

1847 publica per aquest sistema una novel·la l'any; Eugeni sue cedeix al periòdic la major part de la seva producció; i Alexandre Dumas nodreix el diari de la competència, el *Siècle*, amb èxits com ara Les Trois Mousquetaires. L'augment de la demanda porta els escriptors famosos a contractar mercenaris de la ploma, negres amb els quals donen abast a la seva enorme producció. Amb aquestes fàbriques literàries, la novel·la es converteix en mercaderia, semblantment a les pel·lícules dins la indústria del cinema del segle XX. En paraules de Brunori,

"El nacimiento de la novela por entregas tuvo lugar prácticamente al mismo tiempo que el de la moderna industria cultural, cuando, en los primeros años del siglo XIX y como consecuencia de la introducción de nuevas máquinas capaces de reproducir en poco tiempo un número bastante elevado de copias -aunque también muy costosas-, le fue absolutamente necesario a la actividad editorial ampliar el mercado y encontrar nuevas salidas; en otras palabras: hacerse "popular".¹⁰

La nova novel·la de fulletó s'adreça a un extens públic lector també nou, acabat d'incorporar a la nova cultura escrita. Els temes triats, el tractament que reben i l'estil amb què les històries són escrites precindeixen de qualsevol elevació. De preferència, hom parla de raptos i adulteris, successos cruels o aventures inversemblants, aptes per suscitar la morbositat, la llàgrima fàcil i el

¹⁰ Vittorio Brunori, Sueños y mitos de la literatura de masas. análisis crítico de la novela popular, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 18.

gust pel melodrama dels nous públics¹¹. Com en el melodrama, els caràcters i l'acció són estereotipats, construïts d'acord amb fórmules o clixés fixos.

La novel·la de periòdic¹² és concebuda com una mercaderia destinada a incrementar les vendes. Per tal de mantenir desperta l'atenció del lector d'un número a l'altre, els escriptors interrompen l'acció just en el moment culminant, tot emprant recursos efectistes semblants als *coups de théâtre* i complicant les històries amb ingredients nous destinats a alimentar el *suspens*.

Tanmateix, una interpretació que vulgui limitar la literatura de periòdic a les seves variants més barroeres corre el risc d'incórrer en el mateix reduccionisme que pretén denunciar. Es cert que els diaris, en popularitzar la lectura de novel·les, publicaren quantitats ingents de literatura efectista i sensiblera, però també ho és que

¹¹ Però, raons estètiques o valoracions de gust a part, "La novela de folletín significa una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector. Nunca ha sido un arte tan unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales, y recibido con sentimientos tan similares."

Hauser, op. cit., v. III, p. 23.

¹² El terme *feuilleton* apareix per primer cop dins el *Journal des Débats* com a denominació d'una mena de suplement dedicat a la crítica literària i a temes o afers diversos. Les *entregas* pròpiament dites neixen un xic després a Anglaterra i França, ja no com a suplementos culturals o literaris, sinó com a literatura de periòdic en sentit estricte.

col.laboraren decisivament a sostenir i difondre els millors exemplars del nou gènere. Bona part de les grans novel·les realistes de Dickens i Balzac foren publicades mitjançant fulletons per la nova premsa popular. Aquest fou, sens dubte, el primer cop que periodisme i literatura s'associaren de manera sistemàtica i rellevant.

* * *

L'era de la novel·la: així podriem caracteritzar el segle XIX, de la mateixa manera que podem definir la nostra com l'era de la televisió. Cap altre fenomen literari fou tan important, cap tan influent i cap tan complex i contradictori. La novel·la de vuit-cents no és una, com podem dir del quadre de costums o del conte gòtic, sinó múltiple: hi hagué novel·les romàntiques (Wuthering Heights) i post-romàntiques (La Chartreuse de Parme), de ciència-ficció (Vingt Mille Lieues sous les mers), històriques (Rob Roy), d'aventures (Treasure Island), neo-gòtiques (Dracula), realistes (Illusions perdues, La febre d'or), naturalistes (Germinal, La busca), decadents (A rebours, The Portrait of Dorian Gray) i psicològiques (Prestupleniye i nakazaniye [Crim i càstig], Smert Ivana Ilich [La mort d'Ivan Illich]); publicades en fascicles (bona part de les de Dickens), pels diaris (Balzac, Dumas) o en format de llibre; novel·les sublimes (les de Flaubert o Tolstoi) i novel·les efímeres (com les de Eugeni Sue); novel·les místiques (Moby Dick) i filosòfiques (Bartleby, the Scrivener).

El gènere novel·lesc s'encarna en varietats temàtiques diverses, és publicat en suports diferents i escrit com a mercaderia o amb ambició artística genuïna. És un gènere democràtic, adreçat a totes les capes socials escolaritzades¹³ i, doncs, en aquest sentit, una forma cultural plenament moderna, comparable, per la seva difusió i per la seva incidència social, al cinema durant la primera meitat del nostre segle.

Tanmateix, l'èxit de la novel·la vuit-centista no és atribuïble només a la varietat de temes que tracta i al seu caràcter democràtic -plasmada, com hem dit, en la seva vinculació a la premsa popular de l'època-, sinó a dos factors més que és necessari consignar: primer, la novel·la no és un gènere uniforme, caracteritzat per trets d'estils i composició precisos, sinó un veritable *macrogènere* que absorbeix o incorpora sense límits aparents d'altres gèneres anteriors (crònica, epopeia, narració de viatges, *fabliaux*, correspondència, melodrama teatral, conte, biografia, memòries...) i coetanis (quadre de costums, *short-story*,

¹³ I encara no necessàriament. Sembla que alguns individus escolaritzats llegien les novel·les als analfabets, per als quals aquest gènere escrit era, doncs, una forma de literatura oral. Seria interessant investigar, des del punt de vista de l'estètica de la recepció, si la difusió de les novel·les vuit-centistes no seria anàloga al *two step flow of information*, concepte amb que alguns comunicòlegs expliquen la circulació indirecta dels missatges produïts pels *mass-media*.

reportatge); segon, la novel·la deu bona part del seu *realisme* a l'empenta amb què es desempallega de la tradicional regla de la separació d'estils, tot incorporant a la seva textura lingüística, com observa Bajtin, el polifonisme, el dialoguisme i el plurilingüisme social.

Però tot això és llarg i complex d'explicar, com veurem tot seguit.

2.3.3. La novel·la com a forma de mimesi literària

A pesar de la seva multiplicitat de manifestacions, de corrents i d'estils, el corrent central de la novel·la moderna -des de Dickens, Stendhal, Balzac i Flaubert fins a Proust, Musil, Faulkner i Joyce- s'hi aboca a la reproducció de la realitat. La novel·la realista és la novel·la per antonomàsia, per bé que d'altres variants del gènere -la fantàstica, la històrica, la criminal o la d'aventures- siguin també indiscutiblement estimables.

Per primer cop en la història literària, els novel·listes realistes assumeixen de manera sistemàtica la voluntat de representar literàriament la realitat social de l'època. Tot abandonant els rígids preceptes neoclàssics sobre la separació en gèneres i estils, els realistes incorporen a l'art literari la consciència històrica i social, d'acord amb les tendències historicistes i sociologistes que predominen en les ciències socials del

La novel·la realista està impregnada de consciència històrica i sociològica; presenta individus concrets que actuen en l'ambient social i són influïts per ell, fins al punt que l'adequació de les històries imaginades a la realitat social es converteix en eix del seu valor artístic. Les novel·les realistes volen ser *versemblants*, representar fidelment tipus humans i situacions socials realment existents. La *il·lusió de realitat* que malden per infondre en els nous públics *burgesos* s'escau a l'exigència de realitat d'aquests. La novel·la del XIX no descobreix el realisme, tan antic com l'art literari, però sí que li atorga una dimensió inèdita: no és ja un realisme superficial o parcial, limitat a la descripció còmica dels medis socials baixos, sinó un realisme problemàtic, com més va més conscient de la complexitat de les transformacions socials coetànies.

El valor artístic de la novel·la realista del vuit-cents és indestriable de la seva ambició cognoscitiva:

14 Com assenyala Auerbach, op. cit, pp. 451 i 452:

"Cuando Balzac definió sus *Etudes de Moeurs au dix-neuvième siècle* como historia -en forma parecida Stendhal había puesto a su novela *Le rouge et le noir* el subtítulo de *Chronique du dix-neuvième siècle*- quiso decir: primero, que entiende su actividad inventora y artísticamente plasmadora como interpretación de la historia, e incluso como una filosofía de la historia [...]; segundo, que concibe el presente como historia [...]; de hecho, sus hombres y sus ambientes, por muy actuales que sean, están representados siempre como fenómenos engendrados por los acontecimientos y las fuerzas históricas [...]. Concepción y práctica tales son completamente historicistas."

els nous escriptors volen conèixer, desentranyar amb atenció gairebé científica la realitat de la seva època; els valors que la tradició literària havia consagrat durant segles -el bon gust en el to i l'estil, l'elevació dels temes triats, el divorci entre ficció i realitat- són ara abandonats i fins atacats frontalment.

L'ambició cognoscitiva dels novel·listes realistes explica la seva recerca incessant de la *versemblança*, convertida ara en criteri central de la seva producció artística. Per mitjà de la *versemblança*, les grans novel·les realistes del XIX no cerquen pas la veracitat positivista -a la manera dels gèneres testimonials tradicionals o dels nous gèneres documentals i periodístics naixents-, ans una veritat substancial, que no és, com deia Aristòtil, el coneixement verificable sobre el passat que cultiven els historiadors, sinó un coneixement pregon, de caràcter filosòfic i d'abast general, sobre "les coses que podrien esdevenir-se"¹⁵. No busquen, doncs, *reproduir*, sinó *representar*.

Cal dir, però, que l'estètica realista experimentà, de Stendhal a Joyce, transformacions molt importants. Entre el realisme encara romàntic del primer -i també de Balzac- i l'hiperrealisme psicològic de l'últim es dibuixa un arc de transformacions graduals, que té en Flaubert, sens dubte, el

¹⁵ Em refereixo a la famosa reflexió d'Aristòtil sobre la diferència entre la història i la poesia, a la qual ja m'he referit anteriorment.

seu punt d'inflexió cabdal.

2.3.4. El realisme objectiu de Flaubert

En Flaubert trobem, condensats, gairebé tots els trets característics del realisme modern: pren seriosament episodis reals i quotidians de les classes *inferiors*, sigui tractant les tribulacions de la petita burgesia francesa de províncies (Madame Bovary) o les ànsies d'ascensió social de les noves classes mitjanes urbanes (L'Education sentimentale); i lliga *problemàticament* les situacions corrents amb l'època en què es produeixen.

Però, sobretot, Flaubert és responsable d'una innovació radical: a diferència de Stendhal i Balzac, no expressa mai les seves opinions sobre les històries que relata ni sobre la conducta dels seus personatges, ni s'identifica explícitament amb les paraules i les accions d'aquests. Busca més aviat, mitjançant un fanàtic i disciplinat esforç de transposició lingüística de la realitat, assolir una impersonalitat total, semblant a la de Déu. En paraules del propi Flaubert,

"L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'*impersonnalité* de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'*écrire*. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas."¹⁶

¹⁶ Fragment extret de la carta de Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepie, citat per Mario Vargas Llosa, La orgia perpetua, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 113.

El *realisme objectiu*¹⁷ de Flaubert es basa en una fe gairebé mística en la capacitat d'escoltar les palpitations del món real a través del llenguatge. Entestat a esbrinar la realitat mitjançant un treball d'elaboració lingüística obsessiu i al capdavant esgotador, és convençut que "le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses"¹⁸.

Flaubert malda per destil·lar la veritat de les històries que narra per mitjà de la recerca del *mot juste*, de la perfecta construcció de les frases i de l'acoblament minuciós de les diferents parts de l'obra. Amb ell, per primer cop, la prosa literària assoleix una ambició estètica comparable a la de la poesia¹⁹.

L'estètica realista de Flaubert, formulada explícitament al llarg de la seva extensa correspondència,

¹⁷ Vargas Llosa, op. cit., p. 107, observa:

"La objetividad que Flaubert ambiciona, esa impersonalidad conseguida a partir de una cierta técnica, equivale a considerar la novela como un producto científico, el resultado de una operación combinatoria de ingredientes que, elegidos y dosificados según leyes precisas por la inteligencia del creador, alcanzan la vida propia de una verdad positiva. [...] Flaubert escribe *Madame Bovary* en la misma época en que Auguste Comte proclama que la actitud "científica" es la única válida para entender al hombre y al pensamiento, en libros convencidos de que la sociedad explica al individuo y no a la inversa, como creían los "metafísicos", y en que Claude Bernard inicia las conferencias e investigaciones que culminarían en el dogma de la experimentación como único camino para el descubrimiento de la verdad."

¹⁸ Citat per Auerbach, op. cit., p. 462.

¹⁹ Per a Vladimir Nabokov, un dels mèrits de *Madame Bovary* rau en el fet que "estilísticament, es prosa ejerciendo la función que cumple la poesía"; fragment extret de *Curso de literatura europea*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983, p. 195.

enclou i espren un principi al meu parer trascendental: el llenguatge no és un instrument amb què es pot retre compte d'una realitat presumptament independent d'ell, ans la manera com existeix efectivament la realitat per a l'observador. Des del punt de vista humà, no es pot demostrar l'existència d'una realitat externa als individus, independent de la percepció humana. La realitat només existeix en la mesura que el subjecte la reconeix lingüísticament, això és, l'anomena i l'estructura com a tal. La lúcida consciència lingüística de Flaubert sembla prefigurar els mots de Wittgenstein: "*Els límits del meu llenguatge signifiquen els límits del meu món*"²⁰.

L'escriptor és, segons Flaubert, aquell que, a partir de la consciència de la identitat substancial entre llenguatge, pensament i realitat, afaïçona lingüísticament la realitat mitjançant un treball incessant i a voltes obsessiu de recerca estilística. L'estil ja no serà més, des de Flaubert, ni ornament epidèrmic ni simple recurs per captivar el lector, sinó *une manière absolue le voire les choses*.

Però el minuciós treball de conformació lingüística de la realitat no és possible sense un anterior esforç d'observació, que mou sovint l'escriptor a documentar-se exhaustivament per tal d'apresar la realitat social. Per a escriure la famosa escena dels comicis agrícoles, Flaubert va assistir, amb llapis i paper a la mà, a uns comicis

²⁰ Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, Barcelona, Editorial Laia, 1989, p. 130, proposició 5.6.

autèntics; a fi de ser *veridic* a l'hora de relatar l'extorsió econòmica d'Emma Bovary a mans del prestamista Lheureux, l'escriptor consultà un advocat i un notari perquè l'instruïssin sobre qüestions financeres; i per narrar l'extraordinària escena de l'enverinament de la protagonista, llegí bibliografia i documentació mèdica sobre els efectes de l'arsènic sobre l'organisme, fins al punt que, com el mateix escriptor explica en la seva correspondència:

"Quandn j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le *goût d'arsenic dans la bouche*, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner."²¹

Els materials amb què l'escriptor nodreix la seva creació hi són arreu, dins la vida de la qual forma part:

"Tout ce qu'on invente est vrai, sois-en sûre. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie. L'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme. Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même."²²

El llegat de Flaubert a la novel·la moderna -i, a través d'ella, a d'altres formes contemporànies d'escriptura- fou formidable: conferí a la prosa literària una qualitat estètica comparable a la de la poesia; perfilà els contorns de l'*antiheroï* modern, sens dubte el personatge més característic de la novel·la del segle XX; posà els

²¹ Fragment extret d'una carta de Flaubert a Taine, probablement de 1869, citat a Vargas Llosa, op. cit., p. 69; la cursiva és de l'autor.

²² Carta a Louise Colet del 14 d'agost de 1853; fragment citat per Vargas Llosa, op. cit., p. 79.

fonaments de la novel·la psicològica posterior; i concebi el llenguatge no ja com a mera eina, sinó com a matèria que calia modelar minuciosament per copsar la vida real. En l'aspecte, diguem-ne, *tècnic*, fou un precursor del monòleg interior amb l'estil indirecte lliure, i contribuï decidivament a consolidar els procediments del realisme i el naturalisme posteriors (com l'aplicació de l'omnisciència neutral, la composició exacta del temps i de l'espai narratiu, l'ús diegètic del detall o com el tractament verista del diàleg, per exemple). A la seva ombra s'escriu avui.

* * *

Tots els grans realistes europeus posteriors a Flaubert, de Maupassant a Zola passant per Oller, Galdós, Alas, Eça de Queiroz, Fontane i Tolstoi, foren directament influïts pel seu llegat.

Maupassant, per exemple, epigon confès, va assimilar les lliçons essencials del seu mestre sobre la plasmació del realisme novel·lesc. La seva concepció del *mot juste* sembla calcada de la de Flaubert:

"Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à-peu-près, ne jamais avoir recours à des supercheries, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté. [...] Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur

d'un mot suivant la place qu'il occupe. [...] Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares."²³

Com també la seva noció de la impersonalitat i de la transparència que el novel·lista objectiu ha de saber imprimir a la seva obra:

"Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son oeuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions."²⁴

O la concepció del realisme no com un mer verisme superficial, arrapat a la reproducció de les dades positives, sinó com una actitud artística capaç de proporcionar, mitjançant l'assoliment de la versemblança, un coneixement pregon sobre la realitat:

"Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. [...] Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession."²⁵

2.3.5. La novel·la naturalista

La prufja documental present als primers realistes -Stendhal, Dickens, Balzac- va madurar a l'obra de Flaubert i Maupassant i, per fi, va esdevenir categoria central a les

²³ Guy de Maupassant, "Le roman" (1887), pròleg a Pierre et Jean, Paris, Editions Gallimard, 1982, pp. 59 i 60.

²⁴ Maupassant, op. cit., p. 50.

²⁵ Maupassant, op. cit., p. 51 i 52.

novel·les dels escriptors naturalistes. L'ambició sociològica inherent als realistes adquirí durant la segona meitat del XIX, amb els germans Goncourt i, sobretot, amb Emile Zola, contorns de doctrina.

El realisme temptatiu dels primers es convertí en els naturalistes, sota la influència de l'entusiasme pel positivisme científic i pels mètodes experimentals, en un veritable culte per la veracitat²⁶. Els naturalistes manllevaren de les ciències socials naixents i de les ciències naturals l'ambició documental, i concebien les seves novel·les com a *études* i *enquêtes* socials, destinades a obtenir un coneixement veraç sobre la realitat social. Imbuïts d'aquesta convicció, els germans Goncourt varen escriure:

"Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale

²⁶ Sergio Beser resumeix molt bé això que dic:

"El naturalismo se presenta, en el campo ideológico, como uno de los herederos de la tradición de crítica racionalista surgida del XVIII francés, y, en el campo literario, como culminación de la línea ascendente del realismo, marcada por Balzac, Stendhal, Flaubert y los Goncourt. Surge de la confluencia de una corriente literaria -el realismo- y otra filosófica, el positivismo; tiene, por lo tanto, entre sus antecedentes, junto a los escritores antes citados, a pensadores y científicos como Comte, Taine, Berthelot y Claude Bernard. Como principios básicos del movimiento pueden señalarse: el retrato realista y documentado, la impersonalidad por parte del narrador y el determinismo fisiológico y del medio. [...] La novela naturalista se presenta como documento y estudio social."

Sergio Beser, Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Editorial Laia, 1972, pp. 101 i 102.

contemporaine; aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises."²⁷

Però va ser Zola, sobretot, el gran formulador i alhora el millor practicant de l'ideari naturalista. Tot inspirant-se en el mètode experimental desenvolupat pel metge Claude Bernard a Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (1865), Zola va voler fer de la novel·la una forma científica de coneixement social. De la mateixa manera que el científic, el novel·lista era per Zola, alhora

"observador y experimentador. [...] el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. [...] toda la operación consiste en tomar los hechos en la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y de ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza. Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social."²⁸

Per a Zola, la nova novel·la naturalista, nascuda de la confluència del realisme literari i del positivisme i el

²⁷ Edmond i Jules Goncourt, prefaci de Germinie Lacerteux, citat a Auerbach, op. cit., p. 464.

²⁸ Emile Zola, El naturalismo, Barcelona, Península, 1972, pp. 34 i 35.

determinisme²⁹ científics en voga, havia de ser un document veraç que proporcionés coneixement fefaent sobre la societat i que contribuís a la necessària reforma social. Les novel·les naturalistes eren *études*, *enquêtes* organitzades científicament per tal d'oferir al lector *tranches de vie*.

Amb aquest esperit, va escriure Les Rougon-Macquart (Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second empire), títol genèric d'una vintena de novel·les sobre una família, en les quals, a la manera de Balzac, apareixen i reapareixen els mateixos personatges. La nova comèdia humana de Zola estudiava afers socials problemàtics, com l'alcoholisme o la prostitució, sobre la base d'un intens treball de documentació prèvia, que el propi escriptor explicava així:

[Els grans novel·listes] "plantean casi todas sus obras a partir de unas notas tomadas ampliamente. Cuando han estudiado con escrupuloso cuidado el terreno sobre el cual deben andar, cuando se han informado en todas las fuentes y tienen en sus manos los múltiples documentos que necesitan, entonces y solamente entonces se deciden a escribir. El plan de la obra depende de estos documentos, pues sucede que los hechos se clasifican lógicamente, éste delante de aquél; se establece una simetría, la historia se compone de todas las observaciones recogidas, de todas las notas tomadas, unas dependientes de otras por el propio encadenamiento de la vida de los personajes, y el desenlace no es más que una consecuencia natural y forzada."³⁰

²⁹ La influència del darwinisme és ja patent a l'escriptor:
"Creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre. También doy una importancia considerable al medio ambiente. Tendríamos que abordar las teorías de Darwin."

Zola, op. cit., p. 42.

³⁰ Zola, op. cit., p. 182.

Aquest és el procediment que emprà radicalment, per exemple, per a escriure L'assommoir i Germinal, obres en què investigà els efectes de l'alcoholisme entre les classes treballadores i la vida d'aquestes en una mina, respectivament. En d'altres peces de la sèrie, com Le ventre de Paris i Nana, el rigorós mètode de recerca científica de veracitat hi és present, sens dubte, però apareix més relaxat en benefici de la composició versemblant.

En qualsevol cas, el procediment zolià mostra virtuts i defectes notoris: entre aquests, l'avorriment que de vegades suscita en el lector la descripció pormenoritzada de certes escenes o situacions socials, així com la molt discutible validesa científica dels resultats; entre aquells, la força amb què copsa tipus, ambients i conflictes socials, la fermesa compositiva i estilística i, *last but not least*, el fet indiscutible que Zola és un precedent directe de les diverses modalitats del documentalisme contemporani, inclosos el periodisme d'investigació i el reportatge novel·lat. Però d'això haurem de parlar a bastament.

* * *

Zola va ser tal vegada l'últim gran realista social europeu. Amb la seva presència un punt excessiva, contradictòria i fèrtil alhora, fou el corolari d'una tendència literària que s'estengué a tots els països occidentals on es produí l'adveniment i la consolidació de

la nova societat burgesa. A part dels realismes anglès i francès, ja ressenyats, el corrent realista arribà a Espanya i a Catalunya (Galdòs, Clarín, Oller, Baroja), a Itàlia (Verga), Alemanya (Fontane), Portugal (Eça de Queiroz) i, sobretot, a Rússia, on va adquirir una dimensió extraordinària de la mà de Gògol, Turguèniev, Txekhov, Dostoievski i Tolstoi.

Als Estats Units, la prosa literària va tenir durant el segle XIX un signe diferent, més bolcat vers la fantasia romàntica (Hawthorne, Poe), el misticisme filosòfic (Melville) o el lirisme i l'aventura (Twain). Només Henry James cultivà un realisme psicològic a la europea, i caldria esperar fins el canvi de segle per trobar en la literatura estadounidense la més eficaç continuació del realisme europeu, primer amb Crane, London, Lardner, Sinclair i Harris, i una generació després amb Faulkner, Hemingway, Dreiser, Dos Passos i Steinbeck.

A Europa, després de Zola i Dostoievski, el realisme es bolcà com més va més, a mesura que s'anà dissolent, a la immersió psicològica. Proust, Musil i Joyce foren, tal vegada, els últims autors que aportaren a l'actitud realista noves tècniques (el monòleg interior, sobretot) consonants amb la seva voluntat d'explorar la ment humana, l'últim territori que restava trepitjar. Però foren també, sens dubte, els responsables i els notaris del seu exhauriment.

Després d'ells, lluny de morir, el realisme ha perviscut com a una de les tendències essencials de la prosa literària del segle XX. Però, tot i la seva obstinada

longevitat, els nous realismes del segle XX no han aportat ingredients i procediments innovadors. Un cop tocat el seu sostre per Proust, Joyce, Musil i Faulkner, el realisme ha guanyat en extensió el que ha perdut en desenvolupament genuí. Avui és present arreu, al cinema i als còmics, a la literatura de ficció i al periodisme, no ja encarnat en moviment concret, sinó convertit en una actitud i en un conjunt de procediments d'escriptura indestriables de les formes de producció i consum característiques de la cultura contemporània.

A la recerca de la versemblança, els escriptors realistes -de Stendhal a Joyce- assajaren d'aplicar un conjunt de procediments d'escriptura escaients. Alguns, com el diàleg i la descripció, procedien de la tradició literària anterior; d'altres, com l'estil indirecte lliure, l'ús del detall o el monòleg interior, foren desenvolupats *ex novo*.

Globalment, aquestes tècniques de composició i estil conformen un llegat d'enorme valor, incorporat sovint per d'altres formes contemporànies d'escriptura. Des del punt de vista de la nostra investigació, l'examen detallat del valor i la funció de cadascun d'aquests procediments d'escriptura tindrà una importància cabdal.