

GALDÓS FRENTE AL DISCURSO MODERNISTA DE LA MODERNIDAD. POR UNA LECTURA COMPLEJA DEL REALISMO.

A penas conocía nadie a Juan Benet como novelista cuando ya su ensayo, *La inspiración y el estilo* (1966), ejercía una influencia decisiva en la nueva promoción de escritores y de críticos de los 70. En sus páginas Benet se dirigía a la historia de la literatura, especialmente la española, para buscar en ella su más abyecto espécimen, «la más servil y estéril de todas las artes, la novela naturalista y el costumbrismo en todos los niveles» (105). Unos años más tarde, e invitado Benet por Pedro Altares a colaborar con un artículo en un homenaje a Galdós que preparaba la revista *Cuadernos para el Diálogo*, contestó en carta abierta con estas palabras: «debo informarle que quienquiera que le haya insinuado la conveniencia de mi participación en forma de un artículo sobre Galdós, ha estado muy desafortunado: mi aprecio por Galdós es muy escaso, solamente comparable - en términos cuantitativos - al desconocimiento que tengo de su obra, a la que en los últimos años me he acercado [...] tan sólo para cerciorarme de su total carencia de interés para mí [...] Ni le sorprenderá [...] que observe el culto a Galdós [...] como una desgracia nacional» (1983, I, 89-100).

La acusación más agria que Benet dirigió al realismo, aparte de su impresentable aspecto tabernario, radicaba en la subordinación del estilo a la información y al argumento. «Yo creo - escribía en 1966 - que los valores literarios son independientes de los servicios informativos» (127). Con Balzac nació todo un género de novela informativa que afortunadamente hoy, a la vuelta de cien años, «yace hecha añicos» decía Benet. «La novela informativa ha terminado [...] Murió el naturalismo y se agotó la novela realista y social - porque su información interesa a muy poca gente - sin dejar otra huella que un breve momento de febril interés y una secuela de fraudulen-

tas intromisiones» (128). «Aquí rozamos uno de los grandes temas del problema del estilo -insiste más adelante (135)-: el que la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto.» El asunto, el tema, el argumento, los hechos, la información sobre ellos, componen el conjunto de antagonistas del estilo, las armas del historiador, y en la lucha entre la información y el estilo, la novela sólo puede aceptar un ganador. Por ello mismo cuanto mayor sea el interés histórico de los hechos contados más difícil será la labor del novelista.

En términos globales 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 gustosa el desafío de los acontecimientos culminantes de la historia: el motín de Aranjuez del 19 de marzo, la insurrección popular del 2 de mayo, la batalla de Bailén o la huida del Rey José con el producto de su saqueo, la entrada de los cien mil hijos de San Luís, la degollina de jesuitas en Madrid, las guerras carlistas, el asesinato de Prim o el fracaso de la monarquía experimental de Amadeo I. Es cierto que son bastantes los Episodios en que predomina el clima de un momento sobre sus acontecimientos más relevantes, o en que estos pasan a un segundo plano, y son más evocados que desarrollados narrativamente, pero no es menos cierto que el designio de conjunto es el de dar cuenta novelescamente de la historia de España por medio de los acontecimientos decisivos ocurridos en cada uno de los períodos que la secuencian, desde la Corte de Carlos IV hasta la Restauración, sin dejar ninguno fuera. La novela histórica galdosiana no rehuye ni el contenido informativo ni el extraordinario interés de los acontecimientos históricos.

Son los *Episodios Nacionales* de Galdós, de hecho, los que configuran en gran medida el conjunto de presuposiciones de la novela histórica moderna en España, lo que en otro lugar (Oleza, 2000), y referido a Max Aub, yo denominé sus condiciones de felicidad, las condiciones que en la situación de enunciación discursiva hacen posible que la novela histórica cumpla su doble papel de novela y de historia. Son presupuestos que autor y lectores comparten, como el de la historicidad efectiva de los acontecimientos narrados, como el del respeto a la sucesión lógico-cronológica de los mismos, como el de la ficcionalidad limitada por las restricciones que imponen las referencias aceptadas como históricas por los lectores, o como el de la iniciativa de lo histórico sobre lo ficticio. No puedo detenerme en el análisis del cumplimiento de cada una de estas presuposiciones en los *Episodios Nacionales*, pero sí querría detenerme por un momento en una de ellas, al hilo de la discusión con Juan Benet, la que llamé presuposición de narrabilidad.

En general, cuando se cuenta algo a alguien es porque se presupone que puede interesarle, según una consensuada regla de la pragmática conversacional, que Marie L. Pratt (1977) al reconvertirla en instrumento de la crítica literaria, bautiza como *tellability*, es decir, *narrabilidad*. En la narración literaria los lectores ceden su

turno de palabra, prestan su oreja - como diría Shakespeare - y no su voz a la comunicación confiados en que esa cesión valdrá la pena y será recompensada, pues se presupone que lo que va a narrar el narrador es atractivo narrativamente, *narrable*. *Los Episodios Nacionales* narran el penoso acceso de España a la Modernidad, a través de los múltiples conflictos entre las fuerzas antagónicas del absolutismo y de la libertad, pero cada uno busca un momento muy identificado de este largo proceso, Trafalgar, la conspiración del príncipe Fernando contra Godoy y sus padres, la insurrección popular primero contra Godoy y después contra el ejército francés de ocupación, las batallas de Bailén y los Arapiles, los sitios de Zaragoza y Gerona, la acción guerrillera de El Empecinado o la constitucional de las Cortes de Cádiz, esos son los momentos y las acciones que Galdós selecciona de entre todas las posibles del período transcurrido entre 1805 y 1812, confiando en su *narratibilidad*, entre otras razones. Si para empezar elige la batalla naval de Trafalgar, anterior a la guerra de la Independencia que centrará la Primera Serie, es porque la sitúa al mismo nivel de *narratibilidad* que momentos culminantes como el 2 de mayo o Bailén, y si presupone ese interés narrativo es porque también presupone que ese momento fue decisivo para la lógica con que él, Galdós, trató de explicar la dialéctica entre absolutismo y libertad en el marco de un proceso que no quiso comenzar con la guerra contra los franceses sino con el enfrentamiento histórico de afrancesados y absolutistas. Nada extraño resulta pues que la guerra de la Independencia, aparentemente el centro de la primera serie, se demore hasta el tercer episodio y que cuando irrumpa con los terribles sucesos del 2 de mayo sea a través de la puerta abierta por el asalto del 19 de marzo al palacio de Godoy en Aranjuez, vinculando de este modo la lucha contra la ocupación al conflicto previo entre las fuerzas del Antiguo Régimen y los partidarios dieciochescos del despotismo ilustrado.

Pero la triple reprobación de Benet contra la novela de interés histórico y argumental, contra el realismo español, y contra la obra de Galdós, no era un capricho personal ni un hecho aislado - puede encontrarse un desprecio equivalente en Julio Cortázar, por ejemplo (Rodríguez Puértolas, 1975), o en algunos de los más representativos escritores de los 70 - sino el momento teórico más representativo de una norma literaria dominante que se impuso en España en la mitad de los sesenta gracias a una triple alianza, la que conformaron por un lado la figura de oráculo de Juan Benet, como el más puro heredero del simbolismo internacional, por otro algunos de los más representativos escritores - novelistas, sobre todo - de los 50, empeñados ahora en un giro que los llevaría desde el realismo social a la metaficción y la narrativa experimental, y que encontraron en Juan Goytisolo su guía más empecinado, y por último la práctica creativa - poética, sobre todo - de los novísimos, audaz, agresiva, brillante, y mucho más plural de lo que acertó a ver su primer antólogo, pero que entonces concitó sí no entre los lectores sí entre los críticos adhesiones de conjunto.

El triple frente configurado por la evolución interna de ex-realistas como Goytisolo, Barral o Castellet, novísimos como Gimferrer o Azúa, y partidarios del gran estilo como Benet reivindicaba la herencia simbolista-modernista, proclamaba la emancipación del lenguaje poético, dentro de la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad, se pronunciaba por la vanguardia como experimentación más que como ruptura ideológica, y sometía a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía despertarse sobresaltados, por la noche, la pesadilla de haber sido acusados de realistas, no de forma muy distinta a como el ruido de pisadas y el temor a la brigada político social despertaba aterrorizados a los militantes antifranquistas. Galdós fue enviado al Gulag y excluido del canon modernista.

Pero para que se impusiera de forma tan rotunda la nueva norma estética hacían falta, sin embargo, otros apoyos, vinculaciones al contexto internacional, al estado de la crítica y de la teoría literaria, a las corrientes ideológicas dominantes. Uno de los fundamentos más determinantes de la nueva norma estética lo había percibido claramente Juan Goytisolo, bien informado por aquellos años de las posiciones teóricas de estructuralistas y *tellquellistes* parisinos, me refiero a la consolidación en toda Europa - con capital en París - de un paradigma teórico sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje en el conjunto de la actividad humana - aceptado o denunciado, que en esto las posiciones variaban mucho, de un Greimas o un Chomsky, por ejemplo, a un Foucault -, y consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y la vida. Era el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970, aproximadamente, en convergencia con la revolución formalista de la Lingüística General y con su proclamación de la primacía de la fonología o de la sintaxis. Los teóricos y críticos literarios más influyentes - R. Barthes de forma muy especial - instituyeron un canon literario eminentemente afrancesado y con su columna vertebral dibujándose entre el romanticismo alemán, el decadentismo-simbolismo francés, el modernismo internacional, la vanguardia de los años 20 y la neo-vanguardia de los 60: Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Mallarmé, Valéry, Saint John Perse, E. Pound, o T.S.Eliot, eran los grandes nombres de la poesía, el Flaubert no realista, el Gide de *Les Faux Monnayeurs*, Robert Mussil, Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, o Samuel Beckett, los grandes de la novela; G. Bataille, M. Blanchot, el grupo *Tel Quel*, y en especial la joven Kristeva, R. Barthes, Lévi-Strauss o J. Lacan, dominaban el mundo del pensamiento literario.

Este canon y esta poética encontraron otro apoyo decisivo en una corriente ideológica de gran impacto en la intelectualidad progresista europea, la llamada Escuela de Francfort. De T.W.Adorno a H.Marcuse elaboraron una teoría de la modernidad estética que, con base en la sociología de Max Weber, y en la tradición de la estética idealista alemana, ha dominado el discurso crítico de la Modernidad, o si se quiere el discurso modernista de la Modernidad¹.

El discurso modernista de la modernidad

Este discurso modernista de la Modernidad fragua a medida que fragua también la crisis de la misma, con los efectos de la resaca de la Segunda Guerra Mundial en la conciencia moral de Occidente. Desde mitad hasta final del siglo XX este discurso crece en caudal y en acarreo y arrastra consigo voces nuevas, desde la teoría crítica y el estructuralismo hasta el postestructuralismo y un sector del postmodernismo, congregando los flujos dispersos de una historia de dos siglos en un solo cauce. A medida que la Modernidad se somete a crítica esta misma crítica fabrica el cauce, fija su imagen y su flujo, traza su retrato robot, el que ha de permitir definir nuestra propia posición frente a ella. Una operación de la voluntad de poder, en suma, como Nietzsche caracterizó las operaciones del saber: no se conoce por el placer de conocer sino por el designio de dominar lo conocido. Sólo que ahora, este conocimiento que el discurso de la Modernidad produce sobre el cuerpo de la misma Modernidad no es para vigilarla ni para castigarla, sino para enterrarla, puesto que acaba celebrando sus funerales.

El origen reconocido de este discurso lo fijaron Adorno y Horkheimer en el pensamiento de Max Weber y sus últimas cláusulas siguen enunciándose hoy mismo, a menudo en la propia bibliografía galdosiana de los últimos años. Como el tiempo es corto y el discurso vasto permítanme ustedes la libertad, en espera de poder presentárselo en más amplia escala, de reducirlo a once enunciados sintéticos, cinco sobre el proceso general de la Modernidad y otros seis sobre su orden estético. Comencemos:

1. La Modernidad supone un deshechizamiento del mundo que se verifica por un proceso generalizado de racionalización, que tiene por objetivo emancipar a la humanidad del reino de la necesidad, convertir a hombres y mujeres en señores del mundo, liberar el pensamiento de toda restricción heredada. Pero este objetivo, maduro ya en la Ilustración, no ha conducido en el siglo XX a un universo de mayor

¹ Para una visión de conjunto sobre la Escuela de Francfort y la Teoría Crítica, vid. Jay, 1973. En castellano pueden anejarse las excelentes introducciones a las obras de T. W. Adorno que viene publicando la editorial Trotta, especialmente la "Introducción" de Juan José Sánchez a su traducción de Adorno y Horkheimer. 1994. Para una crítica en profundidad de la Teoría Crítica desde dentro de sus propias filas, son imprescindibles: Bürger, 1987 y Habermas, 1987.

libertad sino, como escriben Adorno y Horkheimer, a una «triumfal calamidad», la que aflora trágicamente en Auschwitz, en Hiroshima, en el Gulag, en la sociedad de masas. Ello se debe, fundamentalmente, a que a lo largo del proceso se impone una racionalidad con arreglo a fines, según Weber, una racionalización instrumental, según Horkheimer, de orden técnico y estratégico, orientada a asegurar la eficiencia del sistema pero despreocupada de los valores que deben sustentarlo e incluso de sus objetivos primarios, sobre los que no se pregunta. Esta desvinculación de valores y objetivos convierte a la razón en instrumento disponible para quien tiene la capacidad de apropiársela, con lo que paradójicamente esa razón instrumental acaba por escapar a todo control posible de la razón. Esta razón instrumental se expresa de forma privilegiada en el despliegue de la economía capitalista y del estado burocrático moderno.

2. En la Modernidad, la desintegración de una razón totalizante, bien religiosa o bien metafísica, que era capaz de fundar el sentido del universo y de arbitrar los conflictos entre las diferentes instituciones y prácticas sociales, se resuelve en ámbitos de razón autónomos, ámbitos como el científico o de la verdad, el práctico-moral o de la utilidad, y el estético o de la belleza, disociados los tres entre sí, cada uno con su propia pretensión de validez universal, cada uno con sus propias instituciones y sus propios grupos profesionales que lo gestionan, cada uno con sus propios intereses, de manera que entran frecuentemente en conflictos que ya no encuentran un poder de arbitraje. La Modernidad, disociada así en culturas de expertos enfrentadas, pierde su capacidad de fundar sentido.

3. El triunfo de la razón instrumental bajo el impulso del capitalismo y del estado moderno, si emancipa al hombre de las necesidades materiales y es capaz de crear una sociedad de bienestar, es al precio de doblegarlo con una nueva forma de esclavitud, una jaula de hierro, según Weber, una sociedad de masas, según Ortega, con su mundo enteramente administrado, según Adorno, y sometido a norma, según Foucault, regido en suma por la universal necesidad disciplinaria. «El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos [...] - se puede leer en la *Dialéctica de la Ilustración* - Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, éste le provee mejor que nunca [...] La impotencia y la ductilidad de las masas crece con los bienes que se les otorga» (54-55). La consecuencia no puede ser más catastrófica: «La maldición del progreso imparable es la imparable regresión» (90)

4. El individuo de esta sociedad de masas es un ser fragmentado, mutilado, un especialista sin espíritu, según Weber o, como lo definía Marcuse, un hombre unidimensional, que colabora en su propia opresión, bien como sujeto construido por las tecnologías del yo, que lo convierten en colaborador de ese orden global de normalización y represión que es la sociedad disciplinaria, en la tesis de Foucault, bien como sujeto que se enfrenta a su propia naturaleza con un designio de dominación, dispuesto a olvidar que él también es naturaleza, para poder adaptarse mejor a la lógica de la razón instrumental, en la tesis de Adorno y Horkheimer. En uno y

otro caso el sujeto no sólo vive una existencia alienada sino que administra la reproducción de su propia alineación. Está contento con sus barrotes, glosa, no sin ironía, M.Berman (1982).

5. En la Modernidad el saber es puesto al servicio de la dominación y no de la emancipación. No es saber para conocer más y mejor, sino saber para dominar, controlar, normalizar, gobernar, vigilar, castigar. En su ejercicio, como escriben Adorno y Horkheimer, «no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo», pues se muestra dócil a quien dispone del poder de utilizarlo. En la sociedad capitalista moderna, en particular, el saber se convierte en medio auxiliar del aparato económico omnicompreensivo.

6. La Modernidad como período histórico construido por los diversos procesos de modernización, se traduce estéticamente como Modernismo, en un solapamiento de conceptos de consecuencias trascendentales. A menudo el discurso configura el Modernismo como norma cultural hegemónica a lo largo de todo el período de la Modernidad, pero en muchas otras ocasiones el Modernismo se identifica con el Final de Siglo, esto es, con la secuencia estética que lleva del simbolismo a las vanguardias. La primera posición tiene su origen en el razonamiento que equipara antiguo a clásico y moderno a romántico, que argumenta por primera vez August Wilhelm Schlegel en el romanticismo alemán, y se extiende hasta la bibliografía más actual sobre la Modernidad. Para David Harvey(1990), por ejemplo, la Modernidad tiene su origen en 1848 y su declinación en 1968, y para Marshall Berman (1982) el Modernismo, al margen de una primera fase preparatoria, que abarca desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, tiene su inicio en 1789 y se divide en dos grandes fases, la del XIX y la del XX. En la bibliografía hispánica esta posición puede rastrearse en un libro tan autorizado como *El modernismo*, de Rafael Gutiérrez Girardot (1983). Esta primera posición choca violentamente con la segunda, que John Butt considera como la normal «en la crítica literaria de todas las lenguas con excepción de la de la Península Ibérica», y para probarlo recurre al *Fontana Dictionary of Modern Thought* (1977), que define el Modernismo como una tendencia internacional común a diversas artes y géneros literarios que se extiende desde el simbolismo y el decadentismo hasta las diversas vanguardias, y que se caracteriza por su fuerte contenido estético y por su defensa del ámbito de lo estético contra las presiones externas que lo amenazaban. Este uso del concepto de Modernismo es el más habitual en la bibliografía hispánica, bien con un sentido restringido, tal como aparece en los ensayos de Pedro Salinas (1944; 1949) o de Guillermo Díaz Plaja(1951), como movimiento antagónico a la Generación del 98, encabezado por Rubén Darío, que es expresión de un sincretismo literario que combina tradiciones hispánicas y tendencias parnasianas, decadentistas y simbolistas, o bien en un sentido amplio, como movimiento cultural de modernización estética, de carácter universal, que clausura el siglo XIX e inaugura el XX, que se extiende entre el Simbolismo y las Vanguardias, y que tanto en Latinoamérica como en España alcanzó una expresión particular, tal

como comenzaron a teorizarlo Federico de Onís(1934) o Juan Ramón Jiménez(1953), y tal como lo desarrollaron después, no sin bastantes contradicciones entre unos y otros, Rafael Ferreres (1981), Ricardo Gullón (1980), Richard Cardwell(1993), John Butt (1993) o F.J.Blasco (1993).

7. El principio que articula el desarrollo histórico del Modernismo, sea cual sea su extensión y naturaleza, es la ley de la creciente autonomía de lo estético respecto a los otros ámbitos de conocimiento y de práctica cultural, la desvinculación del arte de los intereses, fines inmediatos, funciones sociales o implicaciones en la realidad. Este principio tiene sus primeras formulaciones modernas en el pensamiento estético de Kant y Schiller, cuyo legado se extiende, a través de Fichte, Schelling y del menor de los Schlegel, a todo el romanticismo alemán y se traduce por una ruptura con el principio clásico de la mimesis. Unos años más tarde la estética de Hegel, a su vez, derivó en una poética del arte por el arte que dominó la norma literaria española, no menos que la europea, desde mitad de siglo hasta la irrupción de la obra de Galdós, en los años 70. El pensamiento de Max Weber proporciona nuevo fundamento con su tesis de la disociación de la razón sustantiva en tres ámbitos de razón autónomos, uno de los cuales es el estético. Será no obstante la filosofía de Adorno la que proponga con mayor radicalidad la autonomía como el principio constitutivo del arte moderno. Para el pensador alemán sólo la completa negación de lo real puede llevar a alcanzar una forma artística válida, pues la validez del arte no estriba en su identificación con lo social sino en su rechazo de lo social tematizado. La función social del arte, tal como la preconiza Adorno, siempre tan proclive a las paradojas, consiste en su carencia de función, en su llamada a no colaborar con el mundo administrado, absteniéndose de su representación. En su «Discurso sobre lírica y sociedad» (1958) Adorno proclama que la exigencia de la lírica de ser palabra virginal expresa todo el contenido de su protesta contra el mundo de la razón instrumental. Tanto más perfecta la lírica, por consiguiente, cuanto menos tematiza la relación entre el sujeto y la sociedad.

8. La autonomía del arte se cumple en buena medida por medio de la relevancia de la forma, del énfasis puesto en el lenguaje y en la técnica artísticas, en la llamada por los formalistas rusos «literaridad» y por Jakobson «función poética», y configura el quehacer artístico como un trabajo riguroso, autoconsciente, crítico, sobre sus medios e instrumentos de expresión. Adorno (*Notas...*) piensa que «la clave de todo el contenido del arte reside en su técnica» y que desde la mitad del siglo XIX la dialéctica entre el momento formal del arte y el momento del contenido se ha resuelto siempre en beneficio de la forma. En consonancia con las ideas de Adorno, Roland Barthes (1964) concibe la escritura del siglo XX como la propuesta semiótica de un sentido que sin embargo finalmente no cumple, que el juego de significantes insinúa pero demora, desplaza y finalmente decepciona.

9. El realismo, con su insistencia en la representación, en la referencia, en la construcción de sentido y en la intervención en lo real supone, por una parte, una

regresión en el desarrollo de la autonomía del arte y, por lo tanto, en la Modernidad, y por otro una actitud de colaboración con la opresión del mundo administrado, al que acepta representar y en el que admite la posibilidad de sentido.

10. El arte autónomo está obligado a la renovación infatigable de sus medios de expresión y conocimiento, y en esa renovación se expresa su resistencia a la asimilación por el mundo administrado, su negativa a colaborar con la razón instrumental. De ahí la exigencia formulada al arte contemporáneo, de Adorno a Lyotard, de una vanguardización incesante, de una especie de revolución permanente de las formas, no muy lejos en su concepción de la que Mao Tse Tung proponía para la cultura.

11. El Modernismo mantiene una relación paradójica con la Modernidad, pues si de un lado exalta el cambio, la renovación, la experimentación de las formas artísticas, encarnando los valores de la Modernidad, por el otro se opone al espíritu de modernización, tematizando en sus obras mundos posibles y actitudes éticas o ideológicas de oposición al o de silenciamiento del mundo moderno. En consecuencia con esta actitud de resistencia o de negación, el Modernismo genera un culto a la diferencia del artista respecto del común de los ciudadanos, homogeneizados por la sociedad de masas, que se expresa en la apología de comportamientos contraculturales, tal como se manifiestan en el dandy, el bohemio, el artista puro, el poeta maldito, la torre de marfil, el sacerdote de la belleza o, incluso, el intelectual. De nuevo habría que ir a buscar las primeras formulaciones de esta paradoja en los románticos de Jena, en Friedrich Schlegel más que en su hermano August, pues a diferencia del mayor de los hermanos el menor se niega a identificar lo romántico con lo moderno, que identifica con el imperio del presente, de la prosa de la vida, de la pérdida del centro y del espíritu². En el pensamiento de Max Weber la esfera autónoma de lo estético se contrapone a la racionalización con arreglo a fines, al contrario de lo que ocurre en las esferas de lo ético y de lo científico, que se acomodan a ella y evolucionan en el mismo sentido. En la esfera de lo estético se origina un estilo de vida del «gozador», que persigue una redención intramundana y que encarna una reacción contra «la presión que ejerce el racionalismo teórico y práctico de la vida cotidiana» y contra «el especialista» que domina en la ciencia, en la economía y en el estado (Habermas, 1987, I, 314). A principios de siglo, en 1905, cuando E. Ferrari toma posesión de su silla en la Real Academia Española, su antimodernista discurso de ingreso revela, no sin asombro, esta contradicción: «El modernismo es [...] - perora - lo contrario de lo moderno» (Blasco, 1993, 67).

En el lado contrario de la batalla modernista, Rubén Darío percibe también el carácter de resistencia a la modernización que tiene el Modernismo: el artista se siente extraño a una época que «destruye las catedrales para levantar almacenes, derrumba palacios para alzar chimeneas [...] Las multitudes triunfantes aclaman al pro-

² Vid. Como resumen de este aspecto del pensamiento de Schlegel, Wellek, 1973: Cap.I..

greso; Edison es el nuevo Mesías; las Bolsas son los nuevos Templos [...] Tal es la queja; es la misma de Huysman en Francia, la queja de todos los artistas.» (Blasco, 1993, 67). G.Allegra titula con su tesis un brillante artículo sobre el tema: «Del Modernismo como antimodernidad» (1981), y Llorenç Villalonga se sorprende ante la paradoja del arte de Proust, el que más admira por la modernidad de su concepción narrativa, pero cuyo anacronismo temático no puede dejar de observar: «dedicar ocho tomos para hacer una duquesa y otros tantos para deshacerla - escribe - es impropio de un mundo como el nuestro, siempre lleno de problemas angustiosos, amenazado por explosiones atómicas, autos, anémicos pollos de granja, bistecs de petróleo, mermeladas a base de basuras y sacarina, aire contaminado, radios del vecino y mujeres vestidas de hombre: todo o mucho de lo que llamamos «progreso» labora contra las duquesas». El autor de *Bearn* contemplaba a través de Proust su propia perplejidad, no muy lejana de la del Valle Inclán de las *Sonatas*, capaz de combinar la máxima audacia de la técnica novelística con una Galicia rural, idealizada y premoderna, y con una confesada ideología carlista. Habermas ha explicado la tensión entre el ámbito de la razón estética y los propios de la razón moderna, como resultado de un fenómeno compensatorio: el arte es la reserva de una siquiera virtual satisfacción de las necesidades que en el proceso material de la vida en la sociedad burguesa se convierten en cierto modo en ilegales, necesidades como la conciencia solidaria o la felicidad de una experiencia comunicativa. El arte no asume tareas en el sistema económico ni en el político, pero a cambio se hace cargo de necesidades residuales que el sistema tiende a reprimir. Lo que en Habermas es un matizado análisis de una tensión evidente, en Adorno es pura dialéctica de contrarios: el arte es el único espacio posible para una reconciliación entre sujeto y naturaleza, al margen de las relaciones de dominación que impone la Ilustración; la esfera de lo estético es el recinto donde se concentra la resistencia al mundo administrado. La actitud de Adorno se concentra en dos de las tres tendencias que, según M.Breman (1982), canalizan las actitudes intelectuales ante la Modernidad a partir de los años 70. La primera de ellas es la que califica como «visión automarginada», característica de pensadores como Roland Barthes o Clement Greenberg, para quienes la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna es una total falta de relación, y cita como ilustración esta frase de *El grado cero de la escritura*: el escritor moderno «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social». El Modernismo es para ellos «un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna»(18). A la segunda de estas tendencias la califica Berman como «revolución permanente» y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna. Es la «tradición de derrocar la tradición», la «tradición de lo nuevo», como diría Harold Rosenberg, y representa a una «cultura adversaria», en expresión de Lionel Trilling, a una «cultura de la negación», como la fórmula Renato Poggioli. A principios de los 90, cuando ya se ha asimilado en Occidente la profunda crisis de la Modernidad, Alain Touraine

analiza uno de los factores que él considera decisivos en esta crisis, la falta de adhesión de los intelectuales a la causa moderna, que ellos formularon e impulsaron, bajo el nombre de filósofos, a finales del siglo XVIII. «La imagen de nuestro siglo que nos dan las estadísticas - escribe Touraine - está en contradicción abierta con la que dan los pensadores y escritores más importantes [...] Esta disociación de los hechos y del sentido, de la economía y de la cultura, define del mejor modo posible la crisis de la Modernidad» (1992, 134). Touraine repasa la rebelión de «los clérigos contra el siglo», desde Horkheimer hasta Foucault, pasando por Marcuse o por la inteligencia latinoamericana, para llegar a una conclusión muy crítica con su evolución: los intelectuales se han encerrado en una crítica global de la modernidad que les ha llevado a una radicalización extrema, a una crítica totalizadora de la sociedad moderna, a un elitismo y a una marginalidad crecientes, actitudes todas ellas que han dejado el terreno libre para su ocupación por un pensamiento afirmativo y acrítico, de ideología neoliberal. Touraine culmina su crítica con preguntas que él sigue formulando, a pesar de haberlas ya contestado: ¿Por qué la inteligencia se ha dejado arrastrar de forma tan masiva al rechazo de la modernidad y a una crítica tan alejada de los hechos observables?, ¿por qué los intelectuales han escuchado tan poco y tan mal los ruidos de la calle?

Crítica del discurso modernista de la modernidad

Tal como se ha venido desarrollando el discurso de la Modernidad, con su derivación fatal hacia la nueva esclavitud de un mundo totalmente administrado y disciplinado, con su tendencia a homologar Modernidad y Modernismo y a contraponer Modernismo a Modernización, y con un canon hecho a medida y con pretensiones universalistas, es obvio que no hay lugar para Galdós, que como otros escritores del xix, pasa a ser una de esas figuras venerables, que debe mantener el patrimonio cultural de cada idioma, y cuyas obras quedan fuera de ese activo intercambio entre lectores, crítica e instancias de poder literario que configura el canon.

Quienes a pesar del canon y del discurso no pueden ni quieren reprimir su inclinación por Galdós, se sienten invitados a separarlo del contagio de la sociedad burguesa del XIX y del conjunto de la novela realista europea: «Indeed, while remaining anchored within his late nineteenth century Spanish bourgeois context, Galdós is in many ways an extraordinarily modern writer» (Labanyi, 1993: 2), o tratan de acercarlo a la novela de la auténtica modernidad, la del canon antes aludido: «Galdós is perhaps the most prominent example of a Spanish writer situated on the cusp between the novel of realism and that of modernity» (Gold, 1993: 16). Hay otro enfoque posible, el que enunciaba Germán Gullón en el número monográfico de *Insula*, de septiembre de 1993, significativamente titulado «Galdós, un clásico moderno», y en el que exponía la dificultad de esta relación de Galdós con la Modernidad: «El aspecto aún difícil de adscribir a su personalidad histórico-literaria sigue siendo el de

la modernidad [...] por esa percepción de que Galdós constituye la cima de la novela tradicional» (3). Respondiendo a esta idea se bautizaron el congreso del Centenario de Clarín, en Oviedo: «Clarín, un clásico contemporáneo» y el dedicado a Galdós en Las Palmas ese mismo año: «Galdós y la escritura de la Modernidad». Es en este marco donde me sitúo con mayor convencimiento, y desde él entiendo que hay dos condiciones que deben cumplirse para la recuperación de Galdós como un clásico moderno: la primera es la crítica de este discurso modernista de la Modernidad, la segunda una lectura compleja, no banalizada, que contemple su diferencia histórica, de la novelística galdosiana.

La crítica del discurso modernista de la Modernidad ha aflorado en estos últimos años en la medida en que el debate sobre la crisis de la Modernidad y el alcance y naturaleza de la Posmodernidad la han hecho necesaria.

De esa crítica no destacaré aquí más que algunos aspectos, los que a mi modo de ver contribuyen a deshacer la imagen modernista de Galdós. Y en primer lugar, la tesis de la Modernidad como triunfo de la razón instrumental, que ha sido minuciosamente criticada desde la propia tradición del pensamiento crítico de Francfort por J.Habermas, quien retoma los argumentos de Max Weber y de Adorno-Horkheimer para apresar sus saltos en el vacío y calibrar sus insuficiencias. En su *Teoría de la acción comunicativa*, y frente a la disociación de la razón en tres ámbitos autónomos, incomunicados y a menudo en conflicto, Habermas plantea la exigencia de una interacción de las culturas de expertos en el marco de la práctica social cotidiana, definida como una práctica comunicativa, con aptitud para conferir sentido universalizante y compartido, para lo cual propone pasar de una filosofía de la conciencia, como la de Adorno-Horkheimer, incapaz de resolver la antinomia de sujeto y objeto, a una filosofía del lenguaje, capaz de proponer los acuerdos intersubjetivos como referencia de sentido.

Se replica así a la tesis de la Modernidad como proceso de pérdida del sentido, propugnada desde Weber (1901) a Lyotard (1979), con la construcción de un sentido que lejos de estar dado de antemano por alguna instancia trascendental, se reactiva incesantemente en el seno de la vida social y cotidiana, por la interacción comunicativa de juegos de lenguaje, de culturas especializadas, de sujetos diferentes entre sí pero iguales en su derecho a la palabra.

A su vez, la tesis de la jaula de hierro, del mundo administrado, de la sociedad de masas como humanidad alienada, que alcanza en Foucault (1975) su versión a la vez más sutil y más extrema, la de la sociedad disciplinaria, panóptica, que convierte al sujeto en instrumento del poder y en agente de su propia opresión, ha sido puesta en cuestión no sólo desde el campo de las diversas especialidades que aborda, sino también por pensadores como M.Berman, para quien «Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e impotencia que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moder-

na, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos» (25). Por su parte A. Touraine (1992) replica a la tesis de la jaula de hierro preguntando: ¿Por qué se atribuye a la tecnología un control total, intencional e irresistible? ¿Por qué no admitir con Edgar Morin, que el aumento de la densidad social va acompañado a un tiempo por una mayor complejidad, por un mayor control y por una mayor indeterminación o libertad posible? Y concluye: «Esta imagen de una sociedad enteramente unificada en la que tecnología, empresas, Estado, conductas de consumidores e incluso de ciudadanos, se corresponden por entero, forman bloque, está lo más lejos posible de la realidad observable» (209).

Pero en el pensamiento de Foucault se dan también elementos con un cierto potencial emancipatorio. La deconstrucción del mito del poder como aparato central, omnipotente y omnipresente, que se guía por un plan diseñado en todos sus detalles y que actúa al servicio de los intereses de un grupo dominante, con el que todavía contaban Weber, Adorno e incluso Althusser (1965), tiene como consecuencia su diseminación en el conjunto social, pero esta diseminación crea tantas instancias locales de poder como focos de resistencia. Un reflejo fuerte de esta posibilidad puede observarse en pensadores de tradición marxista como Aronowitz (1981), un reflejo pálido alcanza hasta la filosofía nada reivindicativa de un Lyotard (1979) o el pensamiento débil de Vattimo (Vattimo y Rovatti eds. 1983).

Para este último, el individuo postmoderno se ha hecho diestro en percibir diferencias, en explorar los intersticios y las indeterminaciones del sistema descentrado de poderes y mensajes, lo que le otorga posibilidades de emancipación, mientras que para Lyotard ese individuo tiene la singular capacidad de internarse por las infinitas expansiones de la información, aprendiendo como un nuevo Robinson a soportar lo inconmensurable de la sociedad posmoderna (11).

En un pensamiento tan poco reivindicativo como el de Vattimo, la dispersión del poder que enuncia Foucault se traduce como diversificación. Al decir de Vattimo no se han cumplido en el presente las profecías utópico-negativas de un Orwell, de un Lang, de un Huxley, que preveían, como Adorno, la dominación total de un poder manipulador, amo de un universo social dócil y alienado, obediente al pensamiento de lo idéntico. Al contrario, piensa Vattimo, la revolución de los medios de comunicación ha disuelto toda capacidad de un poder central de controlar, cohesionar y ordenar los fluidos de información, que diversifican las perspectivas y los mensajes. Occidente vive una pluralización irreversible, exclama lleno de optimismo.

Tampoco la tesis del triunfo del pensamiento de lo idéntico, vaticinado por Adorno y Horkheimer, ha escapado a la réplica. Es cierto que parece perpetuarse en conceptos de amplia difusión, como el del pensamiento único o el de la globalización, pero no es menos cierto que el sueño de Adorno de un universo de diferen-

cias, de seres en sí y para sí, libre de relaciones de dominación, puede encontrarse asimilado en categorías teóricas de Derrida o de Foucault, quien frente a toda totalización conceptual o histórica formula la necesidad de una «mutación epistemológica» consistente en una «teoría general de la discontinuidad», «la puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación» (1969: 19, 33), y también en el dialogismo de Bajtin (1989), en las heterotopías del propio Foucault, aplicadas por McHale (1987) a la crítica literaria, o en las prácticas teóricas multiculturalistas. El reconocimiento de los derechos de la otredad ha tenido un potencial liberador en multitud de nuevos movimientos sociales (del feminismo a la ecología pasando por la negritud, el Tercer Mundo, y las lenguas o culturas minoritarias). Para D. Harvey (1990) quizás la aportación progresista más significativa del Postmodernismo sea precisamente ésta: la defensa de las diferencias y las identidades³, el reconocimiento de los derechos de lo otro, frente al universalismo modernista.

Si de los planteamientos genéricamente culturales nos trasladamos a los específicamente estéticos habrá que comenzar por enfrentarse a la homologación Modernismo/Modernidad. Si el Modernismo equivale a la Modernidad entonces toda poética no modernista queda excluida de la modernidad o reducida a obstáculo y a momento de resistencia de una especie de Antiguo Régimen del arte. Es el caso de corrientes y movimientos literarios no experimentalistas o no formalistas, tales como la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia de los años 30, el existencialismo, el realismo social o experiencial de la segunda postguerra mundial, etc. Todos estos movimientos, que tienen en común su decidida voluntad de exploración de lo real contemporáneo y de entrelazamiento de arte y vida fueron redefinidos como *la tradición*, ese gran enemigo cuyo sacrificio exige la Modernidad. Ahora bien, como ya replicara P. Bürger (1987), en su crítica a Adorno, las Vanguardias supusieron el final de una historia del arte entendida como sucesión cronológica de movimientos alternativos, e instalaron «una simultaneidad de lo radicalmente diverso», fenómeno que lejos de mitigarse con la reconversión de las Vanguardias en canon y con su acceso triunfal a los museos, se ha acrecentado. Como escribe D. Roberts: «el legado del fracaso de la vanguardia es el museo imaginario de la Modernidad, en el que la libre disposición sobre todos los elementos de la tradición define el campo de juego postvanguardista» (1988: 166). Bürger, a su vez, concluye: «ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, como arte, un lugar históricamente superior al de otro movimiento» (1987: 124).

Por otra parte, el canon modernista, de vocación universal pero de sello marcadamente francés, ha sido puesto en cuestión, asimismo, por los estudios post-

³ Harvey mismo señala no obstante, y a modo de contrapunto, los riesgos de una defensa irrestricta de la diversidad, (1990: 383). Y en ello insisten recientemente, desde otro punto de vista, Hardt y Negri, 2000.

coloniales y culturales, por el feminismo, por las diferentes corrientes del postmodernismo, con su rechazo de la división entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas, tan celosamente custodiada por los guardias de fronteras del Modernismo.

Pero tal vez el núcleo más caliente del debate es el que se refiere a la ley de la autonomía artística. Si se acepta como tal, entonces el proceso de la Modernidad lleva inevitablemente a la conclusión de que cuanto más literaturizada esté una obra mayor será su modernidad, de que lo moderno es una literatura pura, deshumanizada, sin conexión con la vida. Como la quiso Ortega. Entonces escritores como Galdós, como el Machado de *Campos de Castilla*, el Lorca de *La casa de Bernarda Alba*, o el Max Aub de *El laberinto mágico*, son identificados con el Antiguo Régimen literario. Si no se acepta, entonces la literatura se convierte fácilmente en material disponible a la manipulación de quien pueda dominar su práctica social, además de exponerse a la degradación de una producción y un consumo no especializados. Queda la posibilidad

de analizar la relación entre autonomía e implicación, no como una relación de incompatibilidad, sino de tensión, como hace Bürger en su crítica a Adorno, una relación de tensión que no es nada estable, más bien depende de la dinámica histórica.

Por su parte Habermas (1988) observa que la autonomía del arte gobierna su producción pero no su consumo, ya que no son únicamente artistas o expertos los que lo disfrutan. De ahí que la concentración exclusiva en los aspectos formales, autónomos, y la exclusión de aspectos de verdad y justicia, se derrumba tan pronto como la experiencia estética se introduce en la historia de un individuo ajeno y se absorbe en su vida cotidiana. La experiencia estética entra entonces en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica especializada. «Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades, por medio de la cual percibimos el mundo. También permea nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas y cambia el modo en que todos estos momentos se refieren unos a otros.» (99) Por eso Habermas, y con él - lo hayan o no lo hayan leído - poetas como Luís García Montero o Jorge Riechman, y novelistas como Antonio Muñoz Molina o Bernardo Atchaga, apuestan por «reconectar diferenciadamente - es decir, desde su diferencia - la cultura moderna con la praxis cotidiana.» (100). No se trata de atacar, como pretendieron ingenuamente los partidarios del realismo socialista, la autonomía de lo estético, que es una conquista histórica, sino de situarla en interacción con los otros ámbitos autónomos de la razón y de la experiencia, una interacción que se actualiza en la vida cotidiana y desde las exigencias que ésta plantea al conocimiento, sea artístico o de cualquier otra índole.

De todas formas, tampoco cabría olvidar cuánto hay en el principio de autonomía de lo estético de cumplimiento de las leyes del desarrollo capitalista, muy especialmente de la de la división del trabajo, que empuja a los artistas, como a cualesquiera otros ciudadanos, a identificarse como una función del sistema, a convertirse en especialistas. Detrás del sacerdote de la belleza que creía ser el poeta moder-

nista había un especialista, un oficial de primera, exactamente igual a como en la trastienda de los templos de la belleza lo que había era un taller literario. Sólo el reconocimiento de esta funcionalidad social del artista posibilita una relación crítica y enriquecedora con ella.

Como no cabría olvidar la severa crítica que la Posmodernidad ha dirigido a las pretensiones de alta cultura del Modernismo, con su culto del mensaje cifrado, la forma hermética, el artista sacralizado, la obra aurática, ya desde el manifiesto arquitectónico de Venturi, Scott-Brown e Izenour, *Learning from Las Vegas*, o desde los pioneros artículos de crítica literaria de Leslie Fiedler, hasta el cine de Almodóvar, proponiendo frente a un valor tan modernista como el de la pureza otro tan posmodernista como el de la hibridez. Escribe Jameson (1984) a propósito de ello: «Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa *industria de la cultura* tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la «nueva crítica americana» hasta Adorno y la Escuela de Francfort.» Ni que decir tiene lo mucho que este planteamiento reivindica la simbiosis de formas de cultura popular y cultura artística que caracteriza la obra de Galdós.

Puede que esta hibridación gozosa de lo exquisito y lo vulgar tenga que ver con la pérdida de autosuficiencia del arte modernista en la sociedad de consumo. El Modernismo, heredero en esto del Romanticismo alemán, predicó al artista el apartamiento del mercado para acogerse a un mundo sacralizado por la estética, como predicó el culto de la diferencia del artista respecto al «vulgo municipal y espeso» de Darío, o a «las masas» de Ortega, un culto que lo constituía en sacerdote de una religión hermética, reservada a un círculo de iniciados, al mismo tiempo que en un artífice extremadamente autoconsciente y especializado, en un experto en la tecnología de la escritura, de la música o de la plástica. Esta autosuficiencia del arte y del artista se disuelve en las sociedades actuales cuando el artista ha de compartir sus competencias con el mercado y convivir con la apropiación social y utilitaria de lo artístico, con lo que pierde al mismo tiempo la exclusividad en el sacerdocio estético y la exclusividad en el dominio de la tecnología artística.

Y si el artista pierde la administración en exclusiva de su monopolio, el arte pierde los estrictos límites de una especialidad, pues caracteriza a la sociedad posmoderna una extraordinaria expansión social de lo estético, esa estetización generalizada de todos los ámbitos de la vida social a la que tanta importancia concede Lyotard (1993). En la sociedad de consumo la producción artística no se encuentra encerrada únicamente en los museos, esos templos en los que la obra de arte recupera su aura y es exhibida sacralizadamente ante un acólito que puede admirarla pero no

tocarla ni usarla, sino que se expande sin aura a través de los programas informáticos de diseño, los conciertos de música popular, los video-clips, las reproducciones masivas, ciertas campañas publicitarias o incluso esos espectáculos cada vez más elaborados estéticamente que son las campañas electorales.

En estos aspectos las sociedades de consumo evocan la del siglo XIX, donde el artista o el escritor como Galdós está muy poco diferenciado en sus funciones de las del común ciudadano ilustrado, ese intelectual liberal que hace literatura, la crítica, enseña en la universidad o en los institutos, discurrea sobre la cuestión social o sobre la crisis de valores, ejerce como diputado a cortes o como diplomático, y donde la literatura, lejos de encerrarse en ámbitos estrictamente especializados, vive en el café, en la tertulia, en el Ateneo, se acoge a la ebullición revolucionaria del periodismo, y se entremezcla gustosamente con la política, a la que a menudo sirve de etapa de preparación, como comenta a menudo Galdós en sus *Episodios*.

Asimismo, el énfasis formal del Modernismo choca con la cultura postmoderna del espectáculo y del culto a la comunicación, con su exaltación de la figura del comunicador, del seductor de la opinión, a la que concede un alto valor de mercado, sea cual sea el territorio en el que se mueve, desde el profesional de la política hasta el de la televisión o la literatura. La palabra literaria, en las sociedades de consumo, se ve obligada a ofrecer aura a cambio de comunicabilidad, lo que de nuevo la pone en relación con la palabra literaria del XIX, habituada a buscar el asentimiento de aquella opinión ampliada y heterogénea que forman las nuevas clases medias urbanas, con su acceso todavía reciente a la cultura literaria.

La imagen repetida hasta la saciedad, incluso por muchos galdosistas, del realismo del XIX como un realismo convencional o tradicional, del que en todo caso, y como mal menor, se trataría de distanciar a Galdós, o de subrayar sus peculiaridades, resulta una imagen construida por el discurso modernista de la Modernidad y que no resiste el análisis histórico. En 1873-76 el realismo no podía ser ni convencional ni tradicional por la sencilla razón de que no existía como poética en España, y era Galdós quien lo estaba imponiendo con sus primeros *Episodios Nacionales* y con sus primeras novelas de tesis. Ni Fernán Caballero, ni Alarcón, ni Pereda son sus precedentes. Como ha recordado recientemente S. Miller (1993), sus precedentes son Ramón de la Cruz, Ruiz Aguilera y Mesonero Romanos, que no conforman ninguna tradición ni novelística ni realista, sino en todo caso costumbrista. Más allá de ellos, en la lejanía de la literatura clásica española, está la novela picaresca y está *Don Quijote*, y más allá de las fronteras están Balzac y Dickens. Respecto a los primeros, lo que Galdós hace es una recuperación frente a otras posibles, y la recuperación de la novela picaresca es el producto de una decisión polémica, pues se contraponen a la del teatro de Calderón y Lope, que propugnaba Francisco Giner de los Ríos, el intelectual liberal más influyente en la estética de la época, y tras él Canalejas, Revilla o el propio Clarín, pues el teatro clásico español respondía mucho mejor a los planteamientos idealistas de krausistas y hegelianos que la novela picaresca, como explicaba

ya Rafael Altamira⁴. En cuanto a Balzac y a Dickens, no formaban parte de la tradición hispánica, y además se leían como novedades, no como tradición. Cuando Galdós escribe sus célebres «Observaciones» (1870) tiene ya claras sus apuestas, y estas apuestas significan no la adhesión a una tradición sino la ruptura con una norma literaria dominante, tal como se expresa en los dos primeros *Episodios Nacionales*, en *Trafalgar*, con su adhesión a un marco picaresco, en *La corte de Carlos IV* con su apuesta por *El sí de las niñas* frente a los refundidores del teatro barroco o frente a las versiones contemporáneas del drama calderoniano de honor y de celos. Esa norma literaria dominante en España en 1870, intransigentemente antirrealista, había sido adaptada por el pensamiento liberal español a partir de los románticos alemanes y de la estética de Schelling y de Hegel, con el apéndice krausista, por los Sanz del Río, Giner de los Ríos, Valera, Revilla, Pi y Margall o Canalejas, como he mostrado en otra ocasión (Oleza, 1995). Es el discurso modernista de la Modernidad el que ha convertido al realismo del último tercio del XIX en *la tradición*, esto es, el pasado, aquello que el Modernismo elige como enemigo a abatir para poder encarnar rigurosamente los valores del cambio, de lo nuevo, del progreso, de la transformación. Pero el realismo de Champfleury, de Courbet y de Flaubert, a mitad de los años cincuenta, se presentaba a sí mismo como la vanguardia - no hay más que leer la sentencia del juez sobre *Madame Bovary*, o las reacciones escandalizadas que produjo su publicación en prensa, en 1856, para comprenderlo - y convertía al idealismo en tradición, y lo mismo hará unos años más tarde Zola, y en España serán los ensayos de Clarín y las novelas de Galdós los que abanderen la novedad, el cambio, la ruptura de la tradición. Clarín lo plantea con nitidez: «En la novela hay dos bandos - escribe en 1881 (*La literatura en 1881*, 1882)-; luchan el pasado y el presente, luchan la libertad y la tradición». Y Clarín no tiene ninguna duda de que es Galdós quien abandera con sus novelas el presente y la libertad, sobre todo a partir de la publicación de *La desheredada*.

La cruzada del Modernismo contra el realismo, la representación o el principio de mimesis, continuada por el sector postestructuralista del postmodernismo, de Barthes (1970) y Derrida (1972) a Hal Foster (1983) o Lyotard (1979), también ha encontrado réplica y no sólo en términos teóricos, en la línea de la crítica de Bürger (1987) a Adorno, de las nuevas propuestas de representación, como la de R.Chartier (1992), o de mimesis, como la de P. Ricoeur (1985), o en el enlace de postmodernismo y realismo que hace B.Taylor (1987), sino también en la práctica artística, y especialmente en la literaria que, al filo del milenio, y desde Latinoamérica (Vargas Llosa, Bryce Echenique, Mastretta...), o los Estados Unidos (Updike, O'Toole, Wolfe, Leavitt, Auster, Richard Ford), pasando por Europa, hasta llegar a España (L.Mateo Díez, M.Vázquez Montalbán, A.Muñoz Molina, B.Atxaga, A.Grandes...),

⁴ Estos aspectos de la relación de los intelectuales liberales de la Restauración con la tradición literaria española los estudio en Oleza, 2003.

ha generado todo un nuevo realismo muy probablemente vinculado a la crisis de la Modernidad y a una cierta lectura de esta crisis en clave de lo que pensadores como D.Harvey (1990) o A.Huyssen (1988) llaman un postmodernismo crítico. Es una lectura que postula la reapropiación de la tradición (incluida la de la propia vanguardia, que ha pasado a ser tradición, ella que quiso ser absoluta novedad), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad ampliamente compartida, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una lectura que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, por la simbiosis de arte y vida cotidiana, por la democratización misma de la belleza.

En la crítica del discurso modernista de la Modernidad no debería faltar la puesta en duda de aporías presentadas como naturales, tal el carácter ideológicamente antimoderno del Modernismo, cuyas consecuencias históricas resultan, a menudo, y cuanto menos, pintorescas. Si el Modernismo se equipara a la Modernidad, y si la Modernización es el proceso de construcción de la Modernidad, ¿cómo es posible una Modernidad contraria a su propio proceso de construcción? Sería una Modernidad con mala conciencia, que se recrimina a sí misma su trayectoria y se niega su legitimidad. ¿Cómo se puede ser formalmente moderno e ideológicamente antimoderno? ¿En qué categorización estética se fundamenta esa disociación de forma y contenido, de técnica e ideología? ¿Cómo explicar que quien, como Galdós, apostó por la modernización de España y se comprometió con ella en su trabajo periodístico, en su prolífica obra literaria, o en su actuación política, en posiciones que van desde un liberalismo casi moderado hasta un republicanismo radical, sea menos moderno que el tradicionalista Gustavo Adolfo Bécquer?, ¿sólo porque Bécquer fue sentido como más próximo que Galdós por los modernistas de principio de siglo? Si tal disociación de forma y contenido fuese posible, que no lo es, entonces habría que hablar al menos de dos formas de ser moderno en literatura, moderno según la forma y moderno según el contenido, y a un lado quedarían Bécquer, el nacionalista Ganivet, o el Valle Inclán carlista, y al otro Galdós, Clarín, Antonio Machado o Blasco Ibáñez. ¿Pero qué hacer entonces con modernos tan dudosos en la forma como en el contenido, como Valera o como Baroja? ¿Y qué hacer con los modernos tanto en la forma como en los contenidos, como Gabriel Miró, Pérez de Ayala o el Valle Inclán de *Luces de Bohemia*? Estos sin duda serían los más modernos de todos los modernos, el colmo de la modernidad.

Como juego puede ser entretenido e incluso podría inventarse una balanza que midiera los grados de modernidad, un modernómetro, pero como historiador prefiero replantear un discurso de la Modernidad del que, una vez establecidos sus contornos, puede comprobarse el agotamiento de su capacidad predictiva y explicativa, y que nos conduce a un callejón sin salida. En el ámbito cultural, porque no hay salida, ni en el pensamiento de Adorno ni en el de Foucault, a la opresión de la Modernidad, que se autodestruye a medida que se construye, y sin embargo no ha desembocado en ese presente insoportable, que nos anula al tiempo que nos totaliza, que pronosticaron. En el ámbito estético porque la respuesta que se elabora desde Adorno hasta Barthes como resistencia a esa opresión cultural, y que tendría que consistir en una vanguardización permanente de las formas artísticas, se desintegra en un mercado que demuestra cada día su capacidad de absorber y convertir en discurso propio cualquier ruptura, cualquier osadía, cualquier forma de vanguardia o de experimentación, y porque la revolución de las formas artísticas a un ritmo cada vez más acelerado, que ya ni siquiera respeta el tiempo de vida activa de una generación, acaba por confundirse con la exigencia del mercado de una constante sustitución de modas y novedades para estimular el consumo, y vacía de contenido poético las etiquetas con las que nos esforzamos en marcar lo nuevo. Después de los novísmos y los postnovísmos, ¿qué adjetivo nos queda para las novedades de pasado mañana?

Y en este replanteamiento de su discurso, la Modernidad como proceso histórico se nos ofrece sin un único origen, como un horizonte complejo en el que los historiadores seleccionan los datos que les son necesarios en función del relato que construyen y de la perspectiva en la que se sitúan. En general, para el historiador de los procesos económico-sociales la historia de la modernidad no podría separar sus orígenes de los del capitalismo o de los de la revolución industrial. Para el historiador del pensamiento la Ilustración es el escenario donde cristaliza la primera modernidad filosófica. Para el historiador de los sistemas políticos es la revolución francesa quien la inaugura. Desde el punto de vista estético puede hablarse de Modernidad únicamente cuando se da por abolida la vigencia de los cánones clásicos. Si lo moderno es la exaltación de lo nuevo y lo cambiante, sólo será posible cuando lo clásico se reconvierte en antiguo o en tradicional y cesa en sus pretensiones de mantener el presente idéntico al pasado. Es obvio que podemos encontrar los precedentes de esta actitud en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, en España muy especialmente, donde la poética de Góngora, la desautorización de Aristóteles por Lope de Vega y la *Comedia Nueva* o la invención de un género como la novela sin antecedentes clásicos por autores como Cervantes o Mateo Alemán, son otros tantos manifiestos de revuelta contra los cánones clásicos. También los podríamos encontrar en el *Sturm und Drang* y en las corrientes pre o protorrománticas que se difunden por toda Europa en la segunda mitad del XVIII, en ambigua relación con el neoclasicismo. Pero los precedentes no constituyen sistema, ninguno de ellos consigue establecer una norma literaria hegemónica (desde la producción a la reproducción y el

consumo) y basada en la primacía de lo moderno - esto es, de lo que no es clásico -, que por otra parte no necesita ya ningún pacto de legitimación con los modelos, los géneros y la poética clásicos - que sí necesitaron Lope, Góngora o Cervantes -, pues su legitimación procede del presente - «del siglo», suelen decir en la época - y de sus exigencias constantemente cambiantes. Una norma literaria de este tipo se convierte en hegemónica al menos cincuenta y tantos años antes de la publicación de *Les fleurs du mal* (1857), con los primeros manifiestos románticos, y desde sus orígenes mismos esta primera norma literaria moderna, la romántica, hace su entrada en la historia por una doble vía, de forma dual, bifronte, si se prefiere, con al menos dos poéticas alternativas. Se puede ser romántico a la manera de los Schlegel y proclamar con ellos la huída de la literatura del mundo de lo real y del presente hacia el reino de la belleza esencial, en alas del simbolismo, pero también se puede ser romántico a la manera de Victor Hugo, Stendhal o Balzac y reivindicar el derecho de descifrar lo contemporáneo o de revisar el sentido de la historia para el presente mediante la exploración de lo real-otro. En ambos casos se es romántico, pero de distinta manera. Entre las lecciones de *Historia de la literatura antigua y moderna* (1812) del más joven de los Schlegel y el «Avant-Propos» que redactó Balzac en 1842 para justificar teóricamente el conjunto de novelas que ahora publicaba por primera vez reunidas como *Comédie humaine* se abre el abanico de posiciones que irá llenando la historia de la Modernidad, como una historia de pugnas por el poder literario entre distintas normas y poéticas, cambiantes en el tiempo (Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Espiritualismo, Decadentismo, Simbolismo...) y en el espacio, donde las distintas modulaciones nacionales o plurinacionales de normas y poéticas hacen saltar las diferencias: por mucho que compartan una condición genéricamente *Modernist*, la generación del 98 no es asimilable, en su poética anterior a 1910, a la del simbolismo parisino. Pero también en los distintos géneros literarios: la duración, coherencia y alcance geográfico-cultural del Realismo o del Simbolismo no son equiparables en la novela y en la poesía, como no son equiparables el Cubismo o el Ultraísmo en pintura y en literatura... La Modernidad es el mapa entero, el Modernismo sólo una parte fundamental del mismo, también el Realismo, que constituyó una manera alternativa de ser moderno.

Y dentro de esta concepción de la Modernidad, Galdós juega un papel muy especial. Sostiene Marshall Berman (1982) que los modernismos del pasado pueden devolvernos el significado de nuestras raíces modernas, que se remontan a doscientos años atrás. Su estudio nos conduce a una cultura moderna notablemente rica y vibrante, más dialéctica incluso que la del siglo XX, a menudo polarizada de forma rígida en afirmaciones y negaciones unilaterales. En su reivindicación de la Modernidad del siglo XIX, la Modernidad de Marx y de Nietzsche, de Baudelaire y de Dostoyevski, Berman apunta: «podría resultar entonces que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI» Estoy convencido de que en la

crisis de credibilidad de la Modernidad, en este principio nuestro del siglo XXI, volver la mirada hacia los escritores que más contribuyeron a configurarla, como Galdós o Clarín, puede ayudarnos a reformularla sobre nuevas bases, pero también de que en la medida en que formulamos estas nuevas bases, sobre nuestra propia experiencia histórica, entendemos más y mejor la modernidad de su obra.

JOAN OLEZA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Bibliografía.

- Adorno, Theodor W. (1962) «Discurso sobre lírica y sociedad», *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1947, primera versión en libro impreso) *Dialektik der Aufklärung*. Cito por la versión en castellano de la edición alemana de 1969, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Trotta. 1994.
- Allegra, Giovanni (1981). «Del Modernismo como antimodernidad», *Thesaurus*, 36, 90-103.
- Althusser, Louis (1965). *Pour Marx*. Maspero. Paris.
- Aronowitz, S. (1981). *The Crisis of Historical Materialism*. New York.
- Bajtin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- Barthes, Roland (1964). *Essais Critiques*. Paris. Seuil.
- ____ (1970). *S/Z*. Paris. Seuil. Trad esp Madrid, Siglo XXI, 1980.
- Benet, Juan (1966). *La inspiración y el estilo*. Cito por la 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Benet, Juan (1983). *Artículos*, Madrid. Eds. Libertarias, 1983, vol. I, 89-100.
- Berman, Marshall (1982). Cito por la versión castellana: *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid. Siglo XXI, 1988.
- Blasco, Francisco J. (1993). «De 'Oráculos' y de 'Cenicentas': la crítica ante el fin de siglo español», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder, Colorado, 59-86.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- Butt, John (1993). «Modernismo y Modernism», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo?...* Op. cit. 39-58.
- Cardwell, Richard (1993). «Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del modernismo en España», en Cardwell, R. y McGuirk B. *¿Qué es el Modernismo?* Op. cit. 165-198.
- Chartier, Roland (1992). *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa.

Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris. Seuil. Trad esp Madrid, Fundamentos, 1975.

Díaz Plaja, Guillermo (1951). *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid, Espasa Calpe.

Ferreres, Rafael (1981). *Los límites del modernismo y del 98*. 2ª ed. corr. y aum. Madrid, Taurus.

Foster, Hal ed. (1983). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington.

Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Cito por la trad. española, *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

____ (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris. Trad. castellana: *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI, 1976.

Gold, Hazel (1993). *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth Century Spanish Novel*. Durham, Duke U

Gullón, Germán (1993). «Galdós, un clásico moderno» *Insula*, N° 561, de septiembre de 1993.

Gullón, Ricardo (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona. Labor.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México. FCE.

Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 2 vols.

____ (1988). «La dialéctica de Modernidad y Postmodernidad», en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid. Alianza editorial, 87-102.

Harvey, David (1990). Cito por la versión castellana, *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1998.

Huyssen, Andreas (1988). «En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70» y «Cartografía del postmodernismo», ambos trabajos en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. op. cit., 141-164 y 189-248 respectivamente.

Jameson, Frederic (1984) Cito por la trad. española, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 1991.

Jay, Martín (1973) *The Dialectical Imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923- 1950*. Boston.

Jiménez, Juan Ramón (1962). *El modernismo: notas de un curso (1953)* Ed. de R.Gullón y E.Fernández Méndez. México. Aguilar.

Labanyi, Jo ed. (1993). *Galdós*. London. Longman.

Liotard, Jean F. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris. Minuit

____ (1993) *Moralités postmodernes*. Cito por la versión castellana, *Moralidades postmodernas*. Madrid. Tecnos. 1996.

McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London. Methuen.

Miller, Stephen (1993). *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Re- villa y Clarín (1870-1901)*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Oleza, Joan (1995). «El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70». *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas. Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol.I, 257-278.

____ (2000). «Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales». Cito por *Olivar*. Universidad Nacional de La Plata. Año 3/2002. Nº 3, 45-64.

____ (2003) «Calderón y los liberales», en E. Cancelliere (ed.) (2003) *Giornate calderoniane. Calderón 2000*. Palermo. Flaccovio editore, 395-418.

Onís, Federico de (1934). «Historia de la poesía modernista (1882-1932)», en *España en América*, Río Piedras, Ediciones de la Univ. de Puerto Rico, 186-280.

Picó, J. ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid. Alianza editorial.

Pratt, M.Louise (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington. Indiana University.

Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit*. Paris. Seuil. 3 vols.

Roberts, David (1988). «Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia», en J.Picó ed. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Op. cit. 165-188.

Rodríguez Puértolas, Julio (1975). *Galdós, burguesía y revolución*. Madrid. Turner.

Salinas, Pedro (1949). «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus», en *Literatura española, Siglo XX*. 2ª ed. México, Antigua Librería Robredo. Edición posterior en Madrid, Alianza editorial, 1970, 13-25.

Taylor, B. (1987). *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*. Winchester.

Touraine, Alain (1992) Cito por la trad. española: *Crítica de la Modernidad*. Madrid. Temas de hoy. 1993.

Vattimo, G. y Rovatti, A. eds.(1983) *Il pensiero debole*. Milano. G.Feltrinelli Editore.

Vattimo, Gianni (1990). «Posmodernidad, ¿una sociedad transparente?», en VVAA, *En torno a la posmodernidad*. Barcelona. Anthropos.

Venturi, Scott-Brown e Itzenour (1972). *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.

Villalonga, Llorenç (1975). «Las tardes silenciosas», en B.Porcel, *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona, Eds.62, 1987. 75-114.

Weber, Max (1901). Cito por la trad. española *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Barcelona, Península. 1969.

Wellek, René (1973). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*.II. *El Romanticismo*. Madrid, Gredos.