

FICCIÓN Y DICCIÓN EN LA CRÍTICA LITERARIA  
DECIMONÓNICA: MANUEL DE LA REVILLA  
Y LA REVISTA CONTEMPORÁNEA

ANTONIO DORCA  
Macalester College

La visión encomiástica del krausismo, propugnada por la historiografía del pensamiento español, ha propiciado que otras corrientes más acordes con el panorama filosófico y científico vigente en Europa por aquellos años, casos del positivismo, el neokantismo y el evolucionismo, hayan quedado oscurecidas. El reduccionismo operado en nuestra historia intelectual se reproduce lamentablemente en el campo de la crítica literaria. Disponemos de estudios y antologías sobre algunos de los críticos más representativos de la época: Sergio Beser ha compilado artículos fundamentales de Leopoldo Alas sobre novela, al tiempo que ha estudiado a fondo y con gran aparato erudito las ideas clarinianas sobre novela, teatro y poesía; Laureano Bonet ha editado textos no menos relevantes de Galdós, acompañados de una extensa y bien documentada introducción; de las ideas estéticas y labor crítica de don Marcelino Menéndez y Pelayo se ocupó hace años también Dámaso Alonso; Juan Valera fue objeto de una aproximación a su labor crítica en fecha tan temprana como 1933, a cargo de Edith Fishatine, y más tarde en el libro de Manuel Bermejo; la serie de ensayos de Emilia Pardo Bazán sobre el naturalismo, *La cuestión palpitante*, ha sido reeditada con un estudio preliminar de José Manuel González Herrán; por último, Juan López Morillas complementó su clásico libro sobre el krausismo con una recopilación de textos sobre estética y literatura de destacados representantes de

dicha escuela (Julián Sanz del Río, Francisco Fernández y González, Francisco de Paula Canalejas, Francisco Giner de los Ríos y Urbano González y Serrano). Disponemos asimismo de una historia de la crítica española contemporánea, a cargo de Emilia de Zuleta, así como de un capítulo que Beser dedica a la crítica decimonónica (*Alas crítico* 28-75). En todos los casos, sin embargo, el análisis por separado de cada individuo domina sobre la visión de conjunto. Se carece por ello de un estudio que abarque la transformación de los modos de hacer crítica desde los krausistas en la década de los sesenta, el positivismo-neokantismo de los setenta liderado por Manuel de la Revilla en la *Revista contemporánea* de José del Perojo, los defensores de un realismo a ultranza que desembocará poco después en la adopción del naturalismo (*Alas y Pardo Bazán*), o francotiradores como Juan Valera, adscrito a un esteticismo idealizante impermeable a las modas.

La cuestión anda por tanto necesitada de una revisión urgente, cuyo primer paso debería consistir en vaciar la totalidad de revistas de la época. Como señaló oportunamente Raquel Asún, la prensa periódica de la Restauración y la novela establecieron entre sí una «dependencia directa» (75), no resultando posible conocer la una sin la otra. La tesis de Asún se puede hacer extensible a todos los géneros literarios. No cabe olvidar que los grandes críticos de aquellos años, casos de *Alas* o *Revilla*, ejercieron antes que nada de periodistas que escribían reseñas pensando en un público determinado que iba a leerlas.

Fiel a la línea sugerida por Asún, el presente trabajo pretende ser una introducción a la crítica literaria de Manuel de la Revilla (1846-1881), a partir de sus colaboraciones en la *Revista contemporánea* desde finales del 1875 hasta mediados de 1879. El papel de *Revilla* me parece decisivo por dos razones. En primer lugar, porque en su pensamiento convergieron las corrientes más influyentes de la época: el krausismo y hegelianismo de su primera juventud, a los que sucedieron el positivismo y el neokantismo a partir de 1875. La segunda razón tiene que ver con su papel de primer portavoz y apologeta del resurgimiento de la novela española, concretado en el relato tendencioso, además del reconocimiento de Galdós «como el mejor novelista de su tiempo» (*García Barrón* 105). Tal vez sea útil, antes de entrar en materia, marcar las coordenadas histórico-sociales de las que emergió la renovación del crítico madrileño.

En 1873, el joven hispanocubano José del Perojo inició sus estudios graduados en Heidelberg bajo la dirección del neokantiano Kuno Fischer. Tras doctorarse en Filosofía al cabo de dos años, regresó a Madrid durante los primeros meses de 1875, en los albores de la Restauración canovista. Lejos de amilanarse ante el estancamiento intelectual español, emprendió pronto una actividad divulgadora. Trabajó amistad con Revilla, al que convirtió en adepto al neokantismo, y conoció asimismo a los doctores de orientación positivista Luis Simarro y Carlos Cortezo. Se fue formando así una alianza entre una nueva generación que quería entroncar con el pensamiento europeo coetáneo y prescindir del racionalismo armónico de Krause. El 21 de marzo de 1875, Perojo inició en la madrileña *Revista europea* una serie de siete colaboraciones sobre diversas facetas de la cultura alemana. Entre ellas sobresale «Kant y los filósofos contemporáneos», primer manifiesto neokantiano español. Los artículos aparecieron en forma de libro el mismo año, con el título de *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*.

El 15 de diciembre Perojo fundó la *Revista contemporánea*, que dirigió hasta 1879. Tal como se anuncia en uno de los prospectos, Perojo concibió desde el principio, en estrecha colaboración con los dos redactores-jefes Manuel de la Revilla y Rafael Montoro, un doble objetivo para su revista: enterrar el krausismo y convertirse en portavoz de la modernidad. De todas las revistas fundadas en la década de 1870, la *Revista contemporánea* fue la que manifestó una mayor vocación europeísta, acogiendo cualquier tendencia venida de más allá de los Pirineos por insólita que fuera. Perojo contó con un grupo de colaboradores de talante progresista en el que figuraba lo más ilustre de la *intelligentsia* española de los primeros años de la Restauración: nombres como los de Revilla, Montoro, Juan Valera, Patricio de la Escosura, José Alcalá Galiano, Nicolás Salmerón, Urbano González Serrano, José Amador de los Ríos, Antonio Cánovas del Castillo, José Moreno Nieto, Federico Balart, Francisco María Tubino, Rafael María de Labra, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Leopoldo Alas, Pompeyo Gener, Pedro Estassén, y un largo etcétera. La *Revista contemporánea* fue dirigida por Perojo hasta el tomo 21, correspondiente a junio de 1879, pero a partir de esta fecha tuvo que desprenderse de ella por motivos económicos (ya antes, en 1877, el dinero de Perojo resultó insuficiente y su hermano tuvo que salvarla de la bancarrota). La

vendió al canovista José de Cárdenas, quien nombró como director a Francisco de Asís Pachecho. En 1901 asumió la dirección Juan Ortega y Rubio, catedrático de Historia en Valladolid, y dejó de publicarse a la muerte de Cárdenas en 1907. Su volumen había crecido hasta alcanzar 134 tomos, a lo largo de 32 años de historia. Lamentablemente, la importancia de la *Revista contemporánea* en la aclimatación de las nuevas corrientes de pensamiento que entraron en España a partir de 1875 (neokantismo, positivismo y evolucionismo) ha pasado casi desapercibida.

Perojo encomendó a su amigo Revilla una sección fija en el quincenario, en la que se ocupara de las novedades editoriales y los acontecimientos más relevantes de la vida cultural española. A lo largo de casi cuatro años aparecieron más de cincuenta artículos de Revilla. El contenido de estas «revistas críticas» se caracteriza por su variedad. Junto a la exposición de ideas estéticas y la consignación del florecimiento de la novela, ocupan lugar destacado las siguientes cuestiones: la difusión de la filosofía de Kant; los debates sobre el positivismo en el Ateneo de Madrid; la exaltación de la ciencia y el método científico (con su participación en la llamada «polémica de la ciencia española»), y del evolucionismo darwiniano y spenceriano; reseñas de los estrenos dramáticos y constatación de la decadencia del teatro español; la defensa de un credo político basado en el pragmatismo y el antiindividualismo, con la crítica consiguiente de los postulados federalistas de Pi y Margall; la revisión de la cuestión social y la explotación del capitalismo; la gravedad del problema religioso y los efectos negativos del poder eclesiástico.

La originalidad y significación de Revilla, en el momento en que se inició el viraje hacia el establecimiento de una conciencia moderna en España, han sido ignoradas con frecuencia en los estudios sobre el siglo XIX. Da la impresión de que el anatema de José Fernández Montesinos ha perdurado hasta fechas muy recientes. Según Montesinos, Revilla fue un «puritano laico, eticista de los de la tétrica observancia y poco agudo en sus apreciaciones literarias» (232). Jeremy Medina, por su parte, sostiene que sus escritos «lacked unity and coherence» y que hay «more than a little confusion evident in some of his literary concepts» (332). Carlos García Barrón, en una primera aproximación a la figura del intelectual madrileño, ha reparado hace poco esta exclusión del canon historiográfico: «Parece mentira que a estas alturas del siglo XX no

se le hubiese desenterrado del olvido», siendo «un hombre que hacía falta empezar a conocer» (5). La labor precursora de García Barrón ha tenido feliz continuidad en una antología de textos fundamentales de Revilla sobre estética y novela compilada por Adolfo Sotelo Vázquez. En cuanto al juicio y valoración de su crítica, las opiniones de los estudiosos pueden, en síntesis, reducirse a tres.

La primera sostiene que su poética se concreta en el análisis de la naturaleza y objetivos del arte, concluyendo que Revilla se inclinó por una teoría del arte como creación de formas estéticamente bellas y dejó en segundo plano las consideraciones sobre su carácter didáctico (Olguín 306, Lloris 232, Medina 332-333). Dicha concepción de la obra literaria no cuadra sin embargo con el enfoque histórico, social, político y moral dado por Revilla a la novela de tesis de la década de los setenta. El mismo Lloris es consciente del desajuste e intenta justificarlo apelando a razones personales: «El protagonista Revilla no puede disimular el atractivo que estos aspectos ideológicos ejercían sobre él» (238).

Carlos García Barrón destaca la postura «esencialmente ecléctica» (80) adoptada por Revilla, mezcla de la tradición neoclásica del siglo XVIII, el krausismo de mediados del XIX y las corrientes positivistas y neokantianas en boga a partir de 1875.

Por último, Gifford Davis y Adolfo Sotelo Vázquez plantean el dilema a la luz de la contraposición idealismo-realismo. Para el primero, el idealismo docente de Revilla triunfó sobre las consideraciones realistas del arte (1652). Sotelo Vázquez, tras referir el impulso inicial que Revilla recibió de la *Estética* de Hegel, del *Compendio de estética* de Krause y, en el ámbito español, del estudio de Francisco Giner de los Ríos, «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», señala por el contrario el proceso por el cual su crítica tomó durante el bienio 1877-78 un viraje decisivo hacia el positivismo (*Juan Valera* 517, 518 y 521).

La dificultad de comprender la orientación de la estética revilliana se explica por la ausencia de un hilo conductor que englobe satisfactoriamente su producción. La solución que propongo recurre al ensayo de Gérard Genette «Ficción y dicción», que da título al último libro del narratólogo francés. En él se explica cómo la historia de la poética se divide en dos tendencias posibles: la temática por un lado, y la formal o remática por otro. La primera arranca de la *Poética* aristotélica y se cimienta en el concep-

to de «mímesis» o representación de sucesos y acciones inventadas (7). Su principio fundamental es que la creatividad del artista no se manifiesta en el dominio de la forma verbal, sino en su capacidad para la invención y disposición de un argumento (7). La crítica de tipo formal o remático se originó por su parte en el romanticismo alemán, continuó con Mallarmé y halló su formulación definitiva a manos del formalismo ruso del primer cuarto del siglo xx. Según ella, la literariedad de un texto poético se explica a partir del énfasis puesto en la forma verbal, lo que Roman Jakobson denominó la «función poética» (13-14). Genette propone usar el marbete de «ficción» para designar la orientación temática de aquella literatura que se impone a través del carácter imaginario de sus objetos, mientras que para la que se distingue por sus características formales adopta la etiqueta de «dicción» (21). Esta bifurcación tiene la ventaja de resaltar no sólo dos modalidades de crítica, sino de asignar a cada una de ellas unos géneros particulares: mientras que la prosa narrativa cae dentro del terreno de la ficción, el imperio de lo poético se alinea con la dicción (15).

La novedad de Revilla se cifra en haber anticipado la validez de cada una de estas dos direcciones, aplicando una u otra según el tipo de texto con que se enfrentaba. Tal actitud no obedece a ninguna casualidad ni es fruto tampoco de su temperamento ecléctico o sus filias ideológicas, sino resultado de una reflexión consciente sobre el alcance y límites de su oficio. Así se desprende del siguiente pasaje, en el que separa los aspectos estéticos y los sociológicos del arte: «La inspiración poética ... no tiene esos límites que arbitrariamente le trazan los que confunden el valor estético y el valor social de la obra de arte» (13:252). Urge además al crítico a tener en cuenta la diferenciación «entre el juicio puramente estético y el que pudiéramos llamar humano-social de la obra de arte», puesto que «sólo de esta manera acertará a cumplir su misión» (6:755). Revilla adscribe el reino de lo formal a la poesía, mientras que reserva, como se verá después, los aspectos temáticos para la ficción novelesca. Con la adopción de una perspectiva diacrónica de la poética, desdoblada en una vertiente temática («ficción») y otra formalista («dicción») <sup>1</sup>, se supera la consabida

<sup>1</sup> El mismo Genette señala que fue Tzvetan Todorov el primero en apuntar la necesidad de que la poética dispusiera de dos definiciones complementarias de literariedad: una en términos de ficción narrativa, otra en términos de poesía (14-15).

fluctuación entre idealismo, realismo y eclecticismo atribuida a Revilla. A partir de ahora resulta factible examinar por separado cada una de las dos direcciones, sin que una interfiera con la otra o se invaliden mutuamente.

Genette describe la historia de la poética como un largo y arduo camino por desplazar el criterio temático hacia el formal, o por lo menos por otorgar al segundo igual relevancia que al primero (6). Por motivos que tienen que ver con la evolución de la historia literaria decimonónica en España, voy a invertir el orden dispuesto por Genette y empezar con la crítica remática de Revilla, reservando para más adelante la crítica de ficción. La razón de tal cambio se justifica por el tardío resurgimiento de la novelística española tras más de dos siglos de silencio. Mientras que Revilla inició la difusión de su estética en 1872 con los *Principios generales de la literatura e historia española*, escrito en colaboración con Pedro de Alcántara García, sus primeras reseñas sobre novelas contemporáneas no aparecieron hasta bien entrado el año 1874<sup>2</sup>.

#### CRÍTICA REMÁTICA

A finales de 1876, la sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo madrileño se ocupó de la poesía lírica contemporánea en España. Atento siempre a las novedades de orden cultural, Revilla ofreció en una de sus «revistas críticas» un resumen de los debates. Las reflexiones sostenidas en ella iluminan el concepto esencialmente remático que tenía del arte en general y, en particular, de la poesía. Prueba de ello la constituyen los reproches a los oradores del Ateneo, caso de José Canalejas, que se obstinaban en atribuir prioridad al fondo de la obra sobre la forma en que se encarnaba. Revilla se mostraba partidario de ésta, y creía que el artista podía encontrar sus temas de inspiración en todo tipo de realidades o ideales. El contenido de una obra se subordinaba siempre a una finalidad estética, ya que el arte tenía que ser más que un simple instrumento de propaganda al servicio de una idea o causa. Lo que separaba por tanto al poeta del pensador y del hombre de sentimiento era su facultad para encerrar las reflexiones en una for-

<sup>2</sup> Zaragoza, de Galdós (*El Imparcial*, 8 de junio de 1874), y Pepita Jiménez, de Valera (*El Imparcial*, 22 de junio de 1874).

ma bella. Así cabía explicar el éxito del drama *La criolla* de Antonio García Gutiérrez, en el que, pese a la poca profundidad del asunto, el dramaturgo tuvo el mérito de «cubrir con manto de flores el más descarnado esqueleto» (12:121). Incluso el mal, que por naturaleza no es bello, podía expresarse artísticamente y transformarse en elemento estético.

La actitud de Revilla se encuadra en la polémica que tenía lugar entonces en torno a la validez de la doctrina de «el arte por el arte». La postura fue defendida por Perojo en uno de sus ensayos de 1875, indicando cómo el ideal estético de la época no se cifraba ya en nociones clásicas, románticas o cristianas, sino en «el amor de lo bello porque es bello» (206). Revilla compartía las ideas de Perojo, tal como se hace patente en su reacción ante el discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua pronunciado en marzo de 1877 por Pedro Antonio de Alarcón, donde éste rebatió a los partidarios de tal doctrina por no tener en cuenta los aspectos morales. Revilla replicó que no resultaba lícito poner en un mismo saco las categorías de lo bello y de lo bueno. El fin primero del arte se cifraba en la realización de la belleza, y para ello no era requisito indispensable ni condición ineludible que la obra contuviera una enseñanza: si el autor de *El escándalo* «ha pensado negar el valor artístico a toda obra que no encierre una tendencia moral, o a la que sea inmoral, entonces ha incurrido en el más grave de los errores» (8:122)<sup>3</sup>.

Revilla resolvió asimismo el problema de cómo captar la belleza en una obra. Aquella no se concebía «a priori» mediante la manifestación de una idea pura (como sostenían los que confundían el fondo con la forma), sino en su representación en una forma sensible que sólo la experiencia podía aprehender (8:122)<sup>4</sup>. Alabó a Galdós por ejemplificar tal punto en su novela *Marianela*, a través del desengaño sufrido por Pablo al descubrir que la imagen ideal de Marianela forjada en su mente correspondía al cuerpo de una chica deforme (14:507).

Algunos de los postulados de Revilla guardan relación con el for-

<sup>3</sup> Revilla volvió a tratar del desarrollo de la polémica entre partidarios y detractores de «el arte por el arte» en otros artículos de la *Revista contemporánea*: 8:376; 9:116-117.

<sup>4</sup> Revilla adoptó «la definición hegeliana del arte como manifestación de la idea en forma sensible, y de la literatura como manifestación de la idea en forma sensible a través de la palabra» (Zuleta 101).



malismo ruso de comienzos de los años veinte<sup>5</sup>. La semejanza no puede considerarse casual. En ambos casos tiene su génesis en la estética kantiana, concretamente en la caracterización del arte como un objeto privado de cualquier propósito que trascienda las fronteras de lo artístico. Según dicha concepción, los aspectos cognitivos o instructivos de la literatura se consideran impuros o, en el caso de Revilla, indiferentes desde el punto de vista estético. Una coincidencia palpable entre el crítico español y los formalistas se encuentra en la noción de «desfamiliarización», enunciada por Victor Shklovsky en un trabajo de 1917. De acuerdo con el teórico ruso, la esencia del arte consiste en convertir los objetos en algo no familiar, aumentando la complejidad de las formas y extendiendo la dificultad y la duración de la percepción (12). De manera similar, Revilla escribió que el secreto del arte consistía en «rejuvenecer los asuntos viejos, merced a los primores de la forma» (14:368).

Revilla no llevó hasta el final sus conclusiones acerca de la naturaleza formal del proceso artístico. El hecho de no exigir al arte un carácter didáctico no equivaldría a negarle la legitimidad de un fin trascendente. Aparte del placer que resultaba de envolver una idea en una forma bella mediante el uso de la fantasía, la obra ganaba en importancia y valor social si se le añadía la expresión de pensamientos y sentimientos verdaderos y profundos. En igualdad de condiciones, se debía valorar más una creación que poseyera tanto una finalidad estética como una intención moral: «Cree belleza el poeta, cause en el ánimo del que escucha sus encantos el deleite que lo bello engendra, y habrá cumplido su misión. Si a esto agrega un pensamiento trascendental o un interés del momento, poseerá, sin duda, una perfección más de su obra» (13:253). Para Revilla, el arte estaba ligado a los engranajes sociales en que se originaba y tenía que someterse a ellos: la sociedad y la crítica estaban obligadas a rechazar y condenar el arte inmoral cuando aparecía «sin idealidad ni grandeza, presentado bajo sus más ruines y repugnantes aspectos» (13:506), por más que reconocieran sus cualidades estéticas. Se apea aquí a una idealización de la obra defendida por krausistas y hegelianos, en la que el artista ofrecía una interpretación de la naturaleza embellecida por su propio temperamento.

<sup>5</sup> La idea fue anticipada, aunque no desarrollada, por Manuel Lloris. En su opinión, Revilla «se dio cuenta de la importancia teórica del concepto de forma entendida como un concepto estructural, y no en el sentido superficial de revestimiento bello» (29).

En conclusión, la crítica remática de Revilla hunde sus raíces en la estética idealista y se inscribe dentro de una concepción básicamente formalista de la poesía, en la que la función poética priva sobre los aspectos cognitivos o didácticos. Ello no significa que el poeta tenga que prescindir de su misión social; por el contrario, la presencia de ideas y sentimientos profundos enriquece la literariedad del texto poético.

#### CRÍTICA TEMÁTICA

Una de las limitaciones de la crítica de tipo formal es que se adapta mejor al verso que a la prosa narrativa o el teatro. Tras el resurgimiento de la novela española a principios de la década de los setenta, Revilla se dio cuenta de que necesitaba enfocar el nuevo género desde una perspectiva distinta. Puesto que la novela apuntaba a nuestra experiencia de seres humanos, había que juzgarla en términos de su «verdad» o «justicia». Wolfgang Iser señala al respecto cómo la literatura en el siglo XIX tenía la decisiva misión de suministrar un sistema de pensamiento válido que sirviera de equilibrio entre los restantes sistemas, tanto teológicos como científicos, que se hallaban enfrentados entre sí (6-7). En consecuencia, se daba por supuesto que el arte era el modo más elevado de conocimiento, incluso la misma forma de la verdad (13). Entre todas las disciplinas artísticas, son los géneros narrativos los que mejor se adaptaban a este propósito, merced al auge de la novela realista en la segunda mitad de siglo y su credo histórico-representacional<sup>6</sup>. Mérito de Revilla fue anticipar que, dadas las coordenadas sociales, históricas y filosóficas de aquellos años, el criterio formal de la novela tenía que dejar paso al ajuste entre el contenido del mensaje y su contexto existencial. En otras palabras, la literariedad del texto se reemplazaba por el valor referencial del mismo (Scholes 34). El discernimiento del rango temático al que se adscribía la ficción narrativa supuso un replanteamiento de los principios rectores de su poética. Tal como él mismo había escrito ya en los *Principios*, «cuando la obra que juzga el crítico se propo-

<sup>6</sup> «La novela realista decimonónica es una de las corrientes literarias que muestra mayor implicación con el proceso histórico, de ahí la relativa facilidad de los estudios socio-históricos dedicados a ella y, al mismo tiempo, la necesidad de esos estudios para llegar a una correcta valoración crítica» (Beser, *Teoría* 87).

ne la representación de algo real, como el drama, la novela y como suele ser el poema épico, es indudable que la regla del crítico debe ser la doctrina realista, la conformidad con la realidad» (García Barrón 81).

En sus cuatro años de colaborador en la revista de Perojo, Revilla comentó la segunda serie de *Episodios nacionales* de Galdós<sup>7</sup>, el resto de novelas del autor canario (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *La familia de León Roch*)<sup>8</sup>, *El comendador Mendoza* y *Pasarse de listo* de Valera<sup>9</sup>, y otras obras menos conocidas<sup>10</sup>, además de esbozar los retratos literarios de Alarcón, Valera, Galdós, Manuel Fernández y González y Ramón de Mesonero Romanos<sup>11</sup>.

El repudio a la novelística romántica configura el primer rasgo de la crítica temática de Revilla. La regeneración de la novela española no empezó según él hasta la desaparición del relato pseudo-histórico por entregas, al tomarse conciencia de que la aglomeración de aventuras, la búsqueda continua de sorpresas y efectos, y la descripción de sucesos y personajes extraordinarios no hacían sino reproducir «bajo formas modernas el libro de caballerías» (17:244). A Manuel Fernández y González (1821-1888), le reconocía una imaginación fuera de lo común que lo habría situado en un lugar privilegiado si hubiera dispuesto al mismo tiempo de reflexión, corrección lingüística y buen gusto. Obligado a escribir a destajo para satisfacer necesidades de orden económico, sus creaciones fueron degenerando hasta que resultó imposible hallar en ellas una pintura exacta de personas y lugares, una cierta dosis de verosimilitud y una intención moral. La enorme popularidad adqui-

<sup>7</sup> *Memorias de un cortesano de 1815* (1:247-248); *La segunda casaca* (2:386-387); *El grande Oriente* (4:511); *Siete de julio* (6:631); *Los cien mil hijos de San Luis* (8:245); *El terror de 1824* (12:381).

<sup>8</sup> *Doña Perfecta* (4:377-379); *Gloria* (7:279-282; 9:377-382); *Marianela* (14:506-509); *La familia de León Roch* (19:503-510).

<sup>9</sup> *El comendador Mendoza* (10:253-256); *Pasarse de listo* (16:121-125).

<sup>10</sup> Teodoro Guerrero, *El escabel de la fortuna* (2:252); Andrés Ruigómez, *Salivilla (el Guripa)* (2:507); Ricardo Orgaz, *El amor y el matrimonio* (4:126-127); Daniel Suárez Artazu, *Marietta (páginas de dos existencias y páginas de ultratumba)* (4:511); Alfredo González Pitt, *El espadán del guardia de Corps* (7:283-284); Peño-Carrero y Becker, *Cuadros y cuentos de aldea*, y Eusebio Font y Moreso, *¡Cuatro millones!* (12:246-247); Dámaso Gil Aclea, *Juan Pérez* (14:245); Arturo Perera, *Un amor del infierno*, y Dámaso Gil Aclea, *Bosquejos* (15:126-127); Andrés Cubí Mugiño, *La Carcoma* (15:381).

<sup>11</sup> «Don Pedro Antonio de Alarcón» (11:17-26); «Don Juan Valera» (13:88-96); «Don Benito Pérez Galdós» (14:117-124); «Don Manuel Fernández y González» (17:242-247); «Don Ramón de Mesonero Romanos» (17:495-502).

rida por Fernández y González en las capas populares de la sociedad condujo a una proliferación de imitadores que terminaron por adulterar el gusto del público, a causa de la acumulación de episodios inmorales y escandalosos. Por este motivo Revilla lo acusó de «corruptor (pudiendo ser el regenerador) de nuestra novela» (14:118).

El modelo costumbrista propuesto por Fernán Caballero (1796-1877) en sus novelas y narraciones breves no satisfacía tampoco las exigencias del género. Si bien la autora no carecía de talento para las descripciones y la exposición de sentimientos y sabía mezclar admirablemente idealismo y realismo, «el reaccionario propósito» (14:118) que la guiaba le impidió gozar del beneplácito del público lector. Su admiración por ideales enterrados y el afán de restaurar la sociedad del pasado eran para Revilla difícilmente conciliables con la divisa de la novela moderna: la pintura de la sociedad contemporánea (14:118).

En su primera «revista crítica», fechada el 15 de diciembre de 1875, Revilla percibía ya los signos del incipiente renacimiento de la novela española, «género hasta el presente muy descuidado y abatido entre nosotros» (1:122). Su auge coincidió con la sustitución de la poesía lírica por la narración en los gustos de la crítica krausista<sup>12</sup>. A la cabeza de sus cultivadores figuraban Alarcón, con *El escándalo*, Valera, autor de *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino*, y los *Episodios nacionales* de Galdós. Precisamente fue este último quien trazó la senda que la novela iba a recorrer en la década de los setenta, al percibir un tipo de relato adecuado a los gustos y necesidades del momento que le valió su consagración artística y el liderazgo entre el grupo de novelistas coetáneos. Este tipo de relato, conocido hoy en día con los marbetes de «novelas de tesis» o «ficciones autoritarias», lo denominó Revilla «novelas psicológico-sociales», viendo en él la forma más adecuada «a los gustos y necesidades de la época» (14:121). El crítico madrileño lo caracterizó como un retrato vivo y fidedigno de la sociedad del presente que se hacía eco de la agitada y compleja conciencia contemporánea (14:118). Esta novelística planteaba una serie de problemas que perturbaban hondamente la vida pública y privada (14:121), entre los cuales destacaba la cuestión religiosa. A diferen-

<sup>12</sup> Urbano González Serrano, representante de la tercera generación krausista, considera la novela «el género literario más adecuado al espíritu y tendencias de los tiempos presentes» (201).

cia de la poesía, la novela constituía para Revilla no tanto un modelo acabado de belleza formal, cuanto un vehículo para la difusión de verdades trascendentes. En consonancia con tales premisas, el novelista actual reunía en una misma persona al «observador profundo», al «eminente filósofo» y al «delicado analista» (3:382).

Los sucesivos artículos de Revilla sobre la producción novelística galdosiana corroboran su actitud ante el género. En *Doña Perfecta* celebró la particular conjunción de factores que hacían de ella un «modelo acabado de novela realista» (4:379): la verdad psicológica de los personajes, el color local, el buen trazado de la fábula y la corrección en el lenguaje y el estilo. El enfoque ideológico se hizo más patente en su reseña a *Gloria*, a la que saludó como la obra más trascendental escrita hasta aquel momento en España. Dicha cualidad bastaba por sí sola para declarar a Galdós «el primero de los novelistas españoles» (9:381). En cuanto a *Marianela*, Revilla alabó la voluntad del escritor canario de cubrir el ligero entramado de su historia con un asunto grave (14:506). Por último, aunque *La familia de León Roch* resultaba inferior a las demás por su plasmación artística, las aventajaba en los aspectos morales y sociales (19:503).

La tendencia temática de Revilla se percibe asimismo en su esbozo a Valera de principios de 1878, en el que se enumeraban las tres limitaciones del novelista cordobés: la falsedad del carácter de los personajes, la pobreza y poco interés de la acción, y la falta de verosimilitud de algunos episodios (13:93). Las criaturas de su universo carecían de variedad de pensamiento y sentimiento, dado que no eran más que proyecciones de la personalidad autorial. Revilla lamentaba el uso que Valera hacía de su fantasía, al servirse de ella no para alumbrar los entresijos de la realidad cotidiana, sino con el propósito de dotar de forma literaria a los conceptos fabricados en su mente. Sus creaciones, al igual que sus personajes, semejabán «concepciones *a priori* que no se han tomado de la realidad palpitante, sino de la libre idea del autor» (13:93). La conclusión del análisis es que Valera carecía de las cualidades requeridas en un novelista, puesto que no conocía ni a los hombres ni a la sociedad (16:122). Su popularidad había que atribuirla a su particular ingenio, con el que subyugaba a lectores y críticos mediante la belleza y originalidad del lenguaje, el colorido de las escenas, la gracia en la representación del habla de los personajes y la trascendencia de la doctrina expuesta (13:94).

La muerte de Revilla en 1881 truncó la carrera del crítico de la década de los setenta que mejor testimonió la evolución de la narrativa en España. Su prematuro fallecimiento lo privó de enfrentarse al nuevo modo naturalista de novelas establecido por Benito Pérez Galdós en *La desheredada* (1881), y continuado luego entre otros por Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y el mismo Galdós<sup>13</sup>. Como es de sobras conocido, la irrupción del naturalismo trajo consigo la desaparición de las contiendas ideológicas del relato de tesis, al par que una revolución en las técnicas narrativas. En consecuencia, la crítica temática de la narración establecida por Revilla dejó paso a nociones de carácter más formalista, como la voz narrativa, el punto de vista, la representación del discurso y del habla de los personajes, etc., que la teoría narratológica surgida del estructuralismo reelaboraría en los años sesenta y setenta de nuestro siglo<sup>14</sup>.

Con todo, el criterio temático no sólo no pasó desapercibido, sino que llegó a constituir el principal punto de apoyo de la crítica socio-histórica moderna de la novela española decimonónica. Estudiosos como Eduardo Gómez de Baquero, José Fernández Montesinos, Juan López Morillas, Brian Dendle, Sergio Beser, Juan Ignacio Ferreras, Alberto Jiménez Fraud, Francisco Pérez Gutiérrez o Juan Oleza, enfocaron el llamado «renacimiento» de nuestra novelística a partir de ideas semejantes a las que expuso Revilla.

Por otro lado, teóricos de otros países han advertido ya hace años de la insuficiencia de tal actitud para la recuperación de una tradición de historiografía literaria en peligro de extinción. Desde Alemania, Hans Robert Jauss escribió en 1967 su influyente ensayo «La historia literaria como un reto a la teoría literaria», en el que abogaba por una reconstrucción de aquélla a partir de una estética de la recepción que trascendiera el criterio de referencialidad entronizado en el siglo XIX. En Estados Unidos, Susan Rubin Suleiman publicó a principios de los ochenta un estudio semiótico de las «ficciones autoritarias» francesas del siglo XX que debería servir para reorientar nuestra perspectiva de la novela de tesis de la década de 1870-1880. En cuanto a España, Germán

<sup>13</sup> Sin embargo, Revilla sí trató del naturalismo francés (al que atacó por su complacencia ante el retrato de los aspectos más sórdidos de la realidad) en su artículo «El naturalismo en el arte» (1879).

<sup>14</sup> En España, Germán Gullón fue el pionero en el análisis narratológico de la novela decimonónica en su libro *El narrador en la novela española del siglo XIX* (1976).

Gullón ha abierto la senda con un reciente análisis evolutivo-formal de la novela realista y naturalista, que se aparta de la óptica histórico-social.

La ilusión positivista de legar al presente (mediante el afinamiento del instrumental filológico e histórico) los textos del pasado tal como fueron concebidos por el autor y recibidos por el lector tiene que dejar paso a otros modos de análisis de la obra literaria. Con la distinción genettiana entre una crítica temática («ficción») y otra remática («dicción»), quise situarme dentro de una corriente de análisis del siglo diecinueve español que incorpora de manera ineludible los logros de la teoría literaria moderna frente a la omnipotencia de la visión sociohistórica. Esta revolución copernicana está por fortuna cada vez más consolidada (y podría citar una plétora de investigaciones que ahondan en esta dirección), con lo que quizás quepa augurar un futuro no muy lejano en el que la paciente labor del erudito podrá armonizarse con la camaleónica actividad del teórico.

#### OBRAS CITADAS

- Asún, Raquel. «Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España». *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de Yvan Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 75-89.
- Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- . *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, 1972.
- Davis, Gifford. «The Spanish Debate over Idealism and Realism Before the Impact of Zola's Naturalism». *PMLA* 84 (1969): 1649-1656.
- García Barrón, Carlos. *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1987.
- Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- González Serrano, Urbano. «Doña Perfecta, novela original de Pérez Galdós». *Ensayos de crítica y filosofía*. Madrid: 1881. 201-206.
- Germán Gullón. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jiménez Fraud, Alberto. *Juan Valera y la generación del 68*. Madrid: Taurus, 1973.
- Lloris, Manuel. «Manuel de la Revilla y la obra literaria». *Modern Language Notes* 84 (1969): 228-238.
- Medina, Jeremy T. *Spanish Realism. The Theory and Practice of a Concept in the Nineteenth Century*. Maryland: José Porrúa, 1979.

- Olguín, Manuel. «The Theory of Spanish Realism in Milá and Revilla». *Modern Language Quarterly* 84 (septiembre 1953): 298-310.
- Perojo, José del. *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*. Madrid: Imprenta Medina y Navarro, 1875.
- Revilla, Manuel de la. «El naturalismo en el arte». *Krausismo: estética y literatura*. Edición de Juan López-Morillas. Barcelona: Ariel, 1972. 163-185.
- Revista contemporánea*. Fundada y dirigida por José del Perojo. vols. 1-21 (diciembre 1875-junio 1879).
- Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- Shklovsky, Victor. «Art as Technique». *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. «Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla». *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Edición de Yvan Lissorgues. 515-530.
- . *Manuel de la Revilla: teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: PPU, 1993.
- Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton: Princeton University Press, 1993.