de Tristana junto a un amigo en busca de éxito económico:

Por otro lado, la ciudad representa la inestabilidad, la muchedumbre, el espacio de lo público y de los hombres, frente al ámbito privado y doméstico de las mujeres⁵⁴⁷.

Observemos que el autor presenta la ciudad, entre otras cosas, como representante de la inestabilidad, y, claro, Galdós conoce muy bien ésto porque estuvo de cerca en la evolución de su ciudad, así que *Tristana* es uno de los medios, a través de los que se refiere a tal característica de Madrid.

Tanto *Tristana* como *Eugenia Grandet* están creadas en espacios tan reales que cualquier lector de hoy podría usar estas descripciones de espacios para conocer cómo eran

546 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 2.

547 *Ibíd.*, pág. 417.

aquellos lugares.

Notamos, además, que el novelista francés siente gran aprecio por Saumur. Por eso, tal vez, su descripción de los edificios, de la pintura y otros detalles del espacio contrasta con la melancolía con la que inició la obra:

Algunos edificios, a pesar de sus tres siglos de existencia, se aguantan aun sólidamente y contribuyen, con su aspecto vario y pintoresco, a granjear a esta parte de Saumur el interés de los anticuarios y de los artistas⁵⁴⁸.

Al contrario, Galdós ha escrito creyendo que los lectores conocían los espacios de su narrativa, pues solamente se limita a dar nombres de los lugares y a aportar pequeños detalles, pero su topografía no alcanza la extensión de la de Balzac en *Eugenia Grandet*:

En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía, no ha muchos años, un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino; no aposentado en casa solariega, pues por allí no las hubo nunca, sino en plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos, con ruidoso vecindario de taberna, merendero, cabrería y estrecho patio interior de habitaciones numeradas⁵⁴⁹.

Si es cierto que el canario escribió *Tristana* inspirado en los moldes de *Eugenia Grandet*, entonces, en este sentido, decidió abandonar el patrón en vista de que prefiere describir los personajes y los hechos con mucha más claridad que los lugares.

Honoré de Balzac muda con frecuencia los personajes de los lugares, pero al hacerlo los sigue de cerca. No se le ve haciendo alusión al cambio de espacio de manera directa, pero sí se nota cuando, a título de ejemplo, va caminando junto a Eugenia hacia la habitación de su primo, y se le percibe como narrador omnipresente cuando habla de que se ha sentado en un espacio tan insignificante como una puerta cualquiera:

Un negociante en maderas, sentado a su puerta, cuenta las musarañas mientras conversa con su vecino; aparentemente no tiene más que cuatro míseras tablas para botellas y unos cuantos fajos de duelas⁵⁵⁰.

Notemos que, en esta cita, Balzac toma tiempo para describir el espacio que ocupan las botellas, algo que para el novelista común no tiene tanta relevancia. Tal vez, por cosas como éstas fue que se afirmó que las novelas de Balzac son semejantes a cátedras.

548 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 1.

549 Benito Pérez Galdós, *Tristana*, óp. cit., pág. 2.

550 Honoré de Balzac, *Eugenia Grandet*, óp. cit., pág. 2.

La mudanza de espacios está presente en *Tristana*, pero el autor no muestra interés en presentar la movilidad del personaje, ya que, por ejemplo, se refiere a la protagonista de su novela en la casa junto a su sirvienta, y, luego, las presenta, ese mismo día, en las calles, pero nunca dice cuando ellas cambiaron de espacio.

Galdós, por su parte, tiene una perfecta combinación entre el espacio y el narrador que está apegado al espacio y, en ningún momento, se nota que quien habla aparece como objeto separado del espacio:

El narrador de *Tristana* es un personaje que forma parte del espacio novelesco. Está enterado de todo lo que les pasó a los demás personajes y lo cuenta de una manera directa, irónica e incluso -a veces- autoritaria⁵⁵¹.

Balzac también es un narrador que está apegado a los espacios, sabe lo que hará cada personaje y domina los detalles de lo que piensan éstos respecto al paisaje y al entorno de sus acciones y dichos.

La habitación que se le asigna a Charles, al llegar a casa de su tío, tiene detalles que no necesitan ser mencionados de manera directa, puesto que Balzac los retrata, haciéndonos imaginar que estamos allá.

Es evidente, también, que Balzac presta atención a cómo el clima influye en los espacios, dado que las estaciones del año son relevantes en los espacios de la novela: El invierno le sirve al autor para decir cómo estaba la casa de los Grandet, muy a pesar de que el señor no permitía gastos de leña a menos que él lo autorizara, y Galdós, en este aspecto, sigue los pasos de Balzac. Tal vez, no presta tanta atención a las estaciones, pero sí lo hace con los cambios climáticos.

Reconocemos que en *Tristana* la naturaleza está posiblemente más vislumbrada que en *Eugenia Grandet*, puesto que Galdós es un naturalista a carta cabal, es decir, su Realismo traza un puente entre el ser humano y la naturaleza que le rodea, tratando al primero como dependiente de la segunda:

Existe la vinculación entre medio ambiente y seres humanos, típica del naturalismo, pero [...] el paisaje, natural y urbano, es algo más que una recreación colorista. Se aparta [...] del costumbrismo superficial y pintoresco para adentrarse en un

551 Anthony Percival: «Personaje, Espacio e Ideología en *Tristana*», óp. cit., pág. 152.

realismo pleno y maduro⁵⁵².

Hasta ahora hemos visto el espacio geográfico en ambas novelas, pero tanto Galdós como Balzac tienen una especie de espacio social, es decir, el sector de la sociedad que está presente en sus historias.

Por su lado, *Tristana* tiene una mezcla de este tipo de espacios, pero prevalece un espacio social matizado por ciertos niveles de educación y, a la vez, algunas facilidades económicas. En el hogar de don Lope no pasan necesidades, tampoco en el estudio del amado de la protagonista y menos donde la tía que éste se fue a visitar.

Donde el espacio es evidentemente estrecho, económicamente hablando, es en la casa materna de *Tristana*, pero Galdós hizo que este espacio desapareciera tan rápido, que el lector lo olvidó para cuando iba a mitad de la narración.

Éste, también, es un rasgo puramente realista en Galdós, puesto que la sociedad de su época era exactamente así. Había muchos pobres, pero cuanto más rápido se les olvide, pues era mejor para la clase más desahogada económicamente:

Además, (Galdós) se preocupó de la función social de la novela, y sabía que para ello debía haberse un análisis minucioso de la sociedad que le rodeaba-con especial atención en la clase media- y a las costumbres urbanas⁵⁵³.

En este aspecto Balzac, sin dudas, tomó la delantera, no solamente porque antecedió a Galdós, sino, también, porque *Eugenia Grandet* acentúa mucho más que *Tristana* los espacios sociales.

El señor Grandet dirige un hogar que simboliza los espacios de mayores opulencias de la sociedad francesa del tiempo balzaciano, mientras que el hogar de su hermano representa aquellos espacios donde la inestable economía traía vestigios de inestabilidad.

La constante presencia de las autoridades del pueblo en casa de Eugenia es la muestra de que la gente andaba en busca de un espacio que simbolice estabilidad, prestigio social y seguridad económica.

552 Ana Sofía Ramírez Jaimez, *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, óp. cit., pág. 407.

553 Amanda Iturriaga Ruiz, *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, óp. cit., pág. 8.

Por otra parte, no todo el espacio en *Tristana* y *Eugenia Grandet* es plenamente real, dado que Galdós y Balzac, también, crearon espacios de fantasía. Lo que ocurre es que, muchas veces, se dificulta separar lo real de la fantasía en artistas de la palabra de la altura de estos dos representantes del Realismo literario.

CONCLUSIONES

La importancia de la literatura comparada es un hecho incuestionable, a pesar de las diferencias que distinguen una escuela u otra. Este tipo de estudios fortalece las relaciones internacionales y se envuelve en descubrir la literatura nacional y ahondar en otras literaturas.

Por éso, muchos países se interesaron en incluir esta materia en sus instituciones educativas. Pero, mientras que algunos comparatistas se enfocaron exclusivamente en el estudio de las relaciones de influencia y causalidad entre las literaturas, hay otros interesados en extender los ámbitos de la disciplina para introducir otros campos de la expresión humana, sobrepasando los límites geográficos y culturales.

Nuestra partida coincide con las escuelas y las tendencias que se interesan por amplificar los campos de la literatura comparada y adoptar nuevas teorías que planteen tanto la similitud como la diferenciación para resaltar la peculiaridad de cada área comparada, y el comparatismo entre la literatura y las diferentes áreas de la expresión artística, a nivel nacional o internacional.

Asimismo, están comprendidos en los ámbitos de esta ciencia el estudio comparado de los recursos formales y estilísticos, los problemas de traducción, el análisis interdiscursivo y el uso del architexto consistente en incorporar la biografía del autor y la comparación de su vida con otro autor.

La intertextualidad, la mezcla entre la forma y el contenido de la obra literaria, y la recepción de la misma, también son terrenos idóneos para la investigación comparatística.

Basándonos en los medios metodológicos, hemos tratado de aproximar a dos autores realistas, Benito Pérez Galdós y Honoré De Balzac, analizando diversos aspectos de convergencia y divergencia en lo que respecta a sus posturas y a su porfía de reverberar la realidad en sus respectivas obras, tomando como prototipo de análisis comparado *Tristana* y *Eugenia Grandet*.

En primer lugar, hay que aludir al crecimiento en ambientes parecidos, aficionados a la lectura, pero conservadores por lo que respecta a la religión. Adicionamos a este primer elemento, la aptitud literaria de ambos, ya que Galdós y Balzac tuvieron una visión contemplativa para opinar sobre todo lo que estaba a su alcance. También, tuvieron contacto

directo con literaturas extranjeras, abriéndose a otros horizontes culturales, que añaden matices temáticos y estilísticos a su obra literaria.

En segundo lugar, sobresale en sus personalidades una contemplación detallista de la realidad: los incidentes sociopolíticos en sus pueblos dejaron huellas imborrables en sus memorias, para narrárnoslos, posteriormente, en sus obras.

El crecimiento en atmósferas repletas de elementos culturales, el conocimiento de culturas extranjeras, la profundización en la realidad de sus países, al igual que las experiencias personales, contribuyeron a la creación de muchas analogías entre su vida y obra, y sirvieron como manantial de inspiración literaria para ambos autores.

En su trayectoria literaria, fueron focos de atención los temas religiosos, la situación política, las costumbres sociales que fueron inspiradas en el ambiente circundante. Por éso, en sus obras, podemos hallar el material más abundante que retrata sus propias sociedades, por lo que la obra de estos dos escritores goza de los propios estímulos creadores y de las influencias que les llegaban de la tradición literaria europea, por una parte, y, en muchas ocasiones, estos novelistas se identifican con sus personajes y, en sus obras, se vislumbra la convergencia entre la vida de aquéllos y éstos.

El ideal realista de Galdós y de Balzac coincide en que la novela debe ser fiel en su representación de la realidad, convirtiéndose así en un espejo de la vida donde se revela todo. Pero, el Realismo de ambos autores trasciende, muchas veces, la reproducción literal de la realidad, dando a luz una obra donde conviven realidad y fantasía, una combinación vital para la creación novelística.

Son varios elementos que ponen de manifiesto el realismo de las novelas de Galdós y de Balzac. Pues, a parte de la descripción topográfica detallada en la que aparecen diferentes realidades objetivas de sus propias sociedades, los personajes abordan temas cotidianos y, a veces, universales, lo que les inmortaliza y les hace presentes en todos los lugares.

Como profundos observadores de la realidad de sus propias sociedades, Galdós y Balzac trataron problemas contemporáneos, con el objetivo de que el lector aprendiese de los errores del pasado y del presente y desarrollara un plan para el futuro.

Hay que tomar en cuenta un punto de convergencia entre ambas figuras literarias para manifestar su ideología y su habilidad de reflejar la contemporaneidad que consiste en mezclar la realidad con la ficción, basándose en entrelazar los hechos de la obra pasando un hilo real y otro fantástico. Dicho de otra manera, en su afán de conquistar la atención del lector, supieron tejer trenzas de realidad y ficción, de tal modo que transmitían lo real, usando como herramienta lo artificial bien trabajado, estéticamente hablando.

El compromiso de Galdós y Balzac con la sociedad contemporánea les hizo enfrascarse en varias problemáticas de su actualidad tales como el papel de la mujer, así como la situación política de sus respectivos países. Ambos autores eran reservados en lo concerniente al tema de las mujeres, aunque éstas se presentaron desempeñando papeles significativos en sus obras.

En lo que respecta a la relación de ambos novelistas con la mujer, sobresale una divergencia notable. Pues, mientras que Galdós afianza su relación con Emilia Pardo Bazán después de haber coincidido con ella en diferentes cuestiones ideológicas y literarias, Balzac se enamora de la condesa polaca Eveline Hanska y se casa con ella. Pero, quizá, el modo de vivir ha sido causante de que Galdós se quedara célibe, a pesar de sus demasiadas relaciones románticas, mientras que Balzac se inclinó a la vida matrimonial.

Hay múltiples opiniones que evidencian la importancia de la política en la vida y en la obra de Galdós, ya que fue elegido por el partido de Sagasta como diputado por Puerto Rico entre 1886 y 1890, así como diputado republicano por Madrid en 1907 y 1910. Todo ésto muestra su interés político, su facultad de entender la situación y exponerla en diferentes obras suyas.

En cambio, no existe la pluralidad de opiniones sobre la actividad política y su resonancia en la obra de Balzac, aunque éste tuvo preocupaciones políticas que tuvieron repercusión en su obra literaria.

Por ello, las novelas de Galdós y de Balzac son realistas, interesadas en poner de manifiesto la vida cotidiana de la gente, tanto española como francesa y comprenden situaciones y personas de todas las clases sociales.

El conjunto de los trabajos literarios de Pérez Galdós y de Balzac se aprecia como un material muy exuberante, mediante el cual podemos percibir la realidad española en el siglo XIX y principios del siglo XX, por un lado, y, por otro, la realidad francesa en la primera mitad del siglo XIX. La obra de ambos novelistas refleja la realidad de sus países, entrecruzando un hilo de fantasía con la finalidad de crear interés y mostrar el arte novelesco.

La reflexión sobre la vida de las sociedades española y francesa fue utilitaria en la compilación de la materia prima de sus obras. Galdós y Balzac, de acuerdo con esto, visitaron los escenarios y entraron en contacto directo con los personajes de sus obras, recogiendo lo que les daba el ambiente y el costumbrismo social. Por ello, notamos una inmensa coincidencia entre el contenido de sus narrativas, el espacio novelesco y el ambiente del cual han extraído sus personajes.

Tristana y *Eugenia Grandet* son novelas que manifiestan el contraste entre los llamamientos a la evolución y los llamamientos tradicionalistas, por lo cual la coincidencia se vincula con la habilidad con la que ambos autores plantean este contraste.

Otra similitud es el plano histórico en el que viven los pueblos español y francés en el cual se revelan, de forma precisa, varios aspectos de la realidad de dichos pueblos. El trasfondo social de ambas novelas desvela el enraizamiento de los autores en los problemas de sus países y hace alusión a la situación social, política, económica y cultural de la época.

Las novelas que hemos escogido como modelo de análisis de la cuestión de la interculturalidad incluyen, asimismo, una descripción objetiva y minuciosa de los lugares. En ellas, aparecen escenarios muy semejantes donde transcurren los actos.

La intensificación de las nuevas técnicas y el desarrollo de las dotes artísticas de ambos literatos, la identificación de los mismos con los personajes que han creado en un intento de reproducir experiencias, ideas y opiniones personales, también enriquecieron el sesgo realista de las dos novelas.

Como la acción novelística está a caballo entre la realidad y la fantasía, Galdós y Balzac trataron sus temas, combinando con habilidad dichos elementos para representar la realidad de sus respectivos países.

En la política de la representación, ambos se apoyaron en recursos imprescindibles para cumplir su labor de transformar poéticamente la realidad. De estos procedimientos, citamos las formas estructurales, los personajes, los discursos lingüísticos de éstos y los espacios novelescos.

Por lo que corresponde a la estructura externa, *Tristana* se compone de veintiocho partes que no tienen títulos con los que se identifica cada parte. Pero, la obra de Balzac no está dividida en capítulos. Estos aspectos estructurales no alteran tanto el contenido de ambas obras, pues, las acciones siguen un orden lineal desde el planteamiento del tema, el clímax y el desenlace y se desarrollan en el plano sentimental y el sociocultural, revelando, así, los aspectos de la vida social, política, cultural, etc.

Los personajes tienen un trasfondo realista ya que fueron extraídos de la vida cotidiana y parecen idóneos para la época. Galdós y Balzac presentan a sus personajes de forma parecida, describiéndoles condensadamente e interesándose por varias dimensiones que reflejan sus características físicas, sociales o psicológicas, conforme al desarrollo de la acción narrativa.

Ambos escritores prestan el lenguaje conveniente a cada personaje para describir el entorno en que los personajes se mueven y reflejar la clase social a la cual pertenecen. Esta atención que atribuyen al discurso lingüístico emana de su convicción de que éste representa un modo de exponer el carácter del personaje y su condición sociocultural. En *Tristana* y *Eugenia Grandet* se hallan los tres registros lingüísticos del idioma: el culto, el coloquial y el vulgar.

Los escenarios donde se desarrollan los acontecimientos de las dos novelas cobran, de la misma manera, mucha importancia y suelen tener influencia en la psicología y el comportamiento de los personajes. Además, muchos espacios son verdaderos como el barrio de Chamberí y el de Cuatro Caminos en Madrid en *Tristana* y la ciudad de Saumur en *Eugenia Grandet*.

La acción se desarrolla en un entorno generalmente semejante, pues se percibe el dualismo urbano-rural, y ambos autores coinciden en su talento para identificar a los personajes con la descripción de los lugares.

En síntesis, *Eugenia Grandet* y *Tristana* son dos novelas producidas en latitudes diferentes bajo la sombra del Realismo literario, así que es natural que tengan rasgos en común que fotografían las sociedades de sus autores, y aunque se mantiene la autenticidad en cada caso, se evidencia el parecido que, producto de la intertextualidad, tiene la obra de Galdós al compararla con la de Balzac.

Después de hacer este trabajo, estamos absolutamente convencidos de que ambas novelas son tan parecidas que serán, casi siempre, objeto de investigación para los estudiosos de literatura, y que, también, en las demás obras de Galdós y Balzac hay una miríada de trabajos que los estudiosos pueden realizar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I- BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- ◆ AAVV: *Estampas de mujer*, traducción de Marta Cerezales Laforet, Editorial El Desvelo, Cantabria, España, 2016.
- ◆ AAVV: *Itinerarios hispánicos. Una aproximación interdisciplinar al liberalismo español con motivo del bicentenario de la constitución de Cádiz*, Publicaciones de la Universidad Libre Internacional de Moldavia, Moldavia, 2012.
- ◆ ABUD, Abdu: *La literatura comparada: Problemas y horizontes*, Manshurat Itḥad Al-Kuttab, Damasco, Siria, 1999.
- ◆ ALCALÁ ARÉVALO, Purificación: «Análisis de la lengua utilizada por Benito Pérez Galdós en la novela *Realidad*», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990.
- ◆ ALONSO GARCÍA, Corina: «Galdós y sus relaciones femeninas: María. D. M.», en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1989.
- ◆ ALTAMIRA, Rafael: *El realismo y la literatura contemporánea*, Guada impresores, Valencia, España, 2016.
- ◆ AMBROCIO BARRUETO, Fausto y DE LA CRUZ MENDOZA, Jorge: *El Realismo literario*, Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú, 2008.
- ◆ ANDRADES RUIZ, María Ascensión: *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en "La Nación" y la influencia de los mismos en sus Novelas de la Primera Época: (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2003.
- ◆ ARMAS AYALA, Alfonso: «Galdós, diputado por Puerto Rico», en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1980.
- ◆ AUBERT, Paul: *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Casa de Velázquez, Madrid, España, 2001.
- ◆ AUNOS, Eduardo: «La Técnica de Balzac», en *Revista de Educación*, número. 94, Publicaciones del Ministerio de Educación y Formación Profesional español, Madrid, España, 1950.
- ◆ BALLESTER, Josep e IBARRA Noelia: «Literatura Comparada y Educación: Una aproximación crítica», en *Lenguaje y textos*, número. 28, Publicaciones de la Universidad de Valencia, España, 2008.
- ◆ BAQUERO GOYANES, Mariano: «Cervantes, Balzac y la voz del narrador», en

Atlántida: revista del pensamiento actual, volumen. 1, número. 6, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, España, 1963.

◆ BENÍTEZ, Rubén: *Cervantes en Galdós*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 1990.

◆ BORDONS, Teresa: «Releyendo Tristana», en *NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica*, Colegio de México, volumen. 41, número. 2, 1993.

◆ BUENDÍA, Felicidad: *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, Aguilar, Madrid, España, 1963.

◆ CALATRAVA ESCOBAR, Juan: «Balzac Urbanista, el Espacio Parisino en Ferragús», en *Proyecto y Ciudad: Revista de temas de arquitectura*, número. 2, Publicaciones de la Universidad Politécnica de Cartagena, España, 2011.

◆ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: *Balzac*, Publicaciones de la Universidad Veracruzana, México, 1997.

◆ CARO BAROJA, Julio: *Semblanzas Ideales*, Taurus, Madrid, España, 1972.

◆ CHECA BELTRAN, José: «Modelos franceses y neoclasicismo en la prensa española de principios del siglo XIX (1801-1805)», en *Boletín hispánico*, número. 111, Publicaciones de la Universidad Michel de Montaigne Burdeos, Francia, 2009.

◆ CHIZHEVSKI, Dimitri: *Historia comparada de las literaturas eslavas*, Gredos, Madrid, España, 1983.

◆ CIORANESCU, Alejandro: *Principios de literatura comparada*, Idea, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2006.

◆ CLARÍN, Leopoldo Alas: *Solos de Clarín*, Alianza, Madrid, España, 1971.

◆ CLARK, Zoila: «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en *Tristana*», en *Espéculo: Revista de estudios literarios*, número. 33, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2006.

◆ CLAVERÍA, Carlos y GARCÍA LÓPEZ, Jorge: *Obras literarias de Pedro Antonio de Alarcón*, Publicaciones de Fundación José Antonio de Castro, Madrid, España, 2006.

◆ CLOUARD, Henri: *Breve historia de la literatura francesa*, Guadarrama, Madrid, España, 1969.

◆ CORREA FORERO, Gustavo: «Pérez Galdós y su concepción del novelar», en *Thesaurus*, tomo. 19, número. 1, Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, Colombia, 1964.

◆ CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Galdós y la historia de España*, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, España, 2002.

◆ DARWISH, Ahmad: *La literatura comparada entre teoría y práctica*, Librería Al-

Zahra, Cairo, Egipto, 1984.

- ◆ DASH, Robert: «Realidad y el truncado desenlace de *Tristana*», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990.
- ◆ DAVID LEY, Charles: «Galdós Comparado con Balzac y Dickens, como novelista nacional», en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1977.
- ◆ DE BALZAC, Honoré: *Los campesinos*, traducción de Carlos Pujol, Editorial Planeta, Madrid, España, 1984.
- ◆ -----: *Eugenia Grandet*, traducción de M. Laín Martínez, Orbis, Madrid, España, 1986.
- ◆ -----: *Eugenia Grandet*, traducción de Joaquín García Bravo, Edición de Pilar Torralba Álvarez, Akal, Madrid, España, 2003.
- ◆ -----: *Un asunto tenebroso*, traducción de Pedro Darnell, Editorial Backlist clásicos, Madrid, España, 2008.
- ◆ -----: *Papá Goriot*, traducción de Mariano Fiszman, Editorial Losada, Barcelona, España, 2010.
- ◆ DEL PRADO, Javier: *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, España, 2010.
- ◆ DEL SOCORRO LOZANO, María: «Balzac, un escritor visionario», en *La Colmena*, número. 22/23, Universidad Autónoma del Estado de México, 2017.
- ◆ DYSERINCK, Hugo: *Imagología Comparada*, traducción de Rosa Teresa Fries, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, España, 2016.
- ◆ ESCARPIT, Robert: *Historia de la literatura francesa*, Fondo de cultura económica, México, 1974.
- ◆ EUGÍA RUIZ, Constancio: *Literaturas y literatos*, Sáenz de Jubera hermanos, Madrid, España, 1917.
- ◆ FLÓREZ LÓPEZ, María Valentina: «Gnisci, Armando: Introducción a la literatura comparada», en *Literatura: teoría, historia y crítica*, número. 5, Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 2003.
- ◆ FRANCO CARVALHAL, Tania: «La literatura comparada en América del Sur», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995.
- ◆ FUENTES, Víctor: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en

Anales galdosianos, volumen. 10, Publicaciones de la Universidad de Boston, Estados Unidos, 1975.

◆ GARCÍA PINACHO, María del Pilar: «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: Le Temps», en *Moenia*, volumen. 22, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, España, 2016.

◆ GARRIGÓS GONZÁLEZ, Cristina: «Hacia una estética poliglósica de constructos heteroglósicos: literatura comparada e interculturalidad», en *BELLS: Revista electrónica*, número. 13, 2004.

◆ GIL-ALBARELLOS, Susana: «La literatura comparada en el marco de los estudios literarios», Publicaciones de la Universidad de Valladolid, España, 2006.

◆ GILLESPIE, Gerald: «La literatura comparada de los años 90 en Estados Unidos», Publicaciones de la Universidad de Stanford, Estados Unidos.

◆ GIMERO CASALDUERO, Joaquín: «La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo», en *Anales galdosianos*, volumen. 7, Publicaciones de la Universidad de Southern California, Estados Unidos, 1972.

◆ GIOVANNINI, María Alessandra: «Identidad femenina y autoconciencia: Tristana y Lulú, la búsqueda de sí mismas a través del Eros», Publicaciones de la Universidad “L’Orientale” de Nápoles, Italia, 2014.

◆ GÓMEZ REDONDO, Fernando: «Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval», en *Boletín Hispánico Helvético*, volumen. 6, Publicaciones de la Universidad de Lausana, Suiza, 2005.

◆ GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús: *Idea, concepto y método de la literatura comparada: desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, España, 2008.

◆ GRANADOS PALOMARES, Vicente: «Galdós Entre el 27», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990.

◆ GUEREÑA, Juan-Luis: «Galdós en la exposición universal de París de 1867», Publicaciones de la Universidad de Tours, Francia, 1990.

◆ GUILLÉN, Claudio: «Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995.

◆ -----: *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, España, 1998.

◆ -----: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, España, 2005.

- ◆ GULLÓN, Germán: «Benito Pérez Galdós, un clásico moderno», en *Ínsula*, número. 561, Barcelona, España, 1993.
- ◆ -----: «El Madrid de Galdós: De la calle a la vía urbana», en *Anales de literatura española*, número. 24, Publicaciones de la Universidad de Alicante, España, 2012.
- ◆ GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel: «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, número. 3, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, España, 1994.
- ◆ GUYARD, Marius François: *La literatura comparada*, traducción de Enrique Badosa, Vergara, Barcelona, España, 1957.
- ◆ HERNÁNDEZ, Francisco Javier: *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, España, 1994.
- ◆ HILAL, Muhammad: *La literatura comparada*, Librería Al Anylualmisriyya, Cairo, Egipto, 1962.
- ◆ ITURRIAGA RUIZ, Amanda: *Análisis de los personajes femeninos en las novelas de Galdós. La imagen de la mujer a finales del siglo XIX*, (trabajo fin de grado), Publicaciones de la Universidad de La Rioja, España, 2016.
- ◆ JOVER ZAMORA, José María: *Política, diplomacia y humanismo popular*, Turner, Madrid, España, 1976.
- ◆ KADIR, Djelal: «Comparative Literature International», en *World Literature Today*, volumen. 69, número. 2, Publicaciones de la Universidad de Oklahoma, Estados Unidos, 1995.
- ◆ LAFARGA, Francisco: *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, España, 1989.
- ◆ -----: «Sobre la recepción de la literatura francesa en España», en *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, número. 8, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1995.
- ◆ ----- y PEGENAUTE, Luis: *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Peter Lang, Berlín, Alemania, 2006.
- ◆ LARRAZ ELORRIAGA, Fernando: «Galdós y el historicismo en la quinta serie de *Los episodios nacionales*», en *Revista de filología*, número. 24, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2005.
- ◆ LITTLE, William y SCHRAIBMAN, José: «Función de la historia en las novelas de Balzac y de Pérez Galdós. Preliminares para un estudio», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, volumen. 1, número. 30, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1984.

- ◆ LÓPEZ GRANADOS, Alicia: *La configuración del personaje femenino en la novelística galdosiana*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2014.
- ◆ LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis: «A. Germond De Lavigne, Primer traductor al francés de B. Pérez Galdós», en *El Guiniguada*, número. 1, Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990.
- ◆ -----: «Las traducciones de Pérez Galdós en francés», Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1995.
- ◆ LÓPEZ MORALES, Laura: «Modernidad de Balzac», en *La Colmena*, número. 22/23, Publicaciones de la Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2017.
- ◆ MACAULAY POSNETT, Hutcheson: *The Comparative Method and Literature*, Kegan Paul, Trench & Co, Londres, Reino Unido, 1886.
- ◆ MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso Ángel: «La Intertextualidad: Cruce de disciplinas humanísticas», en *Xhimai: Revista de Investigación de la Universidad La Salle Pachuca*, México, volumen. 3, número. 5, 2008.
- ◆ MARACARA MARTÍNEZ, Carmen Isabel: *Intertextualidad, subalternabilidad e ironía: La obra de Carlos Monsiváis*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2001.
- ◆ MARINKOVICH, Juana: «El análisis del discurso y la intertextualidad», Publicaciones de la Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1998.
- ◆ MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso: «Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria», en *Estudios de Literatura*, número. 23, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, España.
- ◆ MEDINA, Roberto: «El intertexto», en *Revista de la Universidad de La Habana*, número. 284, 2017.
- ◆ MÉNDEZ ROBLES, Pedro Salvador: «El relato breve traducido: "Sarrasine", de Honoré de Balzac, en España», en *Anales de filología francesa*, número. 13, Publicaciones de la Universidad de Jaén, España, 2005.
- ◆ MENDOZA FILLOLA, Antonio: «El concepto de Intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural», Publicaciones de la Universidad de la Coruña, España, 1993.
- ◆ MICHELE, Emilie y CERSOSIMO, Daniel: «Una interpretación de la mujer en *Eugénie Grandet* según Balzac, la teoría de género y la teoría feminista», en *Revista de Lenguas Modernas*, número. 18, Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 2013.
- ◆ MIRÓ, Emilio: «Tristana o La imposibilidad de ser», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número. 250, Agencia Española de Cooperación Internacional para el

Desarrollo (AECID), Madrid, España, 1970.

◆ MOHAMED NASR, Adel: *Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahya Haqqi: Nazarín y Albustayi (El cartero) como prototipos*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2011.

◆ MONNER SANS, Ricardo: *Breves noticias sobre la novela española contemporánea*, Felix Lajouane Editor, Buenos Aires, Argentina, 1889.

◆ MORALES LADRÓN, Marisol: *Breve introducción a la literatura comparada*, Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Madrid, España, 1999.

◆ NAUPERT, Cristina: *Tematología y comparatismo literario*, Arco libros, Madrid, España, 2003.

◆ NEJEDLÁ, Marta: *Fortunata, Juan y Jacinta: los personajes principales en la obra de Galdós*, (trabajo fin de grado), Publicaciones de la Universidad de Masaryk, República Checa, 2011.

◆ PALACIOS BERNABEL, Concepción: «La Concepción de la Mujer en los *Contes Drolatiques* de Balzac», en *Anales de filología francesa*, número. 7, Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 1995.

◆ PARADISSIS, Aristides: «Una influencia balzaciana en España: «Les Employés» considerada como una de las fuentes literarias de «Miau» de Benito Pérez Galdós», en *Bulletin hispanique*, volumen. 74, número. 3-4, Publicaciones de Universidad Michel de Montaigne Bordeaux, Francia, 1972.

◆ -----: «Una influencia balzaciana en los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós», en *Thesaurus*, tomo. 33, número. 3, Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, Colombia, 1978.

◆ PARDO BAZÁN, Emilia: *La literatura francesa. La transición*, Red ediciones, Barcelona, España, 2018.

◆ -----: *La literatura francesa moderna: El Romanticismo*, Red ediciones, Barcelona, España, 2018.

◆ PELOSSI, Claudia Teresa: «Espacio, sueño y decepción en *Tristana* de Benito Pérez Galdós», en *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada*, Publicaciones de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 2011.

◆ PENAS VARELA, Ermitas: «El sistema dialogal galdosiano», en *Anales galdosianos*, volumen 2, número 20, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, España, 1985.

◆ PERCIVAL, Anthony: «Personaje, Espacio e Ideología en *Tristana*», en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran

Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1989.

- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Tristana*, La Guirnalda, Madrid, España, 1892.
- ◆ PÉREZ LÓPEZ, Ana María: *El discurso amoroso en la novela de la Restauración: las novelas de Benito Pérez Galdós*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Murcia, España, 2006.
- ◆ PICHOS, Claude y ROUSEAU, André-Michel: *La literatura comparada*, Versión española de Germán Colón Doménech, Gredos, Madrid, España, 1969.
- ◆ PUJANTE CASCALES, Basilio: «*El Quijote* en una línea. Relaciones intertextuales entre *Don Quijote de la Mancha* y los microrrelatos hispánicos», en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, España, 2011.
- ◆ PULIDO TIRADO, Genara: *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, España, 2001.
- ◆ QUINTANA TEJERA, Luis: «Ludismo e ironía en el discurso de Balzac», en *La Colmena*, número. 22/23, Universidad Autónoma del Estado de México, 2017.
- ◆ RAMÍREZ JAIMEZ, Ana Sofía: *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 1992.
- ◆ RAMÍREZ LÓPEZ, María: «Las fases de *Tristana* en la búsqueda de su identidad», en *Mester*, volumen. 38, Publicaciones de la Universidad de California, Estados Unidos, 2009.
- ◆ REZZOUG, Nadja: *Análisis de la novela La Sombra de Benito Pérez Galdós*, (trabajo fin de máster), Publicaciones de la Universidad Abou Bakr Belkaid, Argelia, 2017.
- ◆ RODRÍGUEZ GÓMEZ, Encarnación: *Pedro Antonio de Alarcón, Un ciudadano ilustre*, (trabajo de fin de grado), Publicaciones de la Universidad Jaume I, España, 2017.
- ◆ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Ruth: «Balzac, ¿Evolución política o un político calculador?», en *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, volumen. 23, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2008.
- ◆ RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo: *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Granada, España, 2003.
- ◆ ROMERO GÓMEZ, Yeimy Johanna: *Estética e intertextualidad de la literatura*, (trabajo de fin de grado), Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- ◆ ROMERO LÓPEZ, Dolores: *Orientaciones en literatura comparada*, Arco Libros, Madrid, España, 1998.
- ◆ ROMERO TOBAR, Leonardo: «Galdós y el lector canónico de las historias literarias»,

en *Actas del octavo congreso internacional de estudios galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2005.

◆ ROVIRA MARTÍNEZ DE CONTRASTA, María Isabel: *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad de Barcelona, España, 2017.

◆ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: «La ilustración de Madrid (1870-1871)», en *Anales de Literatura Española. Literatura y espacio urbano*, número. 26, Madrid, España, 2014.

◆ RUIZ ACOSTA, María José: «El oficio del periodismo en la primera mitad del siglo XIX», en *Ámbitos*, número. 19, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, España, 2010.

◆ SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana: «Galdós y la Filosofía del siglo XIX. El Humanismo de la Tía Roma», en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1990.

◆ SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «Dos visiones de la Unión Soviética: Stefan Zweig y Manuel Chaves Nogales», en *Acta Literaria*, número. 46, Publicaciones de la Universidad de Concepción, Chile, 2013.

◆ SAN MIGUEL PÉREZ, Enrique: *Historia de las instituciones políticas contemporáneas*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, España, 2013.

◆ SANTOS RÍO, Luis: *Palabras, norma, discurso en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, España, 2005.

◆ SEGARRA MONTANER, Marta: «Presencia de Balzac en la obra de Josep Pla», Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 1989.

◆ SERVERA BAÑO, J.: *Guillén Claudio, Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1985.

◆ SMITH, Alan: «Un viaje a París», en *Actas del XVI congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, Francia, 2007.

◆ SMITH, Gilbert: *Los narradores de Galdós y la hermeticidad de la novela*, Bulzoni, Roma, Italia, 1982.

◆ SOTO VERGÉS, Rafael: «La narrativa galdosiana. Realismo y metafísica al estilo español», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números. 250-251-252, Instituto de cultura hispánica, Madrid, España, octubre 1970 a enero 1971.

◆ STEINER, George: *La idea de Europa*, Siruela, Madrid, España, 2005.

◆ SUÁREZ, Manuel: «Torquemada y Gobseck», en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, volumen. 2, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1980.

- ◆ URRUTIA CÁRDENAS, Hernán: «La Edad de plata de la literatura española (1868-1936)», en *Cauce*, número. 22, Sevilla, España, 1999.
- ◆ VEGA, María José y CARBONELL, Neus: *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, España, 1998.
- ◆ VERANO GAMBOA, Leonardo: «La experiencia del lenguaje en la literatura: anotaciones a la filosofía de Merleau-Ponty», en *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, volumen. 26, número 92, 2005.
- ◆ VILLALOBOS ALPÍZAR, Iván: «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, volumen. 41, número. 103, 2003.
- ◆ VILLANUEVA, Darío: «La literatura comparada y enseñanza de la literatura», en: *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, volumen. 9, Cátedra, Madrid, España, 1995.
- ◆ VILLEGAS, Irlanda, REYES, David y ROJAS RAMÍREZ, Carlos: *¿Qué es la Literatura Comparada? Impresiones Actuales*, Publicaciones de la Universidad Veracruzana, México, 2014.
- ◆ WANG, Yuqi: *La infancia y la adolescencia en la obra de Pérez Galdós*, (tesis doctoral), Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, España, 2017.
- ◆ WEISSTEIN, Ulrich: *Introducción a la literatura comparada*, traducción de María Teresa Piñel, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1975.
- ◆ WELLEK, René y WARREN, Austin: *Teoría literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Gredos, Madrid, España, 1993.
- ◆ WELLEK, René: *Conceptos de crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela, 1968.
- ◆ -----: *Discriminations: further concepts of criticism*, Publicaciones de Yale University Press, Estados Unidos, 1970.
- ◆ YÁÑEZ, Agustín: «La novela de Pérez Galdós», en *Revistaun*, número. 10, Publicaciones de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 1947.
- ◆ ZAVALA, Lauro: «Elementos para el análisis de la intertextualidad», en *Cuadernos de Literatura*, volumen. 5, número. 10, Publicaciones de la Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, Colombia, 1999.
- ◆ ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, traducción de Joan Fontcuberta, Acantilado, Barcelona, España, 2002.
- ◆ -----: *Balzac: La novela de una vida*, traducción de Arístides Gamboa, Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2005.

II- WEBOGRAFÍA:

- ◆ ANOLL, Lidia: «*Eugenia Grandet* de H. de Balzac, en la traducción de Joaquín García Bravo (1902)». (En línea). Consulta (30 de octubre de 2018). Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_traduccion_esp/obra/eugenia-grandet-de-h-de-balzac-en-la-traduccion-de-joaquin-garcia-bravo-1902/

- ◆ ARIZ Yenny, NUNES Clicie, PARRA Clara y RUBIO Cecilia: «Literatura Comparada: definiciones y alcances». (En línea). Consulta (21 de diciembre de 2015). Disponible en: <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf>

- ◆ BARRADA, Adil: «Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español», en *Revista electrónica de estudios filológicos*, número. 13, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, España, 2007. (En línea). Consulta (30 de diciembre de 2017). Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_C_barrada.htm

- ◆ CABANILLES, Antonia y LOZANO, Ana: «Literatura europea, literaturas europeas», en *Extravío: Revista electrónica de literatura comparada*, número. 7, 2014. (En línea). Consulta (03 de marzo de 2016). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4703000.pdf>

- ◆ CANALS, Enric: «Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española», en *El País*, 24 de enero de 1983. (En línea). Consulta (27 de mayo de 2016). Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/01/24/cultura/412210818_850215.html

- ◆ CAUDET, Francisco: «Francia en *Las novelas contemporáneas* de Galdós». (En línea). Consulta (06 de marzo de 2018). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1223129>

- ◆ ESTEBAN ALMEIDA, Cristina: «Benito Pérez Galdós. Monografía». (En línea). Consulta (13 de abril de 2017). Disponible en: <https://fr.scribd.com/document/122006713/Benito-Perez-Galdos-Monografia>

- ◆ FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo: «La novela histórica en el siglo XIX». (En línea). Consulta (19 de julio de 2016). Disponible en: <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Novela%20hist%C3%B3rica%20en%20el%20siglo%20XIX.ht>

- ◆ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia: «Formalismo y contextualismo: aportaciones a la literatura comparada desde la teoría del lenguaje literario. Perspectivas necesarias para el siglo XXI», en *Dialogía: Revista electrónica de lingüística, literatura y cultura*, número. 4, 2009. (En línea). Consulta (14 de enero de 2016). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3175534>

- ◆ «Galdós: Vida y Escritura», Gobierno de Canarias. (En línea). Consulta (28 de marzo

de 2017). Disponible en:
<http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/dlcan/2008/img/letras2008.pdf>

◆ GALVÁN RODRÍGUEZ, Eduardo: *España en Galdós, Constitución, Estado y Nación en un escritor canario*. (En línea). Consulta (27 de octubre de 2017). Disponible en: https://www.boe.es/publicaciones/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-DH-2015-27

◆ GAONA MARTINEZ, Mauro: «Estructura interna y externa de la novela». (En línea). Consulta (28 de septiembre de 2018). Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/179456620/Estructura-Interna-y-Externa-de-La-Novela>

◆ GONZÁLEZ GARCÍA, Javier: «Intertextualidad y desarrollo de competencias comunicativas y narrativas», en *Revista Iberoamericana de Educación*, volumen. 60, número extra. 3, 2012. (En línea). Consulta (24 de diciembre de 2017). Disponible en: <https://rieoei.org/RIE/article/view/1303>

◆ GRIMBERT, Joan: «Galdós's *Tristana* as a subversion of the Tristan legend», Publicaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, España, 2006. (En línea). Consulta (04 de diciembre de 2018). Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/galdss-tristana-as-a-subversion-of-the-tristan-legend-0/

◆ GUZMÁN MUNITA, Marisa: «El Realismo y el Romanticismo como movimientos literarios». (En línea). Consulta (11 de enero de 2018). Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/guzman_munita_marisa/el_realismo_y_el_romanticismo.htm

◆ KEIFFER, Erna: «*Tristana* o el poder creador de la lengua: preliminares para un análisis multidimensional de la novela», Publicaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, España, 2006. (En línea). Consulta (11 de diciembre de 2018). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-galdosianos--16/html/02554df4-82b2-11df-acc7-002185ce6064=24.html#I6=>

◆ LISSORGUES, Yvan: «Hacia una estética del realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX». (En línea). Consulta (08 de octubre de 2016). Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-estetica-del-realismo-en-espana-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix/html/b7b9a619-9215-47d7-87de-a46a5cd3257a_10.html#I_0_

◆ LÓPEZ ESTRADA, Francisco: «I Coloquio de Literatura Comparada», en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, volumen. 1, 1978. (En línea). Consulta (12 de mayo de 2016). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=868203>

◆ LÓPEZ, Manuel Fernando: «Discurso de Víctor Hugo en el sepelio de Honorato de Balzac el 22 de agosto de 1850». (En línea). Consulta (04 de junio de 2017). Disponible en: <http://manuelfernandolopez-expediente-es.blogspot.com/search/label/VICTOR%20HUGO%20EN%20EL%20SEPELIO%20DE%20HONORATO%20DE%20BALZAC>

- ◆ M. OJEMBARRENA, Juan: «La novela realista y la poesía simbolista en Europa». (En línea). Consulta (02 de julio de 2018). Disponible en: <https://ciervalengua.files.wordpress.com/2011/01/literatura-universal-realismo.pdf>
- ◆ MAINER, José Carlos: «Galdós, Escritor del Siglo XX», Publicaciones de la Universidad de Zaragoza. (En línea). Consulta (03 de mayo de 2017). Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/03/46mainer.pdf>
- ◆ MONTILLA, Claudia: «El historiador y la novela: de la complicidad mimética a la meditación textual», en *Scielo: Revista científica electrónica*, número. 27, 2004. (En línea). Consulta (31 de marzo de 2018). Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0121-16172004000100008&lng=en
- ◆ MUÑOZ MURIANA, Sara: «Lo aceptó, pero con indiferencia: Silencio, indiferencia y rebelión en *Tristana* de Pérez Galdós», en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, volumen. 10, 2014. (En línea). Consulta (12 de agosto de 2018). Disponible en: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/.../2165>
- ◆ NOMO NGAMBA, Monique: «La Literatura Comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma», en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, número. 15, 2008. (En línea). Consulta (13 de diciembre de 2015). Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/209/169>
- ◆ OLEZA, Joan: «Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del Realismo», VII Congreso Internacional Galdosiano “Galdós y la escritura de la Modernidad”, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2001. (En línea). Consulta (21 de abril de 2017). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/galdos-frente-al-discurso-modernista-de-la-modernidad-por-una-lectura-compleja-del-realismo-783689/>
- ◆ ORTIZ MOSQUERA, Ernesto: «Investigar en artes: de cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena», en *Arte y sociedad: Revista electrónica de investigación*, número. 12, Publicaciones de la Universidad de Málaga, España, 2017. (En línea). Consulta (08 de septiembre de 2017). Disponible en: <http://asri.eumed.net/12/intertextualidad.html>
- ◆ OSORIO GUILLOT, Andrés: «Los matices realistas de Honoré de Balzac», en *El Espectador*, 03 de febrero de 2018. (En línea). Consulta (17 de abril de 2018). Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/los-matices-realistas-de-honore-de-balzac-articulo-737093>
- ◆ PAGEO, Francisca: «Honoré de Balzac. Una filosofía palpable», en *Détour: Revista electrónica de literatura, arte y cine*, 2018. (En línea). Consulta (17 de junio de 2018). Disponible en: <http://diarios.detour.es/literaturas/honore-balzac-una-filosofia-palpable-francisca-pageo>
- ◆ PALACIOS MARTINEZ, Feliciano María José: «*Tristana*. Galdós y Buñuel, Del

feminismo a la violencia». (En línea). Consulta (28 de junio de 2018). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_48/congreso_48_36.pdf

◆ PÉREZ TEROL, Tania: «El realismo literario: Contexto». (En línea). Consulta (04 de febrero de 2017). Disponible en: <https://docplayer.es/21816071-El-realismo-literario-1-contexto-lengua-castellana-4o-eso-literatura-el-realismo-tania-perez-terol-indice.html>

◆ QUINTANA TEJERA, Luis: «Recursos de estilo y características del discurso Balzaciano». (En línea). Consulta (18 de septiembre de 2018). Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/esbalzac.html>

◆ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Ruth: «Honoré de Balzac, retrato de la literatura y la política de su tiempo», en *Obra Periodística: Revista académica digital*, volumen. 2, Publicaciones de la Universidad de Pompeu Fabra, España, 2011. (En línea). Consulta (07 de junio de 2017). Disponible en: <https://www.upf.edu/obraperiodistica/es/anuari-2011/honore-de-balzac.html>

◆ SANTA CRUZ, Adriana: «Honoré de Balzac, el Realismo francés». (En línea). Consulta (26 de mayo de 2018). Disponible en: <https://www.anecdotariourbano.com/2018/05/honore-de-balzac-el-realismo-frances.html>

◆ SIERRA, Enric: «Apuntes sobre novela realista», 2010. (En línea). Consulta (17 de febrero de 2017). Disponible en: http://mural.uv.es/ensiepe/cap/novela_ciencia.pdf

◆ SORELA, Pedro: «Ofensiva de la novela española en Francia», en *El País*, 25 de septiembre de 1987. (En línea). Consulta (02 de junio de 2018). Disponible en: https://elpais.com/diario/1987/09/26/cultura/559605609_850215.html