**Razones trigonométricas de la suma de ángulos**

Si conocemos las razones trigonométricas de dos ángulos, podemos obtener las razones del ángulo suma mediante las siguientes fórmulas:

**Ejemplo**

Dado que conocemos las razones trigonométricas de ángulos notables, podemos calcular (sin calculadora) las razones de 75º (como suma de 45º+30º).

**Razones trigonométricas de la resta de ángulos**

Si conocemos las razones trigonométricas de dos ángulos, podemos obtener las razones del ángulo resta mediante las siguientes fórmulas:

**Ejemplo**

Sabiendo que sen(25)=0.42, calcula sen(5)

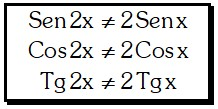
Como sabemos las razones de 30º (es un ángulo notable), podemos expresarlo de la siguiente forma:

Nos falta conocer cos(25), pero como tenemos sen(25)=0.42, podemos hallarlo usando la fórmula fundamental de la trigonometría

Es aconsejable completar los cálculos y verificar usando calculadora.

**Función Seno, Coseno y Tangente del Ángulo Doble**

Antes de comenzar a deducir las fórmulas fundamentales del ángulo doble debemos señalar que es un error frecuente, el de considerar la unión del operador trigonométrico con el ángulo como una multiplicación.



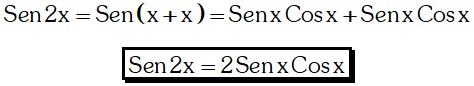
En la deducción de las fórmulas del ángulo doble consideraremos:

x ⇒ ángulo simple

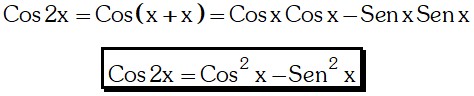
2x ⇒ ángulo doble

A través de las funciones trigonométricas de la suma de dos ángulos podemos deducir las fórmulas del ángulo doble, considerando los ángulos iguales.

**Para la función Seno:**

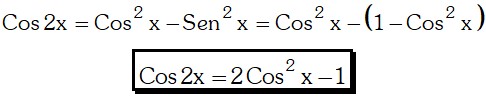


**Para la función Coseno:**

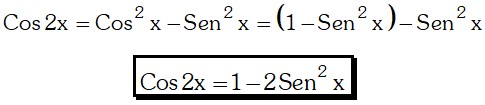


La fórmula anterior representa la relación principal del coseno del ángulo doble, pero a través de las identidades podemos encontrar dos alternativas adicionales, así:

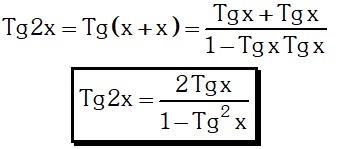
En función de Coseno



En función de Seno

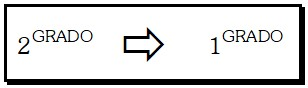


**Para la función Tangente:**



**Relaciones para Degradar Funciones Cuadráticas de Seno y Coseno**

Mediante las relaciones trigonométricas podemos obtener el equivalente de una función cuadrática en términos de una función lineal o de primer grado.



Para lograr este cometido usaremos las relaciones del coseno del ángulo doble

a. Cos 2x = 1 – 2Sen² x

Despejando la parte cuadrática obtenemos:

Parte Cuadrática

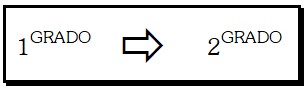
b. Cos 2x = 1 – 2Sen² x – 1

Despejando la expresión cuadrática obtenemos:

Expresión Cuadrática

**Observación:**

Si bien es cierto que con estas igualdades logramos degradar funciones cuadráticas, podemos aprovechar dichas relaciones para tener un efecto inverso, es decir, a partir de una expresión de primer grado obtener otra de segundo grado.



Las fórmulas a emplear son las mismas anteriores, tomadas en sentido contrario, es decir:

a. De: 2Sen² x = 1 – Cos2x, obtenemos:

Formula 1 Funciones Cuadráticas

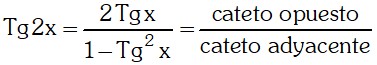
b. De: 2Cos² x = 1 + Cos2x, logramos:

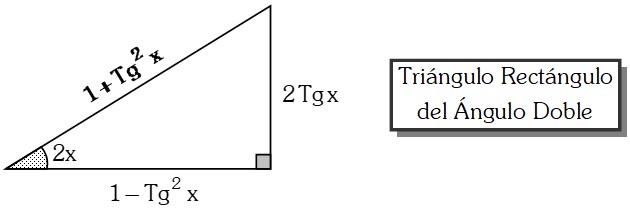
Formula 2 Funciones Cuadráticas

**Funciones del Ángulo Doble en Términos de la Tangente del Ángulo Simple**

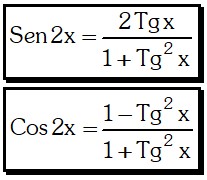
Las relaciones fundamentales del ángulo doble se pueden expresar en función de la tangente del ángulo simple. Una forma sencilla de obtener estás fórmulas es a través de la tangente del ángulo doble, la cual se puede llevar a un triángulo rectángulo y de ese modo obtener un triángulo notable.

Así:





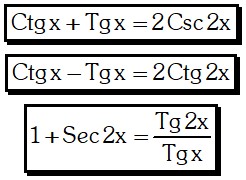
Luego, de este triángulo podemos evaluar cada una de las funciones trigonométricas del Ángulo Doble y todas dependerán de la tangente del Ángulo Simple, por lo que deducimos:



Del mismo modo se pueden obtener las funciones restantes (Cotangente, Secante y Cosecante)

Propiedades:

Además de las relaciones fundamentales existen algunas igualdades que nos pueden ayudar en la solución de problemas. Señalemos las más conocidas:



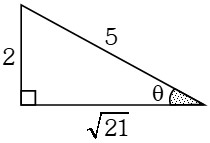
**Ejemplos de Razones Trigonométrica del Ángulo Doble**

Ahora veremos algunos ejemplos de razones trigonométricas de un ángulo doble.

**Ejemplo 01:**

Si: Sen θ = 0,4. Calcular el valor de:

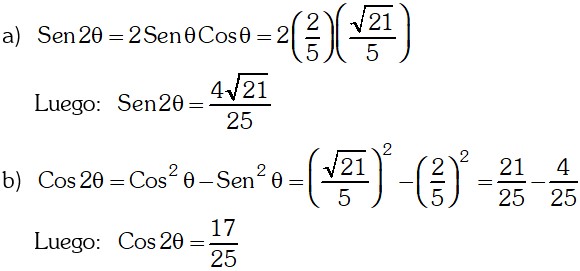
1. Sen 2θ
2. Cos 2θ



**Solución:**

Del dato:

Solución Ejemplo 1 de Funciones Trigonométrica del Ángulo Doble



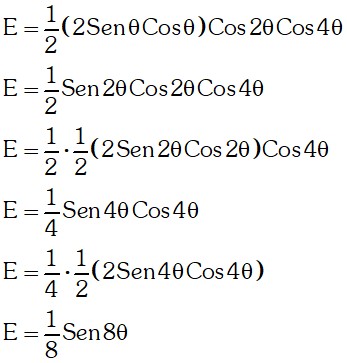
**Ejemplo 02:**

Simplifique la siguiente expresión:

E=Senθ Cosθ Cos2θ Cos4θ

**Solución:**

Ordenando la expresión:



**Romanticismo**:

Qué es y características del arte y la literatura

El romanticismo es un movimiento artístico y literario que surgió entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en Alemania e Inglaterra. Desde allí se extendió a toda Europa y América. El movimiento romántico está basado en la expresión de la subjetividad y la libertad creadora en oposición al academicismo y el racionalismo del arte neoclásico.

Tiene su origen en la influencia del movimiento germánico Sturm und Drang (que significa ‘tormenta e ímpetu’), desarrollado entre 1767 y 1785, el cual reaccionaba contra el racionalismo ilustrado. Impulsado por el Sturm und Drang, el romanticismo rechazó la rigidez académica del neoclasicismo que, para entonces, había ganado la reputación de frío y servil al poder político.

La importancia del romanticismo radica en haber promovido la idea del arte como un medio de expresión individual. Dice el especialista E. Gombrich que durante el romanticismo: «Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual; siempre, naturalmente, que el artista poseyera ese sentir individual al que dar expresión».

En consecuencia, el romanticismo fue un movimiento diverso. Había artistas revolucionarios y reaccionarios. Otros eran evasivos de la realidad, otros promotores de los valores burgueses y otros antiburgueses. ¿Cuál sería el rasgo común? Según el historiador Eric Hobsbawm, el combate del término medio. Para comprender esto mejor, conozcamos las características del romanticismo, sus expresiones, representantes y contexto histórico.

Théodore Géricault: La balsa de la Medusa. 1819. Óleo sobre lienzo. 4,91 m x 7,16 m. Museo del Louvre, París.

**Características del romanticismo**

Identifiquemos algunos rasgos comunes en términos de valores, concepción, propósito, temas y fuentes de inspiración del romanticismo.

Subjetividad vs. objetividad. Se exaltaba la subjetividad, los sentimientos y los estados de ánimo sobre la objetividad y el racionalismo del arte neoclásico. Se enfocaron en los sentimientos intensos y místicos, como miedo, pasión, locura y soledad.

Imaginación vs. inteligencia. Para los románticos, el ejercicio de la imaginación era equiparable al pensamiento filosófico. Por ende, revalorizaron el papel de la imaginación en el arte en cualquier de las disciplinas artísticas.

Lo sublime vs. belleza clásica. Se opone la noción de lo sublime frente a la belleza clásica. Los sublime se entendía como la percepción de la grandeza absoluta de lo contemplado, que no solo place, sino que conmueve y turba al no corresponder a expectativas racionales.

Individualismo. El romántico procura la expresión del yo, el reconocimiento de la identidad individual, de la singularidad y la distinción personal. En la música, por ejemplo, esto se expresó como un desafío al público en la improvisación artística.

Nacionalismo. El nacionalismo fue la expresión colectiva de la búsqueda de la identidad del individuo. En una época de cambios vertiginosos, era importante mantener el vínculo con el origen, la herencia y la pertenencia. De allí el interés por el folclor.

Liberación de las reglas academicistas. Se propone la liberación de las rígidas reglas del arte academicista, particularmente del neoclasicismo. Subordinan la técnica a la expresión individual y no al contrario.

Redescubrimiento de la naturaleza. El romanticismo convirtió al paisaje en una metáfora del mundo interior y una fuente de inspiración. Por ende, se prefirieron los aspectos más salvajes y misteriosos del paisaje.

Carácter visionario u onírico. El arte romántico trae a la luz el interés por los asuntos oníricos y visionarios: sueños, pesadillas, fantasías y fantasmagorías, donde la imaginación se libera de la racionalidad.

Nostalgia por el pasado. Los románticos sienten que con la modernización se han perdido la unidad entre el hombre y la naturaleza, e idealizan el pasado. Tienen tres fuentes: la edad media; lo primitivo, exótico y popular y la revolución.

Idea de genio atormentado e incomprendido. El genio del romanticismo es un incomprendido y atormentado. Se le distingue del genio renacentista por su imaginación y originalidad y, también, por la narrativa de una vida atormentada.

**Temas del romanticismo.**

Abarcan un registro tan diverso como el tratamiento de:

Edad Media. Hubo dos caminos: 1) evocación del arte sacro medieval, especialmente el gótico, expresión de fe e identidad. 2) Lo maravilloso medieval: monstruos, criaturas míticas, leyendas y mitologías (como la nórdica).

Folclor: tradiciones y costumbres; leyendas; mitologías nacionales

Exotismo: orientalismo y culturas “primitivas” (culturas indígenas americanas).

Revolución y nacionalismo: historia nacional; valores revolucionarios y héroes caídos.

Temas oníricos: sueños, pesadillas, criaturas fantásticas, etc.

Inquietudes existenciales y sentimientos: melancolía, melodrama, amor, pasiones, muerte.

**Literatura del romanticismo**

La literatura, al igual que la música, se percibía como un arte de interés público al colindar con los valores del creciente nacionalismo. Por ello, defendía la supremacía cultural de la lengua vernácula a través de la literatura nacional. Asimismo, los escritores incorporaron la herencia popular a los temas y estilos de la literatura, en desafío a la cultura aristocrática y cosmopolita.

Un rasgo distintivo del movimiento literario romántico fue la parición y desarrollo de la ironía romántica que atravesó todos los géneros literarios. También hubo mayor presencia del espíritu femenino.

En poesía, se valoró la lírica popular y se desecharon las reglas poéticas neoclásicas. En la prosa, aparecieron géneros como el artículo de costumbres, la novela histórica y la novela gótica. Fue también un período extraordinario para el desarrollo de la novela por entregas (novela de folletín).

**Pintura y escultura en el romanticismo**

**La pintura romántica** se liberó del encargo y, por ende, logró perfilarse como expresión individual. Ello fue favorable a la libertad creativa y a la originalidad, pero hizo más difícil el mercado de la pintura e influyó en que esta perdiera cierto grado de influencia en lo público.

Artísticamente, la pintura romántica se caracterizó por el predominio del color sobre el dibujo y el uso de la luz como elemento expresivo. En el caso de la pintura francesa, se sumaron composiciones complejas y abigarradas de influencia barroca.

También fue característica la evasión de la claridad y la definición, y el uso de trazos y texturas al descubierto con fines expresivos. Se prefirieron técnicas como la pintura a óleo, la acuarela, los grabados y las litografías.

**La escultura del romanticismo** tuvo un desarrollo menor que la pintura. En un principio, los escultores mantuvieron el interés en la mitología clásica y los cánones de representación tradicionales. Sin embargo, poco a poco aparecieron escultores que modificaron algunas reglas. Así, se usaron diagonales para crear composiciones trianguladas, se buscó crear dinamismo y mayor tensión dramática y se introdujo el interés por los efectos de claroscuro.

**Romanticismo musical**

La música alcanzó protagonismo como arte público, y fue percibida como manifiesto político y arma revolucionaria. Esto se debe, en parte, al auge de la relación entre música y literatura, que dio lugar al florecimiento del lied como género musical, y que llevó a la ópera a otro nivel de popularidad, todo gracias a la valorización de la lengua vernácula.

Así, se desarrollaron ampliamente las óperas en lenguas nacionales como el alemán y el francés. También hubo un extraordinario desarrollo del género canción con poesía tradicional, popular y nacional. Asimismo, apareció el poema sinfónico.

Estilísticamente, se desarrolló una mayor complejidad de ritmos y líneas melódicas; aparecieron nuevos usos armónicos. Los compositores e intérpretes buscaron crear mayores contrastes y exploraron los matices en su máxima expresión.

Es fundamental mencionar el extraordinario desarrollo de la música para piano. Este instrumento se creó en siglo XVIII y, por ende, tuvo un importante papel en el clasicismo musical. Pero en el romanticismo se exploraron todas sus posibilidades expresivas y su uso se popularizó. Asimismo, la orquesta se amplió, pues se crearon y añadieron nuevos instrumentos como el contrafagot, el corno inglés, la tuba y el saxofón.

**Arquitectura durante el romanticismo**

No hubo un estilo arquitectónico romántico propiamente dicho. La tendencia dominante de la primera parte del siglo XIX fue el historicismo arquitectónico, la mayoría de las veces determinado por la función del edificio o por la historia del lugar.

Este historicismo había tenido su inicio en el movimiento neoclásico, que acudió a estilos como el neogriego o el neorromano para los edificios de orden público. Dominaba la nostalgia del pasado.

Para el diseño de los edificios religiosos del siglo XIX, los arquitectos tocados por el espíritu romántico solían acudir a las formas vigentes durante el esplendor del cristianismo. Por ejemplo, el neobizantino, el neorrománico y el neogótico.

También se usaron los estilos neobarroco, neomudéjar, etc. De todos estos estilos conservaron los aspectos formales, pero se usaron materiales y técnicas constructivas de la era industrial.

**Principales representantes del romanticismo**

Literatura:

**Johann Wolfgang von Goethe (Alemania, 1749 - 1832)**. Obras representativas: Las desventuras del joven Werther (ficción); La teoría del color.

**Friedrich Schiller (Alemania, 1759 - 1805).** Obras representativas: Guillermo Tell, Oda a la alegría.

**Novalis (Alemania, 1772 - 1801).** Obras representativas: Los Discípulos en Sais, Los Himnos a la noche, Los Cantos espirituales.

**Lord Byron (Inglaterra, 1788 - 1824)**. Obras representativas: Las peregrinaciones de Childe Harold, Caín.

**John Keats (Inglaterra, 1795 - 1821).** Obras representativas: Oda sobre una urna griega, Hyperion, Lamia y otros poemas.

**Mary Shelley (Inglaterra, 1797 - 1851).** Obras representativas: Frankenstein, El último hombre.

**Víctor Hugo (Francia, 1802 - 1885).** Obras representativas: Los miserables, Nuestra Señora de París.

**Alejandro Dumas (Francia, 1802 - 1870).** Obras representativas: Los tres mosqueteros, El conde de Montecristo.

**Edgar Allan Poe (Estados Unidos, 1809 - 1849).** Obras representativas: El cuervo, Los crímenes de la calle Morque, La casa Usher, El gato negro.

**José de Espronceda (España, 1808 - 1842).** Obras representativas: Canción del pirata, El estudiante de Salamanca.

**Jorge Isaacs (Colombia, 1837 - 1895).** Obra representativa: María.

Artes plásticas:

**Caspar David Friedrich (Alemania, 1774-1840).** Pintor. Obras representativas: El caminante sobre el mar; Monje a la orilla del mar; Abadía en el robledal.

**William Turner (Inglaterra, 1775-1851).** Pintor. Obras representativas: El «Temerario» remolcado a su último atraque para el desguace; La batalla de Trafalgar; Ulises burlando a Polifemo.

**Théodore Géricault (Francia, 1791-1824).** Pintor. Obras representativas: La balsa de la Medusa; Oficial de cazadores a la carga.

**Eugene Delacroix (Francia, 1798-1863).** Pintor. Obras representativas: La libertad guiando al pueblo; La barca de Dante.

**Leonardo Alenza (España, 1807- 1845).** Pintor. Obras representativas: El viático.

**François Rude (Francia, 1784-1855).** Escultor. Obras representativas: La partida de los voluntarios de 1792 (La Marsellesa); Hebe y el águila de Júpiter.

**Antoine-Louis Barye (Francia, 1786-1875).** Escultor. Obras representativas: León y serpiente, Roger y Angélica montados sobre un hipogrifo.

Música:

**Ludwig van Beethoven (Alemania, 1770-1827).** Músico del período de transición al romanticismo. Obras representativas: La quinta sinfonía, La novena sinfonía.

**Franz Schubert (Austria, 1797-1828).** Obras representativas: Das Dreimäderlhaus, Ave María, Der Erlkonig (Lied).

**Robert Schumann (Alemania, 1810-1856).** Obras representativas: Fantasía en C, Kreisleriana op. 16, Frauenliebe und leben (Amor y vida de una mujer), Dichterliebe (Amor y vida de un poeta).

**Fréderic Chopin (Polonia, 1810-1849).** Obras representativas: Nocturnos Op. 9, Polonesa Op 53.

**Richard Wagner (Alemania, 1813-1883).** Obras representativas: El anillo del Nibelungo, Lohengrin, Parsifal, Sigfrido, Tristán e Isolda.

**Johannes Brahms (Alemania, 1833-1897).** Obras representativas: Danzas húngaras, Liebeslieder Waltzes Op. 52.

**Contexto histórico del romanticismo**

Culturalmente, el siglo XVIII estuvo marcado por el Iluminismo, que preconizaba el triunfo de la razón sobre el fanatismo, la libertad de pensamiento y la fe en el progreso como nuevo sentido de la historia. La religión perdía su influencia pública y era confinaba a la esfera privada. La revolución industrial, que transcurría paralelamente, consolidó a la burguesía como clase dominante y formó una clase media emergente.

La Ilustración se expresaba con el arte neoclasicismo. Con el neoclasicismo, comenzaron los "ismos" como tal, es decir, los movimientos con programa y conciencia deliberada de estilo. Pero aún existían barreras para la libertad individual y contradicciones, de modo que no tardó en formarse una reacción.

Los nuevos cambios despertaban la desconfianza ante el excesivo "racionalismo" que, irónicamente, justificó muchas prácticas intolerantes; se miraba con nostalgia los tiempos de la fe y se sentía una cierta desconfianza hacia los nuevos sectores sociales sin tradición.

**El impacto del "buen salvaje"**

En 1755, Jean-Jacques Rousseau publicó Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres, donde refutaba la obra Leviatán de Thomas Hobbes. Hobbes justificaba el despotismo ilustrado para garantizar la razón y el orden social, ya que entendía que el individuo tiende a la corrupción por naturaleza.

Rousseau propuso la tesis contraria: que el ser humano es bueno por naturaleza y que la sociedad lo corrompe. Los aborígenes americanos, de quienes se decía vivían en armonía con la naturaleza, fueron referidos por Rousseau como modelo ejemplar. Surgió así la tesis del “buen salvaje”. La idea fue tan escandalosa que le mereció la enemistad con Voltaire y fue considerada herética por la Iglesia. Aun así, nadie pudo detener su contagio revolucionario.

**La influencia del nacionalismo**

El nacionalismo había despertado en Europa desde que Montesquieu, en pleno contexto de la Ilustración, definió las bases teóricas de la nación en el siglo XVIII. De hecho, el nacionalismo fue un valor compartido por los neoclasicistas, pero el romanticismo le confirió un sentido nuevo al vincularlo no solo a un principio político sino ontológico: el “ser nacional”.

Este valor adquirió gran beligerancia cuando Napoleón, símbolo revolucionario del Estado laico, más pronto que tarde demostró su deseo de establecer un imperio europeo. La reacción no se hizo esperar. Los artistas de la transición romántica le dieron la espalda. Un ejemplo paradigmático es Beethoven, quien le había dedicado la Sinfonía Heroica a Napoleón y, al verlo avanzar en contra del pueblo germano, borró la dedicatoria.

**La aparición del Sturm und Drang**

Entre 1767 y 1785 surgió un movimiento germánico llamado Sturm und Drang ("Tormenta e ímpetu"), impulsado por Johann Georg Hamann, Johann Gottfried von Herder y Johann Wolfgang von Goethe. Este movimiento rechazó el racionalismo y rigor del arte neoclásico y se constituyó en antecedente e impulso del romanticismo. El movimiento había recibido la influencia del pensamiento roussoniano y despertaba el germen de la inconformidad frente al estado de las cosas.

**El arte como vocación**

El romanticismo, impulsado en parte por el Sturm und Drang, también revelaba una crítica, pero esta partía de una profunda desconfianza ante el mundo conocido, ese mundo del progreso y de la creciente masificación.

Las academias habían constreñido la creatividad artística y el arte de finales del siglo XVIII había dejado de ser revolucionario para ser predecible y servil. Los románticos creían que el arte estaba destinado a expresar no solo la opinión sino la sensibilidad del artista. Nació la idea del arte como vocación, lo que liberó al artista de las obligaciones de la relación con el cliente/patrono.

**Johann Wolfgang Goethe**

(Frankfurt, 1749 - Weimar, id., 1832) Escritor alemán. Nacido en el seno de una familia patricia burguesa, su padre se encargó personalmente de su educación. En 1765 inició los estudios de derecho en Leipzig, aunque una enfermedad le obligó a regresar a Frankfurt. Una vez recuperada la salud, se trasladó a Estrasburgo para proseguir sus estudios.

  
Goethe

Fue éste un período decisivo, ya que en él se produjo un cambio radical en su orientación poética. Frecuentó los círculos literarios y artísticos del Sturm und Drang, germen del primer Romanticismo y conoció al escritor y filósofo Johann Gottfried Herder, quien lo invitó a descubrir a Homero, Shakespeare, Ossian y la poesía popular.

Fruto de estas influencias, Goethe abandonó definitivamente el estilo rococó de sus comienzos y escribió varias obras que iniciaban una nueva poética, entre ellas Canciones de Sesenheim, poesías líricas de tono sencillo y espontáneo, y Sobre la arquitectura alemana (1773), himno en prosa dedicado al arquitecto de la catedral de Estrasburgo, y que inaugura el culto al genio.

En 1772 se trasladó a Wetzlar, sede del Tribunal Imperial, donde conoció a Charlotte Buff, prometida de su amigo Kestner, de la cual se prendó. Esta pasión frustrada inspiró su primera novela, Los sufrimientos del joven Werther, obra que causó furor en toda Europa y que constituyó la novela paradigmática del nuevo movimiento que estaba naciendo en Alemania, el Romanticismo.

De vuelta en Frankfurt, escribió algunos dramas teatrales menores e inició la composición de su obra más ambiciosa, Fausto, en la que trabajaría hasta su muerte; en ella, la recreación del mito literario del pacto del sabio con el diablo sirve a una amplia alegoría de la humanidad, en la cual se refleja la transición del autor desde el Romanticismo hasta el personal clasicismo de su última etapa.

En 1774, aún en Frankfurt, anunció su compromiso matrimonial con Lili Schönemann, aunque rompió el noviazgo dos años más tarde; tras aceptar el puesto de consejero del duque Carlos Augusto, se trasladó a Weimar, donde estableció definitivamente su residencia. Empezó entonces una brillante carrera política (llegó a ser ministro de Finanzas en 1782), al tiempo que se interesaba también por la investigación científica.

La actividad política y su amistad con una dama de la corte, Charlotte von Stein, influyeron en una nueva evolución literaria que le llevó a escribir obras más clásicas y serenas, abandonando los postulados individualistas y románticos del Sturm und Drang. En esa época empezó a escribir Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (1795), novela de formación que influiría notablemente en la literatura alemana posterior.

En 1786 abandonó Weimar y la corte para realizar su sueño de juventud, viajar a Italia, el país donde mejor podía explorar su fascinación por el mundo clásico. De nuevo en Weimar, tras pasar dos años en Roma, siguió al duque en las batallas prusianas contra Francia, experiencia que recogió en Campaña de Francia (1822). Poco después, en 1794, entabló una fecunda amistad con [Schiller](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schiller.htm), con años de rica colaboración entre ambos. Sus obligaciones con el duque cesaron (tan sólo quedó a cargo de la dirección del teatro de Weimar), y se dedicó casi por entero a la literatura y a la redacción de obras científicas.

La muerte de Schiller, en 1805, y una grave enfermedad, hicieron de Goethe un personaje cada vez más encerrado en sí mismo y atento únicamente a su obra. En 1806 se casó con Christiane Vulpius, con la que ya había tenido cinco hijos. En 1808 se publicó Fausto y un año más tarde apareció Las afinidades electivas, novela psicológica sobre la vida conyugal y que se dice inspirada por su amor a Minna Herzlieb. Movido por sus recuerdos, inició su obra más autobiográfica, Poesía y verdad (1811-1831), a la que dedicó los últimos años de su vida, junto con la segunda parte de Fausto.

**Victor Hugo**

(Besançon, Francia, 1802 - París, 1885) Poeta, dramaturgo y novelista francés considerado el máximo exponente del Romanticismo en su país. La infancia de Victor Hugo transcurrió en Besançon, salvo dos años (1811-1812) en que residió con su familia en Madrid, donde su padre había sido nombrado comandante general. De temprana vocación literaria, ya en 1816 escribió en un cuaderno escolar: «Quiero ser Chateaubriand o nada».

  
Victor Hugo en 1827

En 1819 destacó en los Juegos Florales de Toulouse y fundó la revista Le Conservateur littéraire, junto con sus hermanos Abel y Eugène, pero su verdadera introducción en el mundo literario se produjo en 1822, con su primera obra poética: Odas y poesías diversas. En el prefacio de su drama Cromwell (1827) rechazó las reglas del teatro neoclásico, proclamó el principio de la «libertad en el arte» y definió su tiempo a partir del conflicto entre la tendencia espiritual y el apresamiento en lo carnal del hombre; considerado el manifiesto fundacional del teatro romántico, el texto situó a Victor Hugo como cabeza del movimiento, y su casa se convirtió en la sede del cenáculo romántico.

Desde esa nueva posición de jefe de filas del Romanticismo, y secundado por figuras como Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Charles Nodier o Alfred de Vigny, el virtuosismo poético de Victor Hugo se puso de manifiesto en Las Orientales (1829), que satisfizo el gusto de sus contemporáneos por el exotismo oriental. La censura de su drama en cinco actos Marion Delorme retrasó su aparición en la escena teatral hasta el estreno de Hernani (1830), obra maestra que triunfó en la Comédie Française. La representación de este drama constituyó un auténtico escándalo, pero significó también la victoria de la joven guardia romántica sobre el viejo clasicismo y marcó un hito en la literatura por su ruptura con las rígidas normas de la tragedia francesa.

En 1830 inició una fase de singular fecundidad literaria, en la cual destacaron, además de distintos libros de poesía, su primera gran novela, Nuestra Señora de París, y el drama Ruy Blas. En 1841 ingresó en la Academia Francesa, pero, desanimado por el rotundo fracaso de Los burgraves, abandonó el teatro en 1843. La muerte de su hija Léopoldine, acaecida mientras él estaba de viaje, sumada al desengaño por la traición de su esposa con su amigo Sainte-Beuve, lo sumieron en una honda crisis.

  
Victor Hugo (1876)

Entregado a una actividad política cada vez más intensa, Victor Hugo fue nombrado par de Francia en 1845. Pese a presentarse a las elecciones de 1848 en apoyo de la candidatura de Napoleón III Bonaparte, sus discursos sobre la miseria, los asuntos de Roma y la ley Falloux anticiparon su ruptura con el Partido Conservador. El 17 de julio de 1851 denunció las ambiciones dictatoriales de Napoleón III y, tras el golpe de Estado, huyó a Bélgica. Si bien es cierto que no publicó ninguna obra entre 1843 y 1851, concibió su novela Los miserables y compuso numerosos poemas que aparecieron posteriormente.

En 1852 se instaló, con su familia, en Jersey (Reino Unido), de donde pasó en 1856 a Guernesey. Allí permaneció, en su propiedad de Hauteville-House, hasta 1870. Republicano convencido, denunció sin tregua los vicios del régimen conservador de su país y en 1859 rechazó la amnistía que le ofrecía Napoleón III.

De este exilio de veinte años nacieron Los castigos, brillante sarta de poesías satíricas; la trilogía de El fin de Satán, Dios y La leyenda de los siglos, ejemplo de poesía filosófica en la que traza el camino de la humanidad hacia la verdad y el bien desde la época bíblica hasta su tiempo; y su novela Los miserables, denuncia de la situación de las clases más humildes.

De vuelta a París, tras la caída de Napoleón III (1870), Victor Hugo fue aclamado públicamente y elegido diputado. Fue derrotado en los comicios siguientes, pero en 1876 obtuvo el escaño de senador de París, posición desde la que defendió la amnistía de los partidarios de la Comuna. Sin embargo, desengañado por la política, regresó a Hauteville-House (1872-1873).

El ritmo de su producción disminuía, pero su prestigio se acrecentaba sin cesar: un banquete conmemoró el quincuagésimo aniversario de Hernani; en 1881, su cumpleaños fue celebrado oficialmente y los senadores, en la tribuna, se levantaron sin excepción en su honor. A su muerte, el gobierno francés decretó un día de luto nacional y sus restos fueron trasladados al Panteón. Considerado como uno de los mayores poetas franceses, su influencia posterior sobre Baudelaire, Rimbaud e incluso Mallarmé y los surrealistas es innegable.

**El Realismo.**

**Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos**

Cuando surge en Europa, a mediados del siglo XIX, el discurso sobre el Realismo, ya hace tiempo que los escritores y los artistas han puesto los ojos en la realidad circundante, pues el realismo estaba ya en germen en el Romanticismo. Los teóricos de este movimiento, en su deseo de ruptura con las normas clásicas, recomendaban la introducción de lo concreto en el arte; la poesía lírica debía aludir a objetos familiares y llamar las cosas por su nombre; el teatro debía representar la vida real y no dar de ella una idea esquematizada tras el disfraz clásico; la historia y la novela no podían dejar de evocar las condiciones materiales de la vida de épocas remotas o del tiempo presente. En el prefacio a Cromwell (1827), Víctor Hugo, en su reflexión sobre la coexistencia de lo sublime y lo grotesco, toma como punto de partida la doble postulación cuerpo y alma, nobleza y pueblo, bien y mal... En sus múltiples formas, el Romanticismo -y no sólo el Romanticismo revolucionario y utópico de Víctor Hugo (1802-1885), George Sand (1804-1876), Espronceda (1808-1842), etc.- integra una visión del entorno, no sistemática pero muy patente. Y, sobre todo, basta citar a Stendhal (1783- 1842), a Honoré de Balzac (1794-1850), a Charles Dickens (1812-1878) y, ¿por qué no?, a Eugenio Sue (1804-1857), a Fernán Caballero (1797-1872), sin olvidar a los escritores y pintores costumbristas españoles, para poder hablar legítimamente de un «prerrealismo», todavía por estudiar en su conjunto. Es interesante observar que el autor que ejercitó mayor influencia, por sus obras y por sus ideas estéticas, en los novelistas españoles del gran realismo fue Balzac, que cronológicamente pertenece al período romántico. La admiración no regateada de Leopoldo Alas Clarín, (1852-1901) y Benito Pérez Galdós (1843-1920) por Gustave Flaubert y Émile Zola no se acompaña de una aceptación decisiva ni del «arte por el arte» de aquél ni de los absolutos presupuestos científicos de éste. En cambio, el modelo proclamado es Honoré de Balzac. "«Yo aconsejo -escribe Clarín- a todo el que se interese seriamente en cuestiones de crítica literaria, no hablar jamás de oídas ni proceder por abstracciones; por esto recuso en esta cuestión a todo juez que no se sepa su Balzac. ¿Qué autor, ni aun Flaubert, ni aun Zola, deja la impresión de realidad que dejan muchas novelas del autor inmortal de Eugenia Grandet?»" (Beser, 1972, pág. 59).

La cuestión del Realismo no radica sólo en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que depende del grado de atención y del papel que se le otorga a la realidad. Surge pues la orientación realista, como fenómeno de época, con la conciencia colectiva de que la realidad por sí sola (es decir, no sometida a un proceso de idealización) merece ser objeto de arte. Con el discurso sobre el Realismo entramos verdaderamente en una tendencia, una orientación, que abarca tanto la literatura como las bellas artes, dentro de la cual surge la doctrina naturalista, como un intento para relacionar la literatura con la ciencia.

La tendencia realista empieza a definirse en Francia por los años de 1850 y luego aparece en las décadas siguientes en Inglaterra, en España, en Portugal, en Italia y un poco más tarde en Alemania. Es cierto que en la extensión del Realismo a los varios países europeos influyen el pensamiento y las corrientes francesas, pero también es indudable que en todas las naciones europeas hay una evolución hacia una cierta homologación, con grandes diferencias, según las particulares situaciones históricas, de la sociedad burguesa.

En la segunda mitad del siglo XIX, Europa es un mundo en pleno desarrollo y hasta en plena mutación si pensamos en hechos de tanta importancia como la unidad italiana y la unidad alemana. Con la industrialización y la urbanización cada vez más acentuadas -en Francia y en Inglaterra, sobre todo-, las llamadas «clases bajas» se convierten poco a poco en proletariado, cuya fuerza y cuyo peso impiden ya que se dé de él una representación compasiva o burlesca. Los grandes descubrimientos se dan en un contexto internacional (alumbrado eléctrico, invención de las prensas rotativas, etc.) y se produce una internacionalización acelerada de los conocimientos. "«Toda la vida literaria de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla sobre un fondo de historia económica, social, mental y política en el que muchos acontecimientos tienen una dimensión internacional»" (Chevrel, 1982, pág. 33). El desarrollo de las comunicaciones, y particularmente de una densa red ferroviaria, facilita los contactos y la circulación de libros y sobre todo de periódicos. Cambian de manera acelerada las condiciones de vida y las relaciones culturales, y desde luego cambian también las mentalidades. La burguesía, ya en el poder en Francia y en tímida ascensión en España, obtiene beneficios de la situación y se hace conservadora: de la filosofía positivista de Auguste Comte y del darwinismo saca justificaciones de su dominación y de su orden. El sistema de valores impuesto por la nueva clase dominante no es el liberalismo político que predicaban los románticos como George Sand o Mariano José de Larra y al que quedan aferrados numerosos intelectuales y escritores -Víctor Hugo, Pérez Galdós, Leopoldo Alas, etc.-, sino el liberalismo manchesteriano de una economía en plena expansión y con aspiraciones imperialistas y colonialistas. Las revoluciones europeas fracasadas de 1848 (y la de 1868 en España) marcan la ruptura entre la burguesía de negocios que tiene o aspira al poder y los intelectuales.

Como sintetiza acertadamente Juan Oleza, "«el modelo cultural realista se impone en mínima conexión con la fatiga a que ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto de sus resultados: el peso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones en cuarenta años de lucha de clase, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía -que una vez en el poder no sólo se aleja de toda veleidad revolucionaria, sino que se apresta a reprimir brutalmente-, es ya muy patente en los románticos que lucharon a lo largo de este proceso, pero se acentúa mucho más en los autores realistas. De la Europa que se vislumbra esperanzadamente en las barricadas a la Europa de los banqueros a que conduce la revolución, la distancia se mide en ilusiones perdidas»" (Oleza, 1984, pág. 6). Es de subrayar que los románticos y realistas comparten este desprecio por lo burgués, pero mientras que aquéllos se refugian en lo ideal, en el recuerdo, éstos se encaran con la realidad. Por más que el escritor y el artista realista desconfíen de la burguesía (de su propia clase), aunque pierdan sus ilusiones, no renuncian; tienen conciencia de su superioridad intelectual y moral, se aferran a certidumbres, a unas "«ideas legitimadoras»" (Lyotard, 1979, págs. 54-62), y abandonando los sueños, se enfrentan con las realidades del entorno, que quieren comprender y pintar, porque saben que tienen el poder de representarlas. Tal parece ser la justificación ideológica y ética del Realismo.

Por sorprendente que parezca, los novelistas españoles «tradicionalistas», como Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) o José María de Pereda (1833- 1905), se encuentran en una situación parecida; para ellos, el desengaño procede de la vida moderna, del «progreso», y toman, ellos también, como objeto de estudio la sociedad contemporánea para denunciar los vicios del «falso progreso» y buscar a la España eterna debajo de las apariencias de la modernidad, y sobre todo en el campo, donde permanece incólume la armonía del mundo preburgués.

Los dos primeros teóricos del Realismo son dos autores franceses; hoy más bien olvidados, Edmond Duranty (1833-1880), fundador, en 1853, de la efímera revista emblemática Le Réalisme, y Jules Husson, llamado Champfleury (1821- 1899), autor de un tratado teórico, de título también emblemático, Le Réalisme (1857). Para Duranty, el Realismo, tal como lo define en una dinámica proclama del primer número de su revista, se justifica por motivos éticos: "«El Realismo tiende a la reproducción exacta, completa, sincera del medio social, de la época en la que se vive, porque esa orientación se justifica por la razón, las exigencias de la inteligencia y el interés del público y por carecer de mentira»". Es interesante notar qué por los mismos años, el pintor Gustave Courbet (1819-1877) afirma una intención parecida, con marcado carácter ofensivo, en el catálogo para la exposición de 1855: "«Saber para poder, tal es mi pensamiento. Expresar los caracteres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación, en una palabra, hacer arte vivo, tal es el fin que persigo»" (cit. en Lemaitre, 1982, pág. 361). Es un ejemplo ya de convergencia ideológica y teórica entre literatura y bellas artes que, como veremos, va muy lejos.

Duranty y Champfleury ponen en aplicación sus teorías en novelas, totalmente olvidadas hoy (citemos: La malheur d'Henriette Gérard, 1860, de Duranty, y L'usurier Blaizot, 1853, de Champfleury), pero de innegable interés histórico. Los dos utilizan una documentación precisa, componen verdaderos cuadros según una técnica pictórica, utilizan la intriga para introducir descripciones de medios y tipos despreciados hasta entonces por la literatura y el arte: campesinos, artesanos, obreros (Lemaitre, 1982, pág. 361; Van Tieghem, 1946, págs. 219-222). La pretensión, proclamada por Duranty y Champfleury, de objetividad absoluta (la fotografía de las cosas es el ideal a que debe aspirar el novelista) revela una reflexión superficial tanto sobre la realidad como sobre el quehacer literario. La estética realista definida por los dos teóricos resulta sumamente estrecha en su dogmatismo. Pero lo esencial de la ética y de la ideología realistas está ya plasmado en las obras de estos dos autores. Los novelistas ulteriores, Gustave Flaubert (1821-1880), los hermanos Goncourt, Edmond (1822- 1896) y Jules (1830-1870), Alphonse Daudet (1840-1897), Émile Zola (1840- 1902), tal vez Pérez Galdós, etc., trabajan a partir de una documentación escrupulosamente reunida. Bien conocidos son actualmente los Carnets d'enquêtes de Zola (Zola, 1987), y se sabe que los Goncourt le tributaban al documento un verdadero culto ("«La novela actual se hace con documentos orales o con apuntes de documentos orales, como la historia se hace con documentos escritos»", Goncourt, 1885-1896, I, pág. 1112).

Partiendo siempre de las obras y de las posiciones teóricas de Duranty o Champfleury, conviene evocar un aspecto de gran alcance no sólo para el estudio del Realismo decimonónico, sino para la historia del Realismo en la literatura de todos los tiempos. Se trata de lo que Auerbach llama "«teoría antigua de los niveles estilísticos de la representación literaria»", teoría que es la base de todas las tendencias clásicas o neoclásicas y que, en la representación de lo real, atribuye el papel cómico o burlesco (por ejemplo, el gracioso o los campesinos en la comedia española del Siglo de Oro) a las clases bajas, mientras que el aspecto noble (la tragedia) corresponde a las clases aristocráticas. El Romanticismo, al preconizar la mezcla de lo sublime con lo grotesco, se había emancipado ya de la jerarquía de los niveles, pero era más por el imperativo estético de la búsqueda del contraste que por la voluntad ética de reflejar la realidad. Stendhal y Balzac rompen con la teoría clásica cuando toman "«a individuos cualesquiera de la vida diaria [...] para hacer de ellos objetos de representación seria, problemática y hasta trágica»" (Auerbach, 1968).

El auténtico Realismo es el que no excluye nada de la representación artística; para él no hay cosa o tema más digno que otro. En el capítulo particularmente interesante que dedica a la novela de los Goncourt Germinie Lacerteux (1864), Auerbach muestra, a partir de análisis textuales, que los Goncourt no van más allá de una estética de lo feo, mientras que sólo Zola es capaz en Germinal (1885) de hacer una pintura al nivel mismo del objeto y de captar en una escritura casi mimética la profunda realidad de la vida de los mineros (Auerbach, 1968). Cuando, en 1881, se publica La desheredada de Pérez Galdós, Leopoldo Alas dedica un vibrante homenaje a esta novela en la que Galdós "«ha procedido como los autores realistas»". El joven crítico insiste particularmente en la novedad que constituye la representación exacta del pueblo, del bajo pueblo, en una obra artística: "«El pueblo que se pinta en La desheredada no es aquel pueblo inverosímil, de guardarropía, de las novelas cursis [...], tampoco es el pueblo idealizado de las novelas idealistas de Eugenio Sue [...] Galdós, observador atento y exactísimo en la expresión de lo que observa, nos lleva, en La desheredada, a las miserables guaridas de ese pueblo que tanto tiempo se creyó indigno de figurar en obra artística alguna»" (Clarín, 1881, págs. 135-136).

En cuanto al proceso realista, se inicia verdaderamente en España en 1870 con la publicación de La Fontana de Oro de Pérez Galdós (Beyrie, 1988, págs. 33-40), y el primer discurso crítico sobre la nueva orientación del arte es el fundamental artículo de este autor titulado Observaciones sobre la novela contemporánea en España (1870). En él, el novelista aboga por "«una novela nacional de pura observación»" que tome por objeto "«la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas»", pues "«ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y su inteligencia la soberanía de las naciones»" (Bonet, 1990, págs. 105- 120). Es de notar que en un principio, por los años sesenta, le cuesta trabajo a Francisco Giner de los Ríos hacer entrar el Realismo y la novela como representación de la realidad en su concepción idealista del arte y expresa sus reticencias en un importante artículo de 1862: "«El arte exige que el objeto tenga ya en sí condiciones sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura simpatía que debe procurar»"; lo cual significa que hay temas que no son dignos de representación artística. Y el eminente crítico krausista concluye terminantemente: "«El sentimentalismo, el realismo y el individualismo han sido, pues, los tres principales extravíos de la literatura moderna»" (Giner de los Ríos, 1973, pág. 140).

En España median pocos años entre la aceptación tardía del Realismo y el apasionado debate sobre el Naturalismo, debate que se inicia cuando se conocen las primeras obras de Émile Zola (Thérèse Raquin, 1867; L'Assommoir, 1877, etc.) y sobre todo cuando llegan, a partir de 1880, las ideas teóricas del autor de La novela experimental. En 1879, Manuel de la Revilla (1846-1881), en un mismo artículo, defiende con entusiasmo "«un Realismo combinado con lo que hay de verdadero en el idealismo»" y condena el Naturalismo que "«se complace en lo vulgar, lo ruin y lo pequeño»" y no es más que "«la demagogia del Realismo»" (Revilla, 1973, pág. 179). Durante el período que separa La Fontana de Oro (1870) de la publicación en 1881 de La desheredada (primera novela española influida, directa o indirectamente, por el Naturalismo), período de agitación política y social (Sexenio Revolucionario, primeros años de la Restauración), la producción novelesca y la crítica literaria son un reflejo de la lucha ideológica, hasta tal punto que, para varios estudiosos, es cuestionable el realismo de las novelas de tesis que son Doña Perfecta (1876), Gloria (1877), etc., de Pérez Galdós, por un lado, y, por el otro, El escándalo (1875) de Alarcón o El buey suelto (1877), Don Gonzalo González de la Gonzalera (1877) de Pereda. El mismo Clarín, que había escrito en 1876 que "«aquí todo libro debe ser hoy de combate»", rectifica en 1890 su juicio sobre las primeras novelas contemporáneas de Pérez Galdós, diciendo que "«pertenecen francamente al idealismo tendencioso»" (Lissorgues, 1989, II, págs. 137-148). Para López-Morillas, "«el despotismo de las ideas es [...] lo que da carácter polémico a la novela del período 1870-1880 [...] Por eso, no parece muy adecuado el calificativo de realista que de ordinario se aplica a esa manera de entender la ficción novelesca. Si bien se mira, es todo lo contrario, por su intención al menos: es una novela idealista, alimentada por ese deseo de que las cosas sean distintas de lo que son»" (López-Morillas, 1956, págs. 137-138). Comentando estas palabras de López-Morillas, Sergio Beser añade que "«la novela de aquellos años es idealista por su intención y realista por sus medios»" (Beser, 1972, pág. 88). A partir de 1880, el cambio de mentalidad a que lleva la desconfianza en la idea de revolución y la adaptación a la nueva situación sociopolítica de la Restauración y, sobre todo, la reflexión ideológica y estética suscitada por el Naturalismo desemboca en una concepción más serena y más profunda del Realismo (La Regenta se publica en 1884-1885 y Fortunata y Jacinta en 1886-1887).

De una manera u otra, una situación sociocultural determinada condiciona el pensamiento y la sensibilidad de una época. No puede sorprender que en cada época haya cierta correlación de tendencias dominantes entre la literatura y las bellas artes. La historia comparada de la literatura y de la pintura en el siglo XIX revela una evolución paralela y analogías de orientaciones que se suelen expresar con los mismos conceptos generales de Romanticismo, Realismo e incluso Naturalismo. Tal vez en pintura sea más fuerte el peso de las escuelas, de los mandarinatos (como el de la «dinastía» de los Madrazo; Gaya Nuño, 1966) y de la Academia de Bellas Artes (situación algo parecida en Francia; Bourdieu, 1992, págs. 189-197), lo que puede explicar la pervivencia a destiempo de algunas tendencias, como, por ejemplo, el historicismo contra el cual se alza Pérez Galdós en 1884 (Gaya Nuño, 1975, pág. 146). Pero, en general, hay coincidencia; y al respecto, merece citarse el juicio sintético sobre el período romántico de Juan Antonio Gaya Nuño: "«En estos treinta y cuatro años [de 1834 a 1868] de pintura romántica [...] donde aquella efusividad cálida y alta de voz, alternando el optimismo con el duelo afectado, la proeza con la fechoría vulgar, barajando héroes o semihéroes con bandidos, logra los mismos pronunciados acentos, graves y agudos, que la historia o la literatura del mismo largo momento»" (Gaya Nuño, 1966, pág. 88).

Con el Realismo no sólo hay analogía de orientación sino interferencia o, por mejor decir, la pintura ejerce una influencia directa en la literatura, el arte de escribir se beneficia del arte de pintar. Es un aspecto insólito en la historia de la literatura, todavía no sistemáticamente explorado. Esta convergencia se debe a que, por primera vez, el pintor y el novelista dirigen sus miradas hada el mismo objeto: la realidad, es decir, la naturaleza, el hombre, la sociedad. Para los dos se trata de "«ver, y de ver justo»", como decía Guy de Maupassant (1850-1893), y de representar toda la realidad, sin establecer jerarquías entre lo alto y lo bajo, entre lo bello y lo feo. Esta posición ideológica y estética común hace que se estrechen, cuando es posible, lazos de amistad entre pintores y escritores, entre Maupassant y Claude Monet (1840-1926), entre Zola y Gustave Courbet (1819-1877), Édouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne (1839-1906). En París, entre 1850 y 1860, se reunían los realistas, escritores y pintores, en tomo a Courbet en La Brasserie, donde el pintor tenía su taller.

Los pintores representan escenas o personajes sacados de las novelas (por ejemplo el famoso cuadro Nana de Manet) y los escritores sienten la necesidad de hablar de pintura y muchos se hacen, de manera más o menos ocasional, críticos de arte. Es el caso de Duranty, Champfleury, Maupassant, Huysmans, los Goncourt y sobre todo Zola, cuya obra como crítico de arte, recientemente publicada, constituye un volumen de 520 páginas (Zola, 1991). Una novela entera de la serie de Los Rougon-Macquart, L'Oeuvre (1886), está dedicada a la vida y a la obra del grupo de los impresionistas, y el personaje de Claude Lantier deja transparentar a su modelo, Cézanne, aunque algunos rasgos del personaje puedan hacer pensar en Manet o en Courbet (Zola, 1974). Precisamente a propósito de Courbet, Zola escribió la famosa frase: "«Una obra de arte es un trozo de creación visto a través de un temperamento»" (Zola, 1991, pág. 44).

En España, los contactos entre literatura y arte son más ocasionales. Al parecer, no se produce una simbiosis tan estrecha como en Francia. Sin embargo, Pedro Antonio de Alarcón se ocupa de las exposiciones de 1856, 1858, 1866; Federico Balart (1836-1873) publica varias crónicas en las que alaba a Eduardo Rosales (1836-1888) y a Mariano Fortuny (1838-1874); Francisco María Tubino (1833-1888) contrapone las tendencias idealistas y realistas para mostrar la superioridad del Realismo en El arte y los artistas contemporáneos en la Península (1871); el mismo Pérez Galdós da excepcionalmente su parecer, en 1884, sobre la pintura del momento, expresa su recelo ante la supervivencia de la escuela histórica y exhorta a los jóvenes pintores: "«Pintad la época presente, pintad vuestra época; lo que veis»" (Gaya Nuño, 1975, pág. 196).

Estas coincidencias y convergencias entre pintores y escritores y entre literatura y arte son de interés -según Pierre Bourdieu (1992), la que se produce en los años sesenta y setenta supone de hecho una nueva coalición contra los poderes exteriores: Academia, etc.-, pero mucho más importante es la influencia que las técnicas pictóricas ejercen en la escritura y en la composición de las novelas. La preocupación por el documento y la necesidad (y la voluntad) de dar a la representación del medio, del espacio y de las cosas la importancia que tienen en la realidad hacen que la composición de la obra novelesca sea menos dramática aún que en Balzac o en Dickens y más plástica. Muchas noveles (de Flaubert, de Zola o de Clarín, etc.) se presentan como una sucesión de cuadros; al respecto, Madame Bovary y La Regenta son ejemplares, con, en aquélla, los comicios, el baile, Rouen, etc., y en ésta, la catedral, la sacristía, el casino, la casa de Vega- llana, el baile, etc. Varios estudiosos de los Goncourt, de Maupassant, de Zola, de Alphonse Daudet, de Clarín, han subrayado algunos aspectos en la técnica de la descripción, en la composición de cuadros, en la dosificación de la luz y de la sombra, que podían, en los textos, proceder del arte realista de pintar. Sin embargo no se ha emprendido todavía un análisis completo de las novelas realistas y naturalistas según esta perspectiva; por eso son muy oportunos los trabajos que se orientan en tal dirección (Latorre, 1992, 1996, 1997).

Algunas páginas de Daudet, Maupassant, Clarín, Pereda o Zola parecen transposiciones de los medios de expresión pictórica al campo de la escritura, pero sólo el análisis textual puede dar la exacta medida de lo que los Goncourt llaman la escritura artista. Los pintores y los novelistas son paisajistas, se empeñan en captar, cada cual según la técnica propia, las vibraciones de la naturaleza, el juego de los colores, en expresar superficies y volúmenes. Las descripciones se componen como cuadros, con sus varios planos, sus zonas de luz y sus lontananzas más o menos difuminadas (Mitterand, 1986b, págs. 271-280). Varias descripciones de Daudet o de los Goncourt se caracterizan por largas frases nominales, en las que ningún verbo marca una acción, pero que captan y fijan impresiones, como toques sugestivos, con adjetivos y sustantivos. A veces es perceptible el deseo de disolver, cómo en un cuadro impresionista, las líneas y lo recortado del esbozo en adjetivales vibraciones fugitivas. También se trasluce la voluntad de fijar con palabras una visión, un instante privilegiado, de la misma manera (si fuera posible) que Monet, cuando, delante de Maupassant fascinado, "«cogió a manos llenas un chaparrón que se derramaba en el mar y lo echó en el lienzo»" (Forestier, 1974, pág. XXXI). La visión del novelista es indudablemente influida, a veces mediatizada, consciente o inconscientemente, por la representación de los pintores realistas e impresionistas. En su artículo Sobre la descripción, Zola, que nunca, afortunadamente, consigue ahogar del todo bajo sus doctrinas al gran poeta que lleva dentro, confiesa que las largas descripciones de París en Une page d'amour proceden de una imagen vivida, de un cuadro interiorizado desde los tiempos de la juventud miserable cuando "«este gran París inmóvil e indiferente [...] se destacaba siempre en el cuadro de mi ventana»". Un cuadro vivo que se pinta luego con palabras y con el calor afectivo del recuerdo. En el mismo artículo, en el que el doctrinario del Naturalismo condena la complacencia del novelista en la descripción (y es difícil saber hasta qué punto es consciente de la contradicción en que incurre), Zola deja transparentar su entusiasmo al evocar la escritura artista de los Goncourt. "«Todo el genio de los Goncourt reside en esta traducción tan vibrante de la naturaleza, en este estremecimiento, estos cuchicheos balbucientes, estos mil soplos hechos sensibles»" (Bonet, 1988, págs. 199-204). Sin darse cuenta, el crítico Zola demuestra lo que debe el arte de los Goncourt a los impresionistas.

La descripción en la novela realista tiende a sugerir una representación plástica parecida a la que puede ofrecer un cuadro. No puede sorprender, pues, que el lenguaje de la crítica literaria sea el que emplea el crítico de arte. Para evocar la "«admirable fuerza descriptiva»" de Dickens, Pérez Galdós, ya en 1868, utiliza un vocabulario que procede de la pintura porque es el único que puede dar cuenta de un arte de la descripción que es ante todo pictórico. Dickens -escribe Galdós- "«os describe una tempestad, por ejemplo, y os la presenta, no en un relato minucioso de los varios fenómenos que la determinan, sino en un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada: os presenta un momento de la tempestad, el sublime momento pictórico del relámpago, en que con la vista abarcáis un espacio sin límite, y veis innumerables objetos, sin poder examinar ninguno. Os describe un paisaje, y en su descripción lo veis como en la naturaleza, vago, grandioso en su conjunto [...] Dickens es como un gran colorista que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra, de luz [...]»" (Bonet, 1990, págs. 220-221).

Entre los novelistas realistas es un procedimiento bastante usual remitir a un cuadro de Courbet, de Manet, de Watteau, de Rafael, etc., para «iluminar» una descripción o simplemente para excusarla. El caso más significativo tal vez sea el del personaje de mayor relieve y de mayor corporeidad de toda la literatura española decimonónica, Ana Ozores, que no da lugar a ningún retraso en toda La Regenta, pero que el narrador compara a menudo con La virgen de la silla de Rafael.

Esta simbiosis entre literatura y bellas artes, o más precisamente en esta influencia de la pintura en el lenguaje literario realista, es un apasionante tema de estudio... por hacer.

**El debate sobre la estética realista**

A pesar de su aparente transparencia, el concepto de Realismo es uno de los más complejos y difusos entre los que debe manejar la crítica literaria. Una historia de la literatura no puede ser un tratado de filosofía del arte y, sin embargo, la única realidad literaria, la de las obras, plantea, por lo que respecta al Realismo, insoslayables problemas técnicos, filosóficos e incluso metafísicos. Por otra parte, sin que se pueda negar que el conjunto de la producción literaria o artística de un período determinado esté condicionada por la orientación general del pensamiento, tributario a su vez de toda una situación histórico-social, es imprescindible subrayar que cada obra tiene su originalidad propia y que lo que separa a los autores es infinitamente más que lo que los reúne. Se justifican las etiquetas, como expresión de un cierto sentido del sentido, pero no se les puede conceder más valor que el de alumbrar la perspectiva (en primer lugar para que se puedan escribir historias de la literatura). A Flaubert, que se irritaba contra las etiquetas, contra los -ismos, le contestó Zola: "«Sin embargo son necesarias las palabras que dan cuenta de los hechos; hasta ocurre que las descubre y las impone el mismo público para poder situarse en medio del trabajo de su tiempo»" (cit. en Pagès, 1989, pág. 38). Eterno problema del conocimiento, eterno problema de la necesidad de abstracciones.

En su acepción moderna, la del siglo XIX, el Realismo es la concepción del arte y de la literatura que se da como objetivo la representación (no la reproducción como pudo decirse sin pensar bien en el sentido de la palabra) de la realidad, es decir, del hombre y de la sociedad contemporáneos. El novelista y el pintor realista rechazan la imaginación como agente activo de la construcción literaria o pictórica, pero pintan los ensueños y las fantasías de sus personajes, porque la imaginación y los sueños son una realidad. Los personajes pueden ser románticos (Isidora Rufete en La desheredada, Ana Ozores en La Regenta, Emma Bovary, etc.), pero la representación de su romanticismo quiere ser meramente realista, aunque a menudo sea mucho más y, a veces, hasta cierto punto lírica, en la medida en que expresa aspiraciones y deseos, reprimidos o no, del autor: es el caso, bien conocido, de Flaubert y también de Clarín...

El artista realista quiere atenerse a la realidad -lo cual es para él un imperativo ético- porque "«la realidad -proclama Clarín- es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo»" (Clarín, 1887b, pág. 91). Pero ¿qué es la realidad? La historia de la filosofía muestra que no hay respuesta definitiva a tal pregunta. Sin embargo podemos aceptar que para el escritor y el artista realistas la realidad es lo que ven los ojos y la conciencia del que mira y observa. La representación es primero una visión: la voluntaria captación de lo de fuera a través de la (hasta cierto punto inconsciente) interpretación de una conciencia, en la que obra tanto la razón como todo el complejo afectivo. La razón organiza la visión en función de su propio ideario, de su propia ideología, y la «sensibilidad», en las grandes visiones (en la gran literatura), intenta llegar al «alma» de las cosas. Además, se percibe o se interpreta la realidad extraliteraria a través de una multitud de referencias personales, culturales, literarias, etc. Esta conciencia, personal, debe encontrar su lenguaje, su estilo (y ese encuentro feliz se llama «talento»...) para que se transmute la realidad no literaria en realidad literaria.

Conviene añadir que, si la representación es una visión, es también una técnica. La estética realista, y más aún la naturalista, se empeña en adecuar la técnica -los medios estilísticos empleados- a la visión. Como ésta es ante todo un «ver», según dijo Maupassant, se comprende que la actitud del novelista frente a la realidad sea parecida a la del pintor.

Para terminar con este largo -y, sin embargo, esquemático- planteamiento de problemas, hay que abordar el aspecto ideológico, o, por mejor decir, ético, implicado por la visión del pintor o del novelista. La voluntad o el deseo de representar la realidad toma apoyo en una «idea-fuerza legitimadora», que se convierte en certidumbre o, si se quiere, en fe. El artista realista, a pesar de los posibles pesimismos y desengaños, va movido por una fe: fe en la perfectibilidad de las condiciones de vida en Balzac, fe en el arte más que en el objeto de arte en Flaubert y, hasta cierto punto, en Maupassant y en los Goncourt, fe en la Historia y en el progreso en Pérez Galdós, en Alas, en Zola, en los pintores Courbet, Manet, Ramón Martí y Alsina, Joaquín Sorolla, fe en la tradición en los escritores y pintores costumbristas, en Pereda, en Alarcón, fe y confianza en la moral católica en Alarcón, Pereda, Emilia Pardo Bazán, etc. Convendría añadir que casi todos los novelistas realistas españoles tienen una conciencia más o menos aguda del misterio de la realidad; para Clarín, la realidad es, pero es misteriosa. Esta certidumbre (esta fe) orienta la visión hacia una cierta finalidad e informa la obra, como puede hacerlo una idea superior, pero personal, subjetiva, dando al arte realista, e incluso naturalista, una dimensión ideal, no necesariamente idealista, casi, casi romántica.

Ya se ve que -como dice Francisco Ayala- es difícil "«marcar los contornos de un supuesto arte realista»" (Ayala, 1974, pág. 70). Hasta tal punto que algunos estudiosos piensan que "«no hay realismo, sólo hay realistas y muy diversos por el temperamento, el talento, las ideas»" (Dumesnil, 1945, pág. 28).

La problemática realista, de cuya complejidad dan idea las anteriores consideraciones epistemológicas, no exhaustivas, enfocadas desde una perspectiva enriquecida por más de un siglo de reflexiones teóricas y críticas, dio lugar en el último tercio del siglo XIX a apasionados debates en los terrenos estéticos e ideológicos.

Conviene repetir aquí que por los años setenta aparece con pretensión hegemónica, dentro de la orientación realista, una doctrina que pretende aproximar la literatura a la ciencia. El Naturalismo teórico de Zola, expuesto en muchos artículos, desde 1866 hasta 1880, intenta definir para la literatura un método de aproximación a la realidad parecido al de las ciencias experimentales -observación, experimentación, impasibilidad ante los hechos...- y quiere hacer entrar en el campo literario los nuevos datos proporcionados por las ciencias: ciencias naturales, biología, fisiología, psicología, sociología, etc. Cuestión controvertida y no del todo zanjada todavía es la de la relación entre la orientación general realista y la doctrina naturalista. Para algunos críticos del siglo XIX, Manuel de la Revilla, Juan Valera, Ferdinand Brunetière, etc., el Naturalismo es una perversión del Realismo, "«la demagogia del Realismo»", según Manuel de la Revilla (Revilla, 1973, pág. 179), un indebido intento para acercar la literatura a la ciencia, pretensión que niega la especificidad de lo literario; y para todos sus impugnadores, la teoría naturalista es una torpe justificación de las «vulgaridades», «obscenidades» e «inmoralidades» que ostentan las novelas de Zola y de sus seguidores. Pero si dejamos a un lado las estridencias epidérmicas del momento más agudo de la polémica y si consideramos el conjunto del último tercio del siglo XIX, es indudable que la asimilación por los novelistas (aun por los que se declaran opuestos a la doctrina, como, por ejemplo, Pereda) de no pocos elementos tanto técnicos como temáticos propugnados por el Naturalismo contribuye a enriquecer notablemente el arte de escribir novelas, en el intento realista de "«asimilación de la novela a la vida»", como escribe Gonzalo Sobejano en un estudio de imprescindible consulta (Sobejano, 1988).

En todos los países europeos, el debate sobre el Naturalismo suscita una reflexión sobre la finalidad de la literatura y sobre el quehacer literario; sobre todo, el análisis crítico de las novelas de Zola, los Goncourt, Daudet, etc., que trae a colación las obras de los grandes autores realistas anteriores, Stendhal, Balzac, Dickens, provoca una discusión de gran alcance sobre la problemática de la novela y cuya influencia en el proceso mismo de creación es determinante. La penetración de las ideas y de la estética naturalistas produce una inflexión en todas las «literaturas nacionales» e informa, en un sentido u otro, la orientación realista cuando ya existe. Es el caso de Portugal, y basta citar a José María Eça de Queiroz (1845-1900); de Italia, donde el Realismo vivificado por el Naturalismo se denomina "«verismo»" (Petronio, 1984, págs. 59-66). Y es el caso también en España, donde, después de la publicación de La desheredada (1881) y después de la «polémica naturalista» (1880-1883), el Realismo se acerca a su verdadera dimensión ideológica y estética que seguirá profundizándose hasta el final del siglo.

En todas partes, el debate sobre Realismo (y Naturalismo) se centra en tomo a un género, la novela, por ser el más adecuado a tal orientación literaria. Para Clarín, la novela es "«la épica del siglo»", es el género más "«oportuno»", el que permite mejor captar y reflejar la realidad y el que alcanza mayor difusión: "«Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar el pensamiento general a la cultura como el germen fecundo de la vida contemporánea»" (Clarín, 1881, pág. 82). Sólo la novela posee la libertad expresiva que permite la representación artística de la complejidad de la vida. En el discurso crítico de la época, cuando se habla de Realismo se sobreentiende novela, y viceversa, así lo dicen los mismos títulos de las obras teóricas de Zola, La novela experimental, Los novelistas naturalistas,...

En cuanto al teatro, no supo o no pudo ponerse a la altura de los tiempos. No fue el género altruista de la regeneración artística y moral que, según Francisco Giner, debía imponerse después del predominio, en la primera parte del siglo XIX, de la poesía lírica (Giner, 1973). En el artículo El Naturalismo en el teatro, Zola nota, por los años de 1880, que "«el espíritu del siglo, con su retorno a la naturaleza, con su necesidad de investigación exacta, iba a abandonar la escena, en la que le molestaban demasiados convencionalismos, para afirmarse en la novela, en la que el cuadro no tenía límites»" (cit. en Bonet, 1990, pág. 138). A pesar de su gran afición al teatro, Clarín, que durante toda su vida de crítico aboga por una renovación de la escena apelando a Ibsen, a los experimentos del Teatro libre de Antoine, etc., acaba por confesar, como Zola, que el teatro (el de José Echegaray, de Victorien Sardou, de Alejandro Dumas hijo, de Émile Augier, etc.) no consigue librarse de convencionalismos, de cierto Romanticismo superficial y de procedimientos efectistas y novelescos que perjudican lo que Zola llama "«la moralidad de lo verdadero»". Zola, en su afán de unanimismo naturalista, quiere que el teatro, a pesar de los obstáculos con los cuales tiene que enfrentarse el dramaturgo, pueda llegar a ser un género auténticamente realista y hasta naturalista. En cambio, para Clarín la superioridad de la novela, cuando se trata de representar la complejidad de la vida, es incuestionable. La convención teatral impone traducir, de manera inadecuada, en "«discurso bien compuesto lo más indeciso del alma, lo más inefable a veces»", mientras que la novela, libre de cualquier traba, permite que el autor pueda "«ir viendo en las entrañas de un personaje»" mucho más de "«lo que el mismo personaje puede ver dentro de sí y decirse a sí propio»" (Beser, 1972, pág. 259).

Es, pues, de sumo interés mostrar cómo se plasma en España, poco a poco, una estética de la novela que si bien está siempre en estrecha relación con ideologías diversas, trasciende, en cierto modo dichas ideologías y permite que se pueda hablar de un gran Realismo del siglo XIX que agrupe autores de opciones históricas tan opuestas como pueden serlo, pongamos por caso, las de Pereda y Galdós, las de Alas y Alarcón, Emilia Pardo Bazán y Valera.

Para todos estos autores «la materia novelable» es la realidad humana y social inmediata. Así, el espacio y el tiempo novelescos son trasuntos del espacio -rural o urbano- y del tiempo real en que vive el novelista. Es decir, que la imaginación no interviene para elaborar mundos y ficciones extraordinarios. La ficción, pues toda novela es ficción, es ficción mimética regida por leyes que son imitación de las que imperan en la realidad. En cuanto a los personajes, deben tener tal grado de verosimilitud y de credibilidad como para suscitar la impresión de que son representaciones de seres vivos. Tales son los elementos estéticos de base que encontramos como denominador común en todas las novelas realistas. Es un aspecto de sobra conocido para que sea necesario insistir; tan sólo merece subrayarse que lo primordial es la ilusión de realidad que cualquier novela realista debe proporcionar. Para conseguir este resultado, la misión del artista -escribe Clarín en 1885 en su estudio crítico de Lo prohibido- "«es este trabajo de reflejar la vida toda, sin abstracciones, no levantando un palmo de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo»" (Beser, 1972, pág. 243). La comparación con "«la superficie de un lago tranquilo»" parece una petición de principio teórica y superficial, ya que prescinde de la realidad profunda del objeto pintado y presupone la objetividad y la impersonalidad de quien lo pinta. Afortunadamente los grandes novelistas saben -y Clarín más que nadie- que la realidad es compleja y que no hay realismo fuera de la visión del artista. Pero la cita, elegida entre muchas, dice bien que el artista debe guardarse de abstracciones, o sea, de generalizaciones indebidas o de ideas previas, es decir, que debe desconfiar de cualquier conato idealista.

Ahora bien, si consideramos el conjunto de la producción novelística del período, tanto en Francia como en España, y conjuntamente el discurso crítico que esta producción generó se evidencia la idea de que nunca se fija una fórmula definitiva de novela realista. A partir de los principios básicos evocados anteriormente, principios muy generales y por eso comúnmente aceptados, la novela es objeto de una problemática siempre abierta, y cuya evolución, esencialmente pragmática, es resultado de una constante interacción entre las obras y el discurso crítico. Además, tanto las obras como el discurso resultan influidos, condicionados por las ideologías, que sin cambiar sustancialmente después del período revolucionario (1848 en Francia, 1868-1874 en España) se ajustan a las situaciones político-sociales del entorno. Todo ello contribuye a que la novela sea el centro de la geometría variable de un conjunto de elementos que se ven constantemente en vías de perfeccionamiento. Y para el crítico, es sobremanera perturbador pensar que la novela realista más perfecta, Madame Bovary, sea obra de un autor que proclama y manifiesta su desprecio por la realidad y su odio al Realismo. Pero dejemos el vertiginoso caso de Flaubert que fascina (Bourdieu, 1992; Sartre, 1971; Vargas Llosa, 1975)1 y seguirá fascinando a todo aquel que intente explicar, si no el misterio, por lo menos la «alquimia» de la «ciencia» literaria, e intentemos clarificar lo que se puede aclarar.

Antes de enfocar el problema desde el ángulo de la creación literaria, es decir, antes de asomamos a la insoluble cuestión de la visión del novelista, es oportuno abordar dos aspectos determinantes, y hasta cierto punto relacionados, de la estética realista: el del lenguaje, y desde luego del estilo, y el de la impersonalidad.

"«Uno de los problemas más importantes -escribe Sergio Beser- con que tuvo que enfrentarse la novela realista fue la creación de un lenguaje apto para la que era su intención primera: la transformación de la vida cotidiana en una realidad literaria autónoma»" (Beser, 1972, pág. 47). A partir de la conciencia de que -según Clarín- las formas de expresión "«son moldes estrechos para los pensamientos de que han de ser vehículos»" (Ibid., pág. 65), todos los novelistas realistas se plantean el problema del lenguaje, pero lo hacen de manera pragmática reflexionando sobre los ejemplos de estilos ofrecidos por las novelas de otros. Así se explica que se vaya creando un lenguaje cada vez más adaptado al objeto y, desde luego, cada vez más adaptado al contenido, un lenguaje que permite traer la novela hacia la "«mayor edad de la literatura»" (hay notable diferencia entre la prosa de La Fontana de Oro, 1870, o de Doña Perfecta, 1876, y la de Fortunata y Jacinta, 1886-1887). Pero no debe perderse de vista que, para cada autor, la progresiva creación de un estilo cada vez más maduro y más flexible está en estrecha relación con la profundización de la visión de lo real. Sea lo que fuere, el lenguaje de la novela realista aparece en su conjunto como una progresiva conquista a la que todos los autores contribuyen. Por ejemplo, Clarín considera "«digno de encomio y de imitación la manera de escribir»" de Juan Valera "«en cuanto se refiere al tecnicismo del arte del lenguaje literario»", "«a la llaneza del escribir»", aunque no le parezca digno de recomendarse el estilo del autor de Pepita Jiménez, por no seguir éste "«el movimiento natural de los sucesos e imponer el de su propio humor»". Galdós, en el prólogo a El sabor de la tierruca, alaba a Pereda por haber hecho "«la gran reforma»" que consiste en introducir "«el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles»". En el mismo prólogo advierte que "«una de las mayores dificultades can que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para asimilarse los matices de la conversación comente»" (Bonet, 1990).

El estudio más relevante y más profundo al respecto es la serie de artículos de Clarín titulada Del estilo en la novela (1882-1883) (Beser, 1972, págs. 52-86), que por sí sola bastaría para hacer del autor de La Regenta uno de los críticos europeos más lúcidos y más enterados. ¿Cuál es -pregunta Clarín- el estilo más adecuado a la novela moderna? (Para él, "«la novela más moderna»" es la llamada "«naturalista»", término que merece aclaraciones). La respuesta es en realidad una búsqueda, que permanece abierta, a través de las obras y de los estilos de Balzac, Flaubert, Zola, los Goncourt, Galdós, Pereda, etc., examinados según un método pragmático dinamizado por una firme convicción ideológica y estética. Por lo que se refiere al aspecto estético, lo primero es la ilusión de realidad que debe ser lo más perfecta que se pueda, para hacer que "«el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada»". Tiene por excelente el estilo de Flaubert y el de los Goncourt y expresa su admiración por el autor de Madame Bovary, pero no le parece que el "«estilo por el estilo»" de éste o el "«estilo artista»" de los Goncourt sean "«la condición esencial en la novela moderna»" (Ibid., pág. 53). Pues "«si el estilo ha de ser un primor que se admira por separado, que por sí solo encanta, haciendo olvidar el asunto [...] no salimos de la pura retórica de la declamación más o menos discreta»" (Ibid., pág. 61). No tiene importancia que se equivoque Clarín al afirmar que Balzac es el novelista que mejor consigue "«humillar el estilo»" y "«hacer olvidar al lector que hay una cosa especial que se llama estilo»", cuando es bien sabido que el realista más «puro» es Flaubert; lo que importa aquí es la caracterización del estilo «modesto», el que huye de toda pretensión lírica, el que no hace alarde de humor, reprime cualquier expresión moralizadora; en una palabra, el estilo que "«no se subleva para tiranizar el arte»" (Ibid., pág. 62; sobre Clarín y el «arte por el arte», véase Vilanova, 1990, págs. 30-47).

Esta «modestia» del estilo implica, además del abandono de cualquier retórica, que el narrador se haga lo más discreto que pueda para que no transparezca su punto de vista; en una palabra, para que se llegue a la impersonalidad «a lo menos aparente», y la restricción debe subrayarse, que han conseguido Flaubert y Zola. Es evidente que esa «regla» de la impersonalidad es una superación de las posiciones ideológicas que inducían a Clarín a alabar las «novelas tendenciosas» de Galdós anteriores a La desheredada; es, a lo menos aparentemente, una conquista estética sobre las ideologías. En realidad, esta nueva posición es resultado de un traslado de fe. La reflexión sobre el Naturalismo desemboca en la certidumbre de que la verdad es «inmanente» a la realidad y que desde luego es más «objetivo», de mayor credibilidad y, por tanto, más eficaz, pintar las cosas como son que mostrar cómo deberían ser, es decir, que es inútil añadir cualquier dimensión idealista a la novela, ya que la realidad no puede deparar sino provechosas enseñanzas (Lissorgues, 1989, II, págs. 160-162).

Tanto más cuanto que la impersonalidad no debe confundirse con la neutralidad. Sobre este punto conviene citar la siguiente síntesis de Gonzalo Sobejano: "«Podría decirse, pues, que la impersonalidad es una meta a la que estos escritores naturalistas se aproximan, pero a la que no sacrifican ciertas tendencias autoriales: la tendencia satírica y la elegiaca, Leopoldo Alas; la ironizadora, Palacio Valdés; la educativa, Galdós; la moralizante, Pereda. Y, a decir verdad, debe reconocerse que la impersonalidad es un ideal, como todos los ideales "imposibles". La prosa impávida de Flaubert disimula, pero no anula, el impulso romántico reprimido del gran artista, que siembra de líricos destellos el bien labrado tapiz del relato. La prosa de Zola, tan atenta a la del mundo que minuciosamente describe, estalla de vez en cuando en relámpagos de impresiones y en nimbos simbólicos. Pues de lo que se trata no es de que el creador, o experimentador, suprima su personalidad (ésta aparecerá como manifestación de su temperamento, si bien sujeta al control de la verdad). Se trata de que el narrador no descubra su subjetividad, guarde para sí sus emociones y exponga, sin parcialidades ni tesis, lo observado»" (Sobejano, 1988, pág. 591). Cuando Zola afirma que la obra de arte es "«un trozo de creación visto a través de un temperamento»", o cuando Emilia Pardo Bazán escribe que "«la novela es traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas»" (Pardo Bazán, 1881), confiesan que tienen conciencia de que la representación es resultado de la visión que el pintor o el novelista tienen de la realidad observada. Lo que llamamos visión traduce la irreductible implicación del sujeto en cualquier intencionalidad de objetivismo y escapa a cualquier pretensión de definición, como tampoco es explicable la noción de temperamento. A lo más podemos, desde fuera y acudiendo a categorías racionales extrañas a la naturaleza misma de lo que denominamos visión, intentar deslindar campos en algo que es irreductiblemente homogéneo.

Podemos aceptar, por ejemplo, que la percepción de las cosas esté condicionada por cierta intencionalidad de tipo moral o ideológico. "«Por lo que toca a la realidad, que no está compuesta -escribe Clarín en un artículo de 1890 dedicado a La prueba de Emilia Pardo Bazán-, se ha de ver que la realidad no es cosa artística; pero desde el momento en que se imita la realidad para ser contemplada, hay que tener en cuenta que se transforma en espectáculo, y entonces aparece la perspectiva, la composición en el arte, la cual en la realidad, como tal, no existe, pues no se presenta sino con el espectador»" (cit. en Lissorgues, 1982, págs. 49-50). La única verdad cognoscible se sitúa, pues, en la relación dialéctica entre lo real y la conciencia, entre la realidad y la «idea», y ésta tiene el papel activo en la organización del sentido. El artista debe respetar la realidad, «humillar el estilo», pero no puede renunciar a la superioridad de su mirada sobre las cosas. Y esta percepción está condicionada por la «idea» previa, legitimadora de la existencia, o por la ideología, aun cuando no se manifieste intencionalidad. "«La representación artística -habla siempre Clarín y en Del Naturalismo, 1882 (Beser, 1972, pág. 121)- requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad»".

Otro aspecto que podemos relacionar con cierta forma de intencionalidad, pero que también procede del concepto mismo de realidad, es el afán de representación total a que tiende la novela realista. No hay representación artística verdadera y, por tanto, no hay perfecta ilusión de realidad, si falta, por incapacidad o por propósito deliberado, la gran trascendencia artística de copiar «toda» la vida. "«El arte -concluye Clarín- debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irreemplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y sustantividad que no puede dar el estudio científico»" (Beser, 1972, pág. 143). El arte es, pues, para los verdaderos realistas -los que tienen conciencia de que la realidad no literaria es compleja y misteriosa- superior a la ciencia, ya que ésta no puede ir más lejos de lo que permite la razón, es decir, que se detiene en la «geometría» de las cosas. Sólo el artista, "«ayudado de esas facultades que en general se llaman intuitivas»" -Clarín es quien lo dice y, merece subrayarse, en el artículo en que defiende el Naturalismo (Ibid., pág. 147)-, puede ir más allá de las fronteras de lo positivo. Desde luego, este Realismo que bien podemos llamar poético, ya que trasciende las fronteras de lo positivo, es el Realismo de Leopoldo Alas, el de Pérez Galdós a veces, y también a veces, afortunadamente, el de Zola, a pesar de sus doctrinas (Lissorgues, 1992, págs. 25-33).

La visión está también enriquecida por un complejo de influencias diversas de varias procedencias: las bellas artes, como se ha mostrado anteriormente; la música, cuya influencia en la novela realista está por estudiar, y todos los elementos que pertenecen al tesoro cultural personal del artista. También se sabe, gracias a la psicocrítica y a la crítica psicoanalítica, que la visión está informada por todo el complejo afectivo, por los mitos sepultados, por lo subconsciente, por lo inconsciente...

Así que, después de tantas teorías críticas yuxtapuestas sobre la literatura y sobre el Realismo, bueno sería volver al estilo, al estudio del estilo que lo contiene todo, ya que es el encuentro de una conciencia (con todas sus dimensiones, incluso inconscientes) con su lenguaje. Es casi una perogrullada... que hemos olvidado. También era una evidencia para Zola, no el teórico sino el crítico y, por supuesto, el creador. El verdadero Naturalismo literario es el que intenta conciliar el método analítico del científico con el temperamento del artista.

A pesar de lo que afirmaron y siguen afirmando los manuales de historia de la literatura, que sólo han definido el Naturalismo a partir de la doctrina, Zola crítico tiene conciencia, aunque no profundiza nunca este aspecto, de la especificidad de la literatura; pero no era éste el caso de Duranty y Champfleury, teóricos algo superficiales del Realismo. En la novela, la representación de la realidad, la expresión de la verdad, el análisis del documento..., son inseparables -dice Zola- de un estilo, expresión a su vez de un temperamento que da "«a lo verdadero el poder de una resurrección por medio de la intensa vida»" (cit. en Mitterand, 1986a, pág. 27). Para el autor de Germinal, "«un gran novelista es aquel que tiene el sentido de lo real y que expresa con originalidad la naturaleza, haciéndola vivir con su propia vida»" (Bonet, 1988, pág. 193).

El estilo para el novelista realista es el crisol en el que se funde la representación racional de la realidad con la compleja visión de esta misma realidad. En suma, el estilo es la expresión del talento, como afirma el mismo teórico de la novela «científica», es decir, de algo que la ciencia no puede explicar. Como cualquier literatura, la literatura realista es una transgresión, o sea, como afirma Kant, un deseo poético de ensanchar los límites de la condición humana.

**El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo**

Esta especificidad de la literatura a la que se alude en las últimas líneas del apartado anterior no se impone hoy como primera evidencia en el caso del Naturalismo, cuando éste se ve, de manera demasiado exclusiva, a través de la doctrina absoluta elaborada por Émile Zola (1840-1902) y de las doctrinas relativas derivadas de ella, como la de Leopoldo Alas o de Emilia Pardo Bazán. Si bien es imprescindible que el crítico y el historiador de la literatura acudan al discurso por el cual cualquier movimiento literario intenta definirse y justificarse, no deben concederle -y en general no le conceden- más valor que el de ser un discurso. Ahora bien, el Naturalismo doctrinal, tanto el de Zola como el de Alas o de la condesa de Pardo Bazán, es tan significativo, de tal peso cultural e ideológico que fue, y sigue siendo a veces, previo y privilegiado objeto de estudio, hasta tal punto que las obras, las novelas, pudieron aparecer como consecuencias coherentes de un discurso coherente; lo cual sólo es exacto hasta un cierto punto: aquel en que empieza la literatura. Seguir los caminos de una doctrina rigurosamente cuadriculada por abstracciones y conceptos (encuesta, experimentación, determinismo, herencia, fisiología, etc.) antes de alcanzar el bosque de la creación es exponerse a cruzar el bosque siguiendo sólo los caminos doctrinales y a reducir los monumentos literarios que son Los Rougon-Macquart, La Regenta, Fortunata y Jacinta, Los pazos de Ulloa, etc., a mapas documentales.

Cuando uno de los más eminentes especialistas en Zola, Henri Mitterand, confiesa que todavía no se han desvelado las enormes potencialidades encerradas en la escritura de Los Rougon..., se comprenderá que el historiador de la literatura, consciente de la dificultad de su tarea, ponga salvedades para que no se confundan dos actividades de naturaleza distinta, aunque fuertemente relacionadas: la que construye el discurso naturalista y la que se dedica a la creación imaginativa (no imaginaria) de un mundo novelesco. Y eso que no puede prescindirse del discurso, porque condiciona previamente la construcción del universo literario, el cual a su vez ejemplifica la doctrina. No existiría novela naturalista si, fuera de las fronteras del quehacer literario, no se hubiera desarrollado el discurso sobre Naturalismo; y éste, sin aquélla, sería únicamente lo que es: un mero (y discutible) ensayo sobre literatura y ciencia.

Dos consideraciones previas se imponen antes de caracterizar al Naturalismo literario.

Ante todo, Naturalismo, como doctrina completa y coherente, sólo hay uno: el elaborado, definido y difundido por Émile Zola desde 1868 (prefacio a la segunda edición de Thérèse Raquin) hasta 1880-1881 (Le Roman expérimental, 1880, y Les Romanciers naturalistes, 1881). Sin embargo, no puede olvidarse el papel desempeñado por los hermanos Goncourt en el paso del Realismo, definido por Duranty y Champfleury, al Naturalismo; Thérèse Raquin, como novela, se relaciona más con Germinie Lacertenx (1864) que con «la historia natural» de la familia Rougon. Sea lo que fuere, el Naturalismo de Zola es el que se difunde en Francia suscitando adhesiones y encarnizadas polémicas y el que pasa las fronteras e influye en todas las literaturas nacionales europeas, en las que aparece, por algunos años, si no como la panacea de la nueva verdad literaria, por lo menos como una avanzada de la modernidad, como, según Clarín, "«la doctrina del arte sincero, apropiado a las reales necesidades estéticas de la vida moderna»" (Beser, 1972, pág. 113).

En segundo lugar, no se puede entender bien el Naturalismo si no se sitúa en el contexto cultural e ideológico de la época. Si llega a ser, en Francia, la doctrina literaria dominante durante algunos decenios es gracias al dinamismo y a la fuerza de convicción de Zola, pero sobre todo gracias a la capacidad del autor de L'Assommoir y de Germinal para captar y plasmar la «poesía» del momento, es decir, el sueño mesiánico de lo que entonces aparecía como las infinitas posibilidades de la ciencia.

Es preciso, pues, en un primer momento, evocar brevemente qué papel representa la ciencia en la mentalidad más o menos ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX, hasta la última década. Se sabe que la situación histórica y las condiciones socioculturales de España no permiten que el pensamiento positivo y la adhesión a la ciencia alcancen el nivel hegemónico que tienen en Francia. Como el Naturalismo es el corolario, en el campo literario, de la filosofía positivista y del pensamiento científico, el grado de aclimatación de la doctrina en cada país europeo y en España depende de lo que se cree la «idiosincrasia» colectiva, del peso de las tradiciones nacionales y, desde luego, de las posibilidades de implantación de la mentalidad positiva. Es importante, pues, subrayar las características de lo que, para los demás países europeos, es el modelo francés (admirado u odiado) del pensamiento moderno que permite la construcción de una doctrina literaria completa en total consonancia con el estado de la ciencia y que algunos autores califican de "«Naturalismo íntegro»" (Lemaitre, 1982, pág. 438).

Durante la segunda mitad del siglo, la ciencia sale del estrecho campo de los especialistas, se seculariza y, entroncando con la doctrina elaborada por Auguste Comte en su Curso de filosofía positiva (1830-1842), suscita una verdadera fe en la razón y en el descubrimiento progresivo de las leyes que rigen los fenómenos naturales. La fe en la ciencia desencadena una entusiasta sed de conocimiento, en Francia primero y también en otros países donde surgen sistemas filosóficos (el de Haeckel, el de Spencer) que pronto se hacen internacionales y alimentan en todas partes apasionadas y acaloradas discusiones. Esta ebullición intelectual trasciende el campo de la intelectualidad, se populariza gracias a la prensa y a la publicación de un sinnúmero de obras de vulgarización, diccionarios, enciclopedias, etc. En Francia, la editorial Hachette, en la que el joven Zola tiene un empleo, desempeña un papel de primer plano en la popularización y en la difusión del "«nuevo enciclopedismo»", del positivismo y de la libertad de pensamiento científico y político (Mitterand, 1986a, pág. 13). Así, en la clase media y en la burguesía, se forma poco a poco un nuevo público más enterado y capaz de interesarse por la antropología, la etnografía, la medicina, la biología, etc.

Más importante, para nuestro propósito de aclarar las condiciones de la emergencia y del arraigo del Naturalismo literario, es la aparición, en la estela del positivismo y de la ciencia popularizada, de una mentalidad y hasta diremos, forzando un poco el término, de una filosofía que se cree unitaria y totalizadora y que suele llamarse scientisme en francés y cuyo imperfecto equivalente español es cientificismo. Además de los conocimientos proporcionados por la ciencia experimental -la química, la física, la biología y luego la medicina, la psicofisiología, etc.-, el cientificismo se enriquece con todas las grandes teorías científicas, como el transformismo de Georges Cuvier (1769-1832), el evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882) (El origen de las especies por medio de la selección natural, 1859; traducción francesa: 1862; recordemos que la traducción española se publica entre 1876 y 1885). A su vez, el mismo cientificismo es capaz de generar sus propias hipótesis y teorías; por ejemplo, las leyes del determinismo biológico de la herencia, tales como las asienta el doctor Prosper Lucas en su, tan importante para Zola, Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle (1850), o el positivismo sociológico de Hippolyte Taine (1828-1893), de tanta resonancia en todos los países europeos (Histoire de la littérature anglaise, 1864), son más productos del cientificismo filosófico que de la ciencia pura. Es una evidencia, como lo es también, a pesar de que nos atañe demostrarlo, que la doctrina del Naturalismo literario de Zola es producto del cientificismo que impregna el espíritu de su autor. En resumen, podemos decir que el cientificismo aparece como la avanzada dinámica y, por la parte de fe que implica, utópica, de la mentalidad positiva.

Como el positivismo, el cientificismo se desentiende de lo no explicable, porque lo no explicable es meramente lo no explicado todavía. Basta tener confianza, fe en el poder infinito de la ciencia, para creer que un día se explicará toda la vida, y las causas primeras y las causas finales. En tal pensamiento no caben la religión y la metafísica, que según Comte son supervivencias anacrónicas de las edades teológicas y metafísicas en los nuevos tiempos de la edad positiva. Renán, en L'avenir de la Science (escrito en 1848 y publicado en 1890), exalta la revolución científica: "«El mundo verdadero que nos revela la ciencia es muy superior al mundo fantástico creado por la imaginación [...]. Al método experimental, que algunos se complacen en representar como estrecho y sin ideal, estaba reservado revelamos, no ese infinito metafísico cuya idea es la base misma de la razón humana, sino ese infinito real, que nunca alcanza el hombre en las más atrevidas excursiones de su fantasía»" (cit. en Tadié, 1970, pág. 76). Los adeptos del cientificismo adoptan por mimetismo el lenguaje de la ciencia: hechos, nada más que hechos, y nada más que relaciones de causas a efectos entre los hechos, experimentación, evolución, determinismo... Se atrae a la ciencia fuera de sus fronteras para que lo informe todo -la sociedad, la política, la literatura- en espera de que lo explique todo: las pasiones, los pensamientos..., la vida. El texto siguiente de Paul Bourget -sacado de Études et portraits (1906)- resume bastante bien, aunque con la distancia del desprecio, la tendencia dominante: "«Taine pretende encontrar la ley fija que domina toda la producción de las obras de arte en un país. Renán se propone determinar las condiciones exactas que rigen el nacimiento, el desarrollo y la decadencia del fenómeno religioso. Luego, Zola titulará una serie de relatos Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio. Levantará un "árbol genealógico" de sus personajes, el cual es un código de las leyes de la herencia. [...] Los sociólogos y los políticos de la misma época pretenden, ellos también, poner al servicio de sus teorías los métodos de esa ciencia experimental. [...] Hasta los poetas se precian de renovar el arte de los versos por la ciencia [...]»" (cit. en Tadié, 1970, pág. 75).

En Francia, por los años sesenta, el escritor, por lo menos el novelista, que ya se ha puesto a la altura de los tiempos y sigue por motivos éticos y estéticos la orientación realista, no puede quedar al margen de la corriente cientificista. Del anhelo de observar y pintar la realidad surge el deseo de comprenderla y explicarla, para lo cual se acude naturalmente a la ciencia, cuyo prestigio por aquellos años fascina e impregna las mentalidades y el imaginario colectivo. Además, la fe en la ciencia y la certidumbre inmediata que proporciona ofrece a los intelectuales y artistas una dinámica compensación ante la desilusión política causada por el fracaso de la Revolución del 48 y por la imposición del Segundo Imperio y ante el despreciado orden burgués. La intelectualidad española encuentra también en el conocimiento y en la ciencia una justificación de su dinamismo (Véase 1.4.)

Al artista «realista» que, como Flaubert o los poetas parnasianos, se refugia por odio a la vulgaridad del entorno en el arte, única verdad que reconoce y acata, sucede el novelista naturalista, para quien la materia de la novela es lo primero, pues se le atribuye los caracteres de un objeto científico, mientras que la forma se quiere considerar como mero soporte del estudio. Teóricamente -sólo teóricamente, hay que insistir- el paso del realismo flaubertiano al Naturalismo de los Goncourt o de Zola, se traduce por una inversión estética en la relación fondo y forma. La doctrina naturalista, completa y coherente, es decir, la de Zola, es un producto del cientificismo imperante en los primeros decenios de la segunda mitad del siglo: representa el deseo y el intento -nunca repetido en la historia de las letras- de hacer entrar la literatura en el campo de la ciencia. El discurso naturalista nos aparece hoy como una pretensión, algo ingenua, nacida al calor del sueño cientificista. En su forma más cumplida -la que se da en Le Roman expérimental-, debe tomarse por lo que fue, un sueño de época, expresión del deseo de "«una construcción fantasmática de una teoría del relato»" (Mitterand, 1986a, pág. 33). Prueba de ello, de que fue un sueño de época, es que casi todos los novelistas realistas de los años setenta (Alphonse Daudet, 1840-1897; Joris Karl Huysmans, 1848-1907; Paul Margueritte, 1860-1918; Guy de Maupassant, 1850-1893; Rosny Ainé, 1856-1940, y otros menos conocidos hoy: Paul Adam, 1862-1920; Paul Alexis, 1847-1901; Henry Céard, 1851-1924, etc.: véase Colin, 1988) compartieron las ideas de Zola, que se impuso como jefe de escuela. Los que manifestaron dudas y reticencias (Flaubert, Maupassant, Huysmans) lo hirieron acudiendo sólo a argumentos estéticos y no se les ocurrió impugnar las bases «científicas» (herencia, determinismo biológico y sociológico) del sistema. Otra prueba es que en los demás países europeos, donde las condiciones socioculturales no autorizaban en igual medida que en Francia el desarrollo del cientificismo, sólo arraigaron algunos aspectos del Naturalismo zolesco, los menos «fantasmáticos». Al respecto, el «Naturalismo» español es particularmente sintomático y significativo.

Por lo demás, Zola no es el primero que intenta acercar la novela a la ciencia. Los Goncourt proponen ya desde 1864 un modelo de novela conforme con la teoría positivista de Taine, que, en 1863, en el prefacio a Historia de la literatura inglesa, escribe: "«El vicio y la virtud son productos como el vitriolo y el azúcar, y cualquier dato complejo nace del encuentro con otros datos más sencillos de los que depende»", y estos datos más sencillos son "«la raza, el medio, el momento»". El prólogo a Germinie Lacerteux de los Goncourt es, en el plano del discurso sobre la novela, una etapa decisiva en el paso del Realismo (definido por Duranty y Champfleury) al Naturalismo, etapa magistralmente estudiada por Auerbach (1968). Son los primeros en establecer un paralelismo entre el desarrollo de la ciencia en el siglo XIX y el de la novela. Entre ciencia y novela no hay diferencia de principios ni de métodos. "«La novela se ha impuesto los estudios y los deberes de la ciencia»" y su carácter científico le otorga derecho para tomar como objeto todo lo real, incluso las miserias y los vicios de los de abajo, de los pobres, que nunca hasta la fecha han accedido con dignidad a la representación artística: "«Las lágrimas de abajo podrían hacer llorar, de igual manera que las de arriba»". Aspiran, y lo proclaman, a escribir una novela total que abarque tanto lo bajo como lo alto. Pero no lo consiguen, no pueden ir más allá de la novela monográfica de casos patológicos (Charles Dumailly, 1860; Soeur Philomène, 1861; Germinie Lacerteux, 1864, etc.). Su cientificismo encuentra escrupulosa aplicación en casos aislados, pero no llega hasta el descubrimiento de una estructura general que unificaría el mundo novelesco. Por eso también sus novelas se atienen a un modelo más bien tradicional: el relato se construye alrededor de un personaje principal, que constituye el lazo unificador y da el título. El estilo no debe alterar la pureza del documento, y el estilo artista, intento de redención literaria de la narración, por su carácter pictórico e impresionista, tiene como finalidad «hacer ver» y comunicar la emoción... del documento. A pesar de sus limitaciones -yuxtaposición monográfica, ausencia de visión sintética de la sociedad, etc.-, la obra de los Goncourt es el primer intento de acercamiento de la literatura a la ciencia, la primera manifestación cientificista de lo que todavía no se llama Naturalismo; además, proporciona modelos.

Con Thérèse Raquin, Zola aparece en efecto como un discípulo de los Goncourt; como ellos, elige un caso de patología humana y como ellos centra el relato en un personaje (más bien en dos), cuyo nombre da el título a la novela. Pero el prefacio a la segunda edición (1868) revela que la doctrina esbozada por los Goncourt se hace más coherente, se afirma rotundamente la voluntad de imitación del modelo científico: "«He querido estudiar temperamentos, no caracteres»", "«he hecho en dos cuerpos vivos el trabajo analítico que el cirujano hace en los cadáveres»". Thérèse Raquin muestra, y el prefacio lo subraya, que Zola ha encontrado el primer principio unitario de la explicación del hombre y, desde luego, el primer principio de unidad del mundo novelesco: el determinismo biológico, presentado en varios tratados como verdad inconcusa (Prosper Lucas, Traité philosophique et physiologie de l'hérédité naturelle, 1847-1850; Jacques Moreau de Tours, La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel, 1859; Charles Letourneau, Physiologie des passions, 1868, etc.).

La actividad de Zola en los años que siguen es verdaderamente asombrosa; hasta 1881 es conjuntamente periodista, crítico literario, teórico de la literatura, apasionado polemista, creador de novelas. La enorme popularidad que alcanza su nombre en Francia y fuera de Francia se debe a la fuerza militante con la que construye y defiende una doctrina que, por un tiempo, unifica en tomo a la literatura, es decir, dentro y fuera del campo literario (Bourdieu, 1992, págs. 183-189), elementos y aspiraciones de lo que se cree la forma más moderna de pensar y ver el mundo; pero se debe sobre todo a la capacidad creadora y visionaria del autor de L'Assommoir (1877), Nana (1880) o Germinal (1885), obras que, según los códigos de recepción de la época, aparecieron como audaz expresión de una aspiración liberadora (por lo que se refiere al cuerpo, al erotismo), atrevida sátira de la corrupción moral y social, escandalosa ostentación de lo sucio, de lo «pútrido», y peligrosa puesta a la luz del día de aspectos y problemas sociales que la burguesía quería ignorar.

Por lo que hace a la relación entre el pensamiento teórico y la creación novelesca -relación hoy no totalmente aclarada y tal vez no del todo aclarable- es de interés estudiar la arquitectura de la serie de Los Rougon..., tal como lo planea el autor antes de la redacción. Cuando empieza a emplear el término de Naturalismo, poco después de la segunda edición de Thérèse Raquin, Zola tiene ya el proyecto bastante claro de una construcción novelesca estructurada por principios que se creen derivados de las últimas aportaciones de la ciencia. El primero es el del determinismo biológico que ya da unidad a Thérèse Raquin; pero para superar el modelo monográfico de los Goncourt e ir hacia la novela total, falta un principio unificador de alcance social. Zola lo encuentra en la teoría del determinismo sociológico que procede de Comte y en el cual Taine fundamenta parte de su teoría científica de la crítica literaria. De la conjunción sistemática entre la teoría del determinismo biológico y la del determinismo sociológico nace la definición de la novela naturalista, "«gracias a la síntesis entre la representación exacta de lo real y una filosofía mecanicista del hombre y de la sociedad»" (Lemaitre, 1982, pág. 441). También Zola ha reflexionado sobre el fresco humano y social que es La comédie humaine de Balzac, representación realista de la sociedad francesa de los años treinta, pues su ambición es hacer la historia natural del mundo del Segundo Imperio. Ahora bien, estructurar la serie de Los Rougon a partir de los lazos generacionales que unen a los miembros de una misma familia le permite hacer la síntesis naturalista de lo biológico (transmisión de lo atávico que determina a cada personaje) y de lo sociológico (exploración de los varios medios sociales, altos y bajos, de los que dependen esos personajes y en los que evolucionan).

El árbol genealógico de la familia de los Rougon-Macquart (publicado al principio de Une page d'amour, 1878, y de Le Docteur Pascal, 1893), elaborado según las «verdades» deparadas por las últimas teorías científicas, permite la construcción de un mundo novelesco que cobra unidad y coherencia. Es la primera demostración, según el cientificismo de Zola, de que la ciencia puede, y debe, informar la literatura. El riesgo radica en que si uno de los pilares «científicos» se revela huero, todo el edificio puede desmoronarse. Efectivamente, el mismo Zola, hacia 1890, se enteró de que el determinismo biológico no era más que una hipótesis, muy discutible y muy frágil. La arquitectura científica se desmoronó, pero permaneció incólume el monumento literario. Prueba de que la literatura, aún estrechamente condicionada por elementos exteriores a sí misma, como puede serlo un discurso teórico, es infinitamente superior a esos elementos exteriores y a cualquier teoría.

El término Naturalismo es interesante por la superposición de sentidos depositados en él por la tradición filosófica, científica y artística, sentidos con los cuales Zola parece jugar para recortar una etiqueta significativa. El Naturalismo, movimiento literario impuesto por los nuevos tiempos, no es, sugiere Zola, un fenómeno fortuito, ya que se percibe su presencia en los siglos anteriores: "«La palabra Naturalismo -escribe en 1881- se encuentra en Montaigne, con el sentido que le damos hoy»", cit. en Mitterand, 1986a, pág. 22). Así puede relacionarse el movimiento con, por ejemplo, Diderot y el Enciclopedismo: "«Los naturalistas -dice Diderot- no admiten Dios, sólo creen en una sustancia material»" (cit. en Pagès, 1989, pág. 23). Pero el vocablo figura también, y desde el siglo XVIII, en el campo léxico de las bellas artes; lo emplea Baudelaire en su crítica de arte para designar a los pintores que, como Courbet o Millet, toman como motivos escenas y personajes de la vida cotidiana, de la vida natural. Los varios sentidos separados de la palabra se juntan en la denominación elegida, para que sea la representación unitaria de lo que Zola quiere que sea realmente el Naturalismo: una teoría sincrética de la literatura que acoja la filosofía materialista, las ciencias naturales, la pintura realista... Así, la etiqueta cobra valor de categoría conceptual capaz de alzarse al mismo nivel de empleo clasificador que Romanticismo o Realismo.

Tanto es así que el mismo Zola, a pesar de proclamar que el Naturalismo no es una escuela ni siquiera un movimiento, se porta como el jefe que dedica, con ardor mesiánico, toda su actividad de teórico, crítico y polemista a la elaboración y a la defensa de una doctrina exclusiva y con pretensiones hegemónicas ("«La República será naturalista o no será»"; cit. en Guedi, 1971, pág. 343). Para ensanchar la base del Naturalismo y darle una tradición literaria, Zola emprende una nueva lectura crítica de las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, lectura que le lleva a considerar a estos novelistas como precursores del movimiento que alcanza cierta madurez con los Goncourt, Dumas hijo, etc., y por supuesto él mismo.

Por otra parte se empeña en delimitar el campo de la escuela véase la tesis de Bourdieu (1992) sobre este punto-, que se define también por lo que rechaza, es decir: el idealismo místico de los simbolistas que se basa en «lo sobrenatural», o sea, el idealismo "«de los escritores que se apartan de la observación y la experiencia para basar sus obras en lo sobrenatural y lo irracional, que admiten unas fuerzas misteriosas más allá del determinismo de los fenómenos»" (Bonet, 1988, pág. 49); el idealismo clásico, que estudia al hombre abstracto, el Romanticismo, que huye de lo real y se complace en lo imaginario; e incluso el Realismo (tal como lo han definido Duranty y Champfleury), que no quiere ser más que fotografía impersonal de la realidad.

En cuanto a las ideas matrices de la doctrina, incansablemente repetidas, son fáciles de resumir. La primera es la idea de verdad que se sitúa en el seno mismo de la problemática cientificista e ideológica de la segunda mitad del siglo: verdad en la representación del medio, de las pasiones... Correlativamente, se insiste en la lógica de las relaciones entre los hechos y en la lógica del encadenamiento de las situaciones. Por fin, Zola proclama reiteradamente la total independencia del Naturalismo con respecto a los dogmas religiosos, filosóficos, estéticos.

Las palabras clave, en tomo a las cuales el autor de Le Roman expérimental y de Les Romanciers naturalistes explicita la doctrina son: realidad, naturaleza, observación, encuesta, documento, análisis, lógica, experimentación, determinismo, etc., palabras todas que proceden del campo de la ciencia experimental.

El historiador de la literatura se ve obligado a evocar Le Roman expérimental (1880; traducido tardíamente en España -1890-, pero conocido y comentado desde los primeros años de los ochenta) por ser la obra teórica más conocida, más difundida en Francia y en los demás países europeos. Pero es la más discutible, desde el punto de vista de la teoría literaria, pues es una ejemplar extrapolación cientificista, que más perjudica que aclara el Naturalismo literario y da argumentos a los enemigos del movimiento como Brunetière (véase Le Roman naturaliste, 1883). Le Roman experimental es un intento de adaptación de la novela al método científico expuesto por Claude Bernard en su Introduction à la médecine expérimentale (1865): "«Si el método experimental ha podido ser trasladado de la química y de la física a la fisiología y a la medicina, lo puede ser de la fisiología a la novela»" (Bonet, 1988, pág. 40). Esta concepción de la literatura sólo puede entenderse según la lógica cientificista y positivista que limita la realidad a lo cognoscible y no quiere saber nada de la parte de lo real que está en la sombra; ahora bien, la novela es una representación de la vida -de un «trozo de vida», si se quiere, según la estética naturalista- y la vida no puede reducirse a mero encadenamiento de hechos visibles. Además, la novela, por fuerte que sea la intención mimética, no puede eximirse de la representación imaginativa, de la visión del novelista, sin la cual dejaría de ser novela y se reduciría a mero tratado. Estas evidencias no perturban el entusiasmo del redactor de Le Roman expérimental, que, sin embargo, cuando se deja llevar por la escritura novelesca intenta captar (¡y por empatía!) esas cosas de la vida tan poco científicas que no tienen nombre ("«les sentiments innommés»" bien presentes en la «historia natural» de la familia Rougon-Macquart). A pesar de eso, el teórico repite incansablemente frases como la siguiente: "«En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte»" (Bonet, 1988, pág. 43).

Pero si se lee bien Le Roman expérimental (que no se ha leído siempre bien), la novela de que nos habla no existe, nunca se ha escrito (Mitterand, 1986a, pág. 48). Le Roman expérimental es más expresión de una utópica aspiración que una teoría de la novela: "«Ser amos del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo cuestiones de criminalidad, todo ello, ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales obreros del trabajo humano?»" (Ibid., pág. 44). Es la prueba de que el más voluntarioso defensor de lo positivo en literatura no escapa del idealismo y hasta encuentra los acentos del romántico y mesiánico lirismo: "«Nos lanzamos a la conquista de lo ideal utilizando todos los conocimientos humanos»" (Ibid., pág. 58).

Y, de hecho, en las novelas de la serie de Los Rougon, dos principios opuestos están en perpetuo conflicto: el principio determinista que lleva al pesimismo, y un principio de vida y acción que se afirma cada vez más y desemboca (en Le Rêve, 1888; en Le Docteur Pascal, 1893, y hasta en Germinal, 1885) en la libertad y la esperanza. Este conflicto, perceptible en la novela, es reflejo del íntimo conflicto de Zola, «víctima» de las «verdades» científicas de la época y movido, por otra parte, por un dinamismo creador que en sí mismo es una afirmación de esperanza. En ese dinamismo que le lleva, más allá de los fundamentos científicos del Naturalismo, a la representación épica del mundo humano y social de la época (Lemaitre, 1982, págs. 446-448).

Cuando, a la altura de la última década del siglo, Zola se da cuenta de que las «verdades» de la ciencia no son tan absolutas como creía, su natural optimismo se impone y las novelas de las series Les trots villes (1894-1898) y Les Quatre Évangiles (1899-1902) pueden ya calificarse de idealistas. Sigue viva la confianza en el progreso humano y social fundado en la ciencia y se afirma la fe en la justicia y en el triunfo de las fuerzas de la vida (Lemaitre, 1982, pág. 451).

Así pues, la parte más discutible de la obra teórica de Zola es verdaderamente Le Roman expérimental. Sin embargo, es la que proporciona argumentos, en pro y en contra del Naturalismo, en los debates, más ideológicos que literarios, del Ateneo de Madrid y de la prensa cuando irrumpe «la cuestión palpitante» en España (Pattison, 1969). Pero gracias al discernimiento de algunos críticos y novelistas -Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Rafael Altamira (1866-1951), Urbano González Serrano (1848-1904), etc.- la influencia del Naturalismo y de la obra novelesca de Zola es infinitamente más fecunda de lo que la «historia externa» del movimiento puede dejar suponer.

En nuestra época, varios investigadores y críticos se han dedicado, según diversas perspectivas críticas, al análisis de la escritura misma de Zola, y poco a poco han revelado algunos de los innumerables sustratos de la creación literaria de uno de los novelistas más sistemáticos (Auerbach, 1968; Chevrel, 1982; Mitterand, 1986b; Pagès, 1989; etc.). El talento no se «sistematiza»... Baste un ejemplo. El análisis de las metáforas animales y vegetales que afloran constantemente en el estilo del autor de Los Rougon-Macquart revela la presencia de un núcleo inconsciente que informa la escritura y que está en contradicción con el pensamiento científico que anima el texto. Las metáforas vegetales y el árbol genealógico hacen emerger mitos subyacentes: el hombre nace, como las plantas, de la tierra, y los individuos del «árbol» alejados del tronco degeneran porque no les llega la savia y necesitan volver al campo para regenerar el organismo agotado por la vida urbana. Así la representación mítica se sustituye a la idea científica de la herencia y aparece la oposición campo/ciudad, fundamentalmente romántica (Van Buuren, 1984).

Intentar establecer una relación de causa a efecto entre el discurso sobre la novela y la novela misma es como querer demostrar que la naturaleza de un tejido es reflejo de la vara que lo mide.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la bien recortada luminosidad positivista, ensanchando su radio gracias a una ciencia cuya energía creadora se cree, por un tiempo, infinita, y generando doctrinas para todos los sectores de la actividad humana, descarta fuera de campo otras luces que alumbran caminos hacia otros mares de no positivas riberas. La novela, como representación de la realidad y como género «oportuno», se hace hegemónica, intenta avasallar al teatro y arrincona a la poesía. Pero ésta no se rinde, en Francia por lo menos. La mera cronología proporcionada por la historia literaria basta para restablecer el equilibrio y mostrar que, frente a los grandes monumentos de Flaubert o de Zola, se alzan faros que se llaman Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844- 1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Lautréamont (1846-1870), Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Dos grandes orientaciones literarias, la orientación realista y otra que no es fácil caracterizar por una palabra -¿romántica?, ¿«sobrenaturalista»?, ¿simbolista?-, coexisten a lo largo de la segunda mitad del siglo. Las teorías positivistas de Taine aplicadas a la literatura se expresan en obras que se publican de 1855 a 1864, y durante el mismo período se dan a conocer obras teóricas y críticas representativas de tendencias opuestas, las de Baudelaire, por ejemplo, entre 1846 y 1863. Madame Bovary sale a la luz el mismo año que Les Fleurs du mal, expresión, según confesión del mismo autor, de una poética «sobrenaturalista».

En los años siguientes, las obras de Zola y Mallarmé se desarrollan paralelamente. Y 1885 es a la vez la fecha de publicación de Germinal y el año de la consagración de Mallarmé como jefe de la nueva escuela simbolista, cuyo manifiesto, Le Manifeste Symboliste, firmado por Charles Moréas (1856-1910), aparece en 1886 en la revista Le Symbolisme. De hecho, entre 1870 y 1900, se difunde por toda la literatura europea una concepción del arte que está en los antípodas del positivismo dominante, por orientarse hacia lo desconocido y por su carácter metafísico.

Se relacionan de una manera u otra con esta corriente la estética de John Ruskin (1819-1900), particularmente la que informa Los pintores modernos (1843-1871), las posiciones de Nietzsche contra el cientificismo y sus concepciones artísticas (expresadas en Orígenes de la tragedia, 1872), como síntesis de las artes plásticas y de la música. Significativa es la música de Richard Wagner (1813-1883), de enorme resonancia en toda Europa; a ella se refiere a menudo Baudelaire; influye de manera decisiva en compositores como Claude Debussy (1862-1918), algunas de cuyas obras se inspiran en obras simbolistas (Prélude à L'Après-midi d'un faune de Mallarmé o Pelleas et Melisande de Maeterlinck). En pintura se produce igualmente una reacción contra el Realismo y el Naturalismo, patente en el simbolismo alegórico y mitológico de Gustave Moreau (1826-1898), en las litografías, de título significativo, Dans le Rêve (1879), de Odilon Redon (1840-1916), en las estilizaciones simbólicas de Puvis de Chavannes (1828-1898). Dignos de mención son el pintor inglés Burne-Jones (1833-1898) y el poeta y pintor, también inglés, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) por la fuerte influencia que ejercen en el arte de fin de siglo, incluso en España (López Estrada, 1977). Cobran singular relieve las obras de Edgar Alan Poe (1809-1849), a las que Baudelaire dedica varios artículos, y sobre todo las de los poetas románticos alemanes (magistralmente estudiados por Albert Béguin, 1954): Jean-Paul Richter (1763-1825), Novalis (1772-1801), Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), redescubiertos por Baudelaire y cuya influencia es cada vez más profunda hasta el final del siglo en los poetas simbolistas franceses y en algunos poetas modernistas españoles (Antonio Machado); el poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) reconoce su deuda con Novalis, traduciendo al francés y comentando, en 1895, Fragmentos (Novalis, 1802). Es de considerable impacto la obra de Heinrich Heine (1797-1856), en Francia, y en España (en Bécquer y Rosalía de Castro). En el campo filosófico, el alemán Eduard Hartmann (1842-1906) estudia las zonas oscuras de lo imaginario y de lo inconsciente; su Filosofía de lo inconsciente (1877), justificación del «sobrenaturalismo», es la antítesis de la estética expresada por Taine en La philosophie de l'art (1872).

En Francia, frente a la novela realista y naturalista y también frente al formalismo parnasiano de Leconte de Lisie (1818-1894) y de José María de Heredia (1842-1905), se desarrolla una corriente poética, variada, multiforme, compleja en sus manifestaciones individuales y cuya característica fundamental es el intento de captar a través del lenguaje una realidad que se sitúa más allá de lo positivo, en el campo inexplorado de lo desconocido, del ensueño, del misterio. Puede considerarse como un Romanticismo que sobrevive al Romanticismo histórico, pero se trata de un Romanticismo esencial, preocupado por las aspiraciones y nostalgias más profundas de la naturaleza humana, un Romanticismo que se abre a un universo a la vez interior y trascendente. En un principio, por los años cincuenta, Baudelaire emplea para calificar esta orientación el término de «sobrenaturalismo», que, según confiesa, toma de Heine ("«En arte -dijo el poeta alemán-, soy sobrenaturalista»"), y que parece pertinente para designar una actitud poética que postula como borrosamente divina (Lemaitre, 1982, págs. 129-130). Algunos críticos, como Lemaitre, no vacilan en emplear el término para caracterizar la corriente poética que, desde Baudelaire, Gérard de Nerval (1808-1855), Charles Nodier (1780-1844), etc., Verlaine, Rimbaud, y luego los poetas simbolistas, y, en España, las de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y Rosalía de Castro (1837-1885), corriente a la cual cada autor aporta el sello de su originalidad (Lemaitre, 1982, págs. 129-162, 473-553; Van Tieghem, 1946, págs. 242-264).

En España, exceptuando los ilustres casos de Bécquer y Rosalía de Castro, la corriente «sobrenaturalista» no prospera y hasta parece que se agota después de la publicación de En las orillas del Sar (1884) de Rosalía de Castro. Las obras de los versificadores de la segunda mitad del siglo, la de Campoamor (1817-1901), en su fracasado intento de acercar el verso a la prosa (Borja, 1983); la de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), solemne y arquitectónica, y de una pléyade de poetas mediocres (Manuel del Palacio [1832-1906], José Velarde, Emilio Ferrari [1850-1907], Federico Balart [1831-1905], etc.) no colma sino que acentúa el bache lírico que se extiende hasta la renovación modernista de fin de siglo. Ricardo Gullón califica de este modo a los poetas de la Restauración: "«Poetas burócratas, poetas hampones, poetas burgueses; más cercanos al adjetivo que al sustantivo»" (Gullón, 1969, pág. 25). Si se piensa que casi en el mismo período se publican en Francia Les Fleurs du mal (1857), los Fêtes Galantes (1869), de Verlaine, Les illuminations (1873) de Rimbaud, L'Après-midi d'un faune (1876) de Mallarmé, "«parece hacérsenos evidente la diferencia o el atraso, según se mire, de la lírica española respecto de la europea»" (Borja, 1983, pág. 69).

En el panorama de la poesía europea del medio siglo se yergue, sí, como un faro (véase el poema VI, Les phares, de Les Fleurs du mal) la figura de Baudelaire. A pesar de no haber reunido nunca todos los elementos de su pensamiento estético, que por su carácter ecléctico y abierto no puede considerarse como doctrina, su obra y sus ideas teóricas son decisivas para el desarrollo ulterior de la poesía: influyen en Verlaine, en Rimbaud y en los poetas simbolistas (Van Tieghem, 1946, págs. 243-250). Queda por estudiar la influencia que tuvo en España sobre Bécquer, Rosalía de Castro, Augusto Ferrán (1836-1880) y otros poetas menores, aunque hay algunos estudiosos sobre este punto (Pageard, 1969). Es interesante notar que tanto Baudelaire como los poetas españoles aludidos se inspiran en la misma fuente, la de los románticos alemanes y particularmente Heine, pero también Jean-Paul Richter, Hoffmann, Novalis. Es bastante conocida la influencia de Heine en Bécquer (Pageard, 1954), en Rosalía de Castro (Machado da Rosa, 1957), y es patente en Augusto Ferrán, una de cuyas obras se titula Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine (1861).

El movimiento simbolista francés representa en la historia de la poesía una etapa importante en el proceso de renovación temática y formal que arranca de Baudelaire y que prepara y anticipa las evoluciones y etapas ulteriores, como, por ejemplo, el Superrealismo. Influencia o coincidencia, varios aspectos formales y temáticos del Modernismo hispánico presentan fuertes analogías con el Simbolismo francés.

La única semejanza entre los simbolistas y los naturalistas (o más exactamente Zola) es que unos y otros son a la vez creadores y teóricos de su propia creación. Hay también un discurso simbolista, opuesto al discurso naturalista, que profundiza la relación entre poesía y metafísica. La metafísica poética del Simbolismo estriba en el postulado de la vanidad de lo real. Para los simbolistas, la verdadera realidad se sitúa más allá del mundo sensible y la intuición de ese «más allá» es fuente de una angustia existencial que se supera por un fervor nostálgico hacia la plenitud platónica de una posible identidad entre lo Verdadero, lo Bello y el Bien. En Le Manifesté Symboliste, Jean Moréas escribe que la naturaleza, las acciones humanas, los fenómenos concretos "«no son más que experiencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con ideas primordiales»" (cit. en Lemaitre, 1982, pág. 557). La poesía es la única posibilidad de alzarse hacia lo ideal -misterioso- y la única aspiración capaz de trascender la vacuidad de la vida.

De esta metafísica dimana una estética -a no ser que sea lo contrario-, fundada en un principio idealista. Las dos palabras clave de la estética de Mallarmé son Verbo e Idea; el Verbo desvela la idea pura y es, pues, el símbolo que aparece como elemento de un lenguaje revelador (¿creador?) de una realidad suprasensible. Según Mallarmé, se llega a la "«idea pura»" a partir de la palabra aislada, "«desconectada de cualquier relación con la realidad ordinaria»" (cit. en Lemaitre, 1982, pág. 555). Para Maurice Maeterlinck, el más místico de los simbolistas, el símbolo es también revelación de lo inconsciente; el más puro es el que nace espontáneamente, cuando el poeta se deja llevar por necesidades interiores no dominadas por la conciencia. Tal concepción casi anticipa el Superrealismo. Para todos, el Simbolismo es un arte de la sugestión: "«La sugestión -escribe Charles Morice en 1890- es el lenguaje de las correspondencias y de las afinidades del alma y de la naturaleza»" (cit. en Lemaitre, 1982, pág. 557). «Las correspondencias», otra palabra clave, común a la estética de Baudelaire (véase el Soneto IV de Les Fleurs du mal) y a la de los simbolistas, y que procede de la creencia casi mítica de que las realidades concretas con indicios o reflejos de la realidad misteriosa. El poeta es el ser capaz de establecer analogías, correspondencias, entre esos reflejos para, gracias a las asociaciones de símbolos, captar y sugerir algo de la realidad profunda.

La poesía, para alcanzar la plenitud de su valor sugestivo, debe sacar partido de todos los recursos formales: ritmo, sonoridades, musicalidad (ya característica esencial del arte de Verlaine: "«Música ante todo»"), correspondencias sinestésicas, etc. El Simbolismo es también, sobre todo, una renovación sin precedente del instrumento poético. Estamos muy lejos de la prosa ritmada y rimada de Campoamor, pero muy cerca de Juan Ramón Jiménez y sobre todo del Antonio Machado de Soledades, galerías y otros poemas (1907).

El somero panorama evocado sugiere con bastante claridad que sigue viva, en Francia y en Europa, durante la segunda mitad del siglo, la concepción metafísica del arte frente a la dominación positivista. Cuando al final del siglo nuevas condiciones socioculturales hagan vacilar las certidumbres que informan el Realismo y el Naturalismo (Lissorgues & Salaün, 1991), se impondrán tendencias idealistas con, como siempre, sus derivaciones espiritualistas. Pero será una reacción lentamente preparada, no una revolución.

El carácter absoluto de la concepción (del discurso) tanto simbolista como naturalista no puede matizarse.

Sin embargo, no es del todo justo, en literatura, ver las cosas en blanco y negro. Más allá de las posiciones conceptuales (más allá de los discursos), los poetas y los novelistas, que tan disconformes parecen, al encararse como creadores con la realidad («vista» o creída), traspasan los límites del conocimiento racional y desde luego del lenguaje conceptual. Entre el poeta que postula un misterio superior y el novelista que, como Clarín, pasando las fronteras de la «geometría» de las cosas (Lissorgues, 1992, págs. 27-32), intuye poéticamente los misterios de la realidad, no hay tal abismo.

**Honoré de Balzac**

El creador del realismo literario

"La historia de mi vida es la historia de mi trabajo". Con estas palabras, el propio Honoré de Balzac define perfectamente su trayectoria vital. El famoso escritor francés nació el 20 de mayo de 1799 en Tours, una de las principales ciudades del Valle del Loira. Nacido como Honoré Balssa, tomó después el nombre de Honoré de Balzac, y a día de hoy se le considera el creador de la novela moderna, de la que es ejemplo una de sus obras más conocidas, La comedia humana, donde el escritor hace un incisivo retrato de la sociedad francesa de su época desde la caída de Napoleón hasta la restauración de la monarquía.

Un extraño para sus padres

La infancia de Balzac fue muy compleja. La carencia de amor por parte de sus padres marcaría para siempre al muchacho, que se relacionaría con mujeres mayores que él buscando el amor que su madre no supo darle. Nada más nacer, Honoré fue confiado a una nodriza con la que pasaría sus primeros cuatro años de vida. Como si fuera un extraño, el niño solo veía a sus padres dos domingos al mes, y cuando por fin pudo regresar al hogar paterno, la distancia y la frialdad que le mostraron sus progenitores se reflejaron en su vida diaria, hasta el punto de que al niño no se le permitía ninguna distracción ni juego. A los ocho años Honoré ingresó en un internado de la localidad de Vendôme, donde pasaría los siguientes siete años de su vida.

La carencia de amor demostrado por sus padres marcaría para siempre al muchacho, que se relacionaría con mujeres mayores que él buscando el amor que su madre no supo darle.



*Una de las plazas más importantes de Tours, ciudad natal de Balzac, con las típicas viviendas de la época medieval.*

El 1814, y tras padecer una enfermedad de la que se tienen pocos datos (en palabras del propio Balzac se trató de una "congestión intelectual"), su familia se trasladó a París donde el joven empezó a estudiar leyes, una carrera que su familia consideraba la adecuada para todo hijo de buen burgués. Esa sería otra etapa de infelicidad en la vida de Balzac. Tanta era la presión que sentía el joven por parte de su madre, que insistía en que debía encontrar su lugar en la vida, que el propio escritor confesaría más tarde haber intentado suicidarse lanzándose desde un puente. Al final, tras licenciarse sin conseguir muy buenas notas, Balzac empezó a compaginar su trabajo como pasante con el de profesor de literatura en la Universidad de la Sorbona. En 1820, Balzac se inició en la poesía con la tragedia en verso Cromwell que junto con otros poemas trágicos que también llegó a publicar apenas pasó sin pena ni gloria. Gracias a su cuñado, Balzac pudo mostrar su obra a un profesor de la Escuela Politécnica de París, el cual, de manera muy educada, le aconsejó que dejara la poesía y se dedicara a la prosa.

Un desastre para los negocios

Desanimado, en 1821 Balzac conoció a otro aspirante a escritor como él llamado Auguste Lepoitevin. Este enseguida supo apreciar su gran capacidad de trabajo y le propuso que se asociaran: Balzac se encargaría de escribir novelas cortas y Lepoitevin de venderlas a los editores. Balzac llegó a escribir tres novelas bajo seudónimo, pero la asociación con Lepoitevin duraría menos de un año. A partir de entonces, Balzac decidió ir por libre. Su idea era enriquecerse en el menor tiempo posible para poder dedicarse plenamente a lo que él consideraba literatura con mayúsculas. Balzac trabajó en todo tipo de encargos, y entre 1821 y 1829 escribió multitud de obras de cuestionable calidad bajo distintos seudónimos; el escritor llegó a autorizar incluso que estas novelas fueran firmadas por otros.

Balzac trabajó en todo tipo de encargos, y entre 1821 y 1829 escribirá multitud de obras de baja calidad bajo distintos seudónimos; el escritor llegó a autorizar incluso que estas novelas fueran firmadas por otros.

Por aquel entonces Balzac empezó a llevar una vida bastante desenfrenada, algo que le acarreaba muchos gastos (derrochaba el dinero antes de haber cobrado los encargos). Varios fracasos editoriales, como editar en un solo volumen las obras completas de Moliére y de La Fontaine, y una desastrosa gestión en la dirección de una imprenta, una fundición de tipos de imprenta y un periódico obligaron al abogado de la familia a aconsejar a Balzac la liquidación de los tres negocios para, por lo menos, salvar el buen nombre de su familia. En abril de 1828, la deuda que había alcanzado el escritor ascendía a cincuenta mil francos (y su principal acreedor era ni más ni menos que su propia madre). Al final, sorprendentemente, tras dos años de un saneamiento a fondo, tanto la imprenta como la fundición de tipos resultarían negocios económicamente viables.

Un escritor "desenfrenado"

Balzac decidió entonces enfundarse de nuevo la bata blanca con la que siempre se vestía para escribir, y armado con una pluma de ganso retomó la actividad que más le gustaba. El escritor francés se sometía a interminables sesiones de trabajo diarias, incluso de dieciséis horas, escribiendo siempre en compañía de su inseparable amigo: el café. En 1829 publicó Los chuanes, una crónica ambientada en la Revolución Francesa y que por primera vez firmó con su auténtico nombre. Parecía que por fin el éxito llamaba a su puerta. Balzac empezó a ser invitado a los eventos que organizaba la alta sociedad parisina, adonde acudía vestido con estrafalarios atuendos. El autor se inspiró en algunos de los asistentes a las fiestas a las que era invitado para crear muchos de los personajes de sus obras . En 1831 publicó una novela semifantástica titulada La peau de chagrin (La piel de zapa), que apareció en la revista literaria la Revue de Paris.

El escritor francés se sometía a interminables sesiones de trabajo diarias, incluso de dieciséis horas, escribiendo siempre en compañía de su inseparable amigo: el café.

En 1832, Balzac publicó sin parar y tocado por la inspiración concibió la idea de crear una serie de novelas relacionadas entre ellas que retratasen a la sociedad parisina de su tiempo. Integradas en la obra Scènes de la vie privée (escenas de la vida privada) culminarán en la gran obra de Balzac titulada La comédie humaine (La comedia humana). En ella se incluyen algunas de las grandes novelas de la década como Eugénie Grandet (1833), que será su primer gran éxito de ventas, y Le père Goriot (1835), una de sus novelas más famosas. A pesar de la fama, Balzac pronto volvió a tener problemas de liquidez como consecuencia de algunas malas inversiones. El autor viajó a Cerdeña, donde decidió comprar unas antiguas minas romanas pensando que este iba a ser un buen negocio. Pero cuando regresó a París, tras haberlas visitado in situ, se dio cuenta de que aquello era un timo y que había sido estafado.

En 1843, Balzac viajó a San Petersburgo para encontrarse con la condesa Ewelina Hańska, con la que desde 1833 mantenía una apasionada correspondencia. Con ella, su hija y el prometido de esta viajaría por toda Europa. Al final, se casó con la condesa el 14 de marzo de 1850 y la pareja se instalaría en una lujosa mansión en París. Pero la felicidad duró poco, y el genial escritor, cuya salud se había ido deteriorando, falleció de gangrena cinco meses después, el 18 de agosto.

Un observador empático

Los peculiares métodos de trabajo que empleaba Balzac consistían en el desarrollo de un breve borrador sobre el tema de que iba a tratar su novela, y poco a poco iba incorporando nuevas ideas. A veces tantas que la historia final sufría constantes cambios que volvían locos a los impresores. Al final del laborioso trabajo, la obra podía llegar a alcanzar proporciones colosales, aunque también ruinosas debido a los continuos cambios a los que se veía sometida durante la preimpresión. Balzac era un escritor tan detallista y perfeccionista en todo lo tocante a su trabajo que a menudo introducía muchas variaciones sobre el texto inicial, lo que resultaba en una nueva edición al poco tiempo.

Los peculiares métodos de trabajo que empleaba Balzac consistían en el desarrollo de un breve borrador sobre el tema de que iba a tratar su novela, y poco a poco iba incorporando ideas. A veces tantas que la historia final sufría constantes cambios.

Balzac no tenía rival en el dominio del lenguaje, cosa que se reflejaba claramente en sus diálogos. Su mordaz estilo evitaba que las historias más oscuras y tenebrosas acabasen siendo absolutamente pesimistas al darles su propio toque de humor. Considerado como el creador del realismo novelesco, a Balzac también se le reconoce el mérito de haber creado un tipo de novela en la que los acontecimientos que tienen lugar son vistos desde el punto de vista de un tercero: un observador que todo lo ve. De hecho Balzac era un gran observador y poseía asimismo una memoria fotográfica, pero el autor tenía también una gran empatía para comprender las actitudes, los sentimientos y las motivaciones que movían a las personas. Su ambición era retratar a la gente sin importar ni su clase social ni su trabajo. Al final, su obra dejaría una huella indeleble, tanto que durante su funeral, otro grande de la pluma, Victor Hugo, pronunciaría las siguientes palabras: "A partir de ahora los ojos de los hombres se volverán a mirar los rostros, no de aquellos que han gobernado, sino de aquellos que han pensado".

**Sistema circulatorio**

¿Qué es el sistema circulatorio?

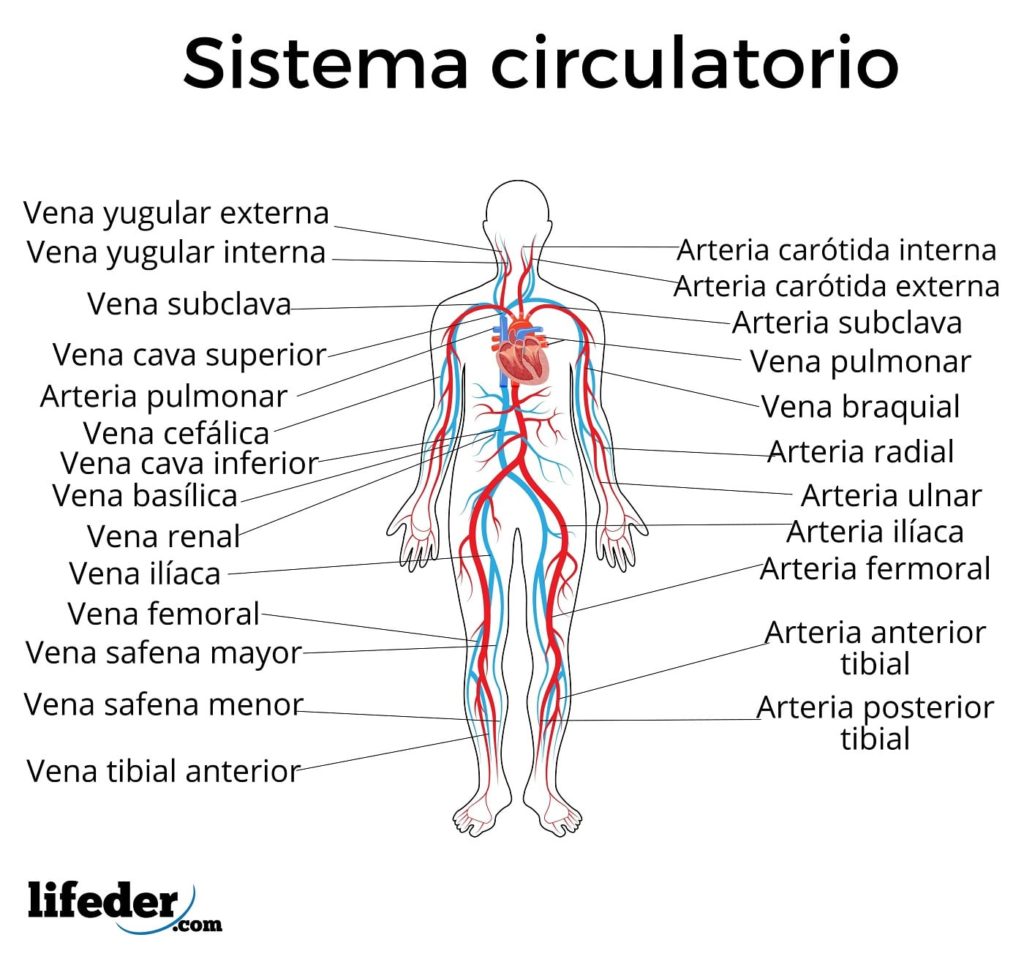
El sistema circulatorio es el sistema de órganos del cuerpo humano que se encarga de mover la sangre por todo el cuerpo para distribuir distintos elementos a todas sus células. Está compuesto por dos subdivisiones: el sistema cardiovascular, principalmente formado por el corazón y todos los vasos sanguíneos, y, en segundo lugar, el sistema linfático, formado por los órganos linfoides y los vasos linfáticos.

Las principales funciones de este sistema tienen que ver con el transporte de gases, nutrientes y desechos desde y hacia las células, así como con la defensa del cuerpo frente a patógenos, toxinas u otros agentes potencialmente peligrosos.

Dichas funciones no solo se relacionan con los órganos de este sistema, sino también con el tejido protagonista: la sangre. La sangre está formada por células -glóbulos rojos, glóbulos blancos y plaquetas- que están suspendidas en un fluido conocido como plasma, rico en distintos tipos de moléculas solubles y proteínas.

Es por medio de la sangre y de sus componentes que el sistema circulatorio puede transportar gases (los eritrocitos o glóbulos rojos), nutrientes (el plasma) y centinelas celulares para la protección inmune (los leucocitos o glóbulos blancos).

Partes del sistema circulatorio (órganos)

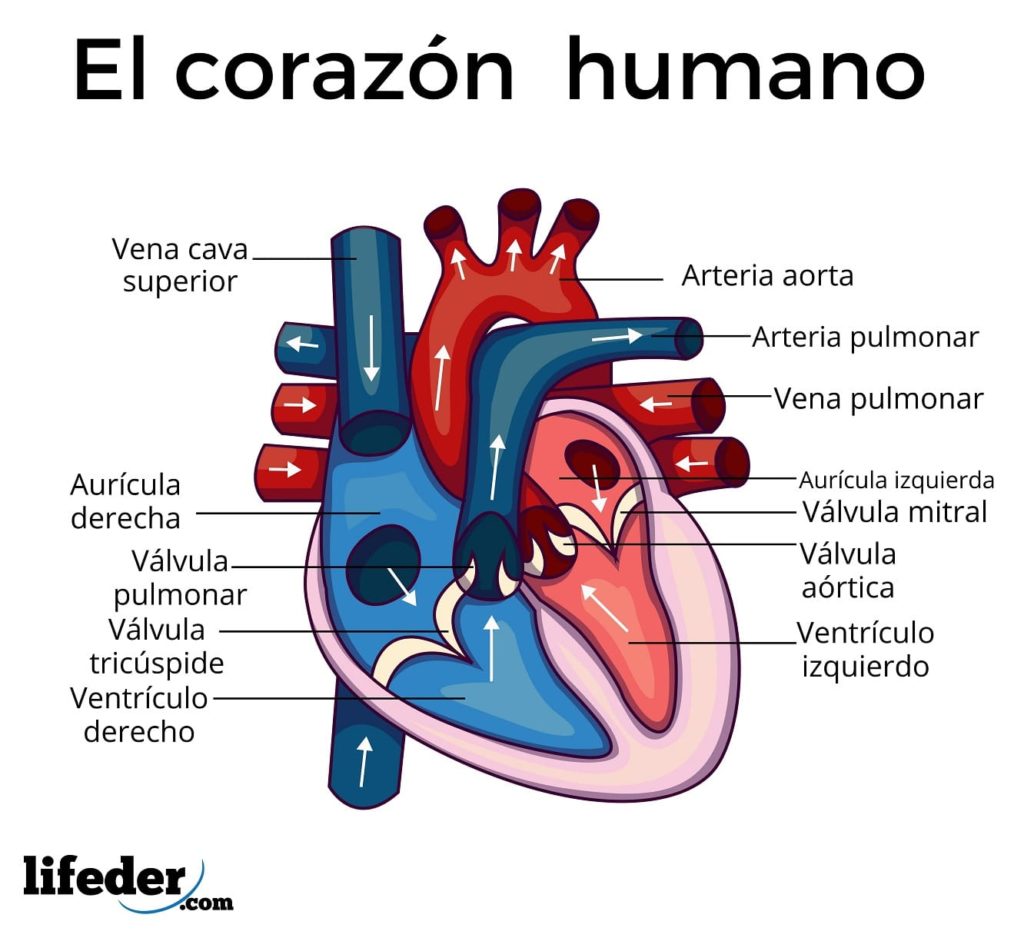


El sistema circulatorio está formado por dos subdivisiones importantes: el sistema cardiovascular y el sistema linfático.

El sistema cardiovascular está formado por el corazón y los vasos sanguíneos, mientras que el sistema linfático está formado por los vasos linfáticos y los tejidos linfoides en el interior del bazo, el timo, las amígdalas y los nódulos linfáticos.

**Sistema cardiovascular**

El corazón



El corazón es la bomba muscular que mueve toda la sangre por todo el cuerpo. El cuerpo humano generalmente tiene el tamaño de un puño y se encuentra en la región media-izquierda del pecho, entre ambos pulmones.

Este órgano está compuesto por cuatro cámaras huecas formadas por músculo: las aurículas y los ventrículos, izquierdos y derechos. Las aurículas son las cámaras superiores y los ventrículos las cámaras inferiores.

La aurícula izquierda está conectada con el ventrículo izquierdo y la aurícula derecha con el ventrículo derecho, pero aurícula y ventrículo izquierdos no están directamente conectados con aurícula y ventrículo derechos, estos se asocian indirectamente a través de la circulación pulmonar.

Entre estas cámaras, además, existe una serie de válvulas que impiden el movimiento de la sangre en el sentido contrario, por lo que son fundamentales para el funcionamiento adecuado del corazón.

Sangre oxigenada y desoxigenada

Las aurículas y los ventrículos tienen la capacidad de contraerse rítmicamente para propulsar la sangre hacia los vasos sanguíneos y de allí hacia todo el cuerpo.

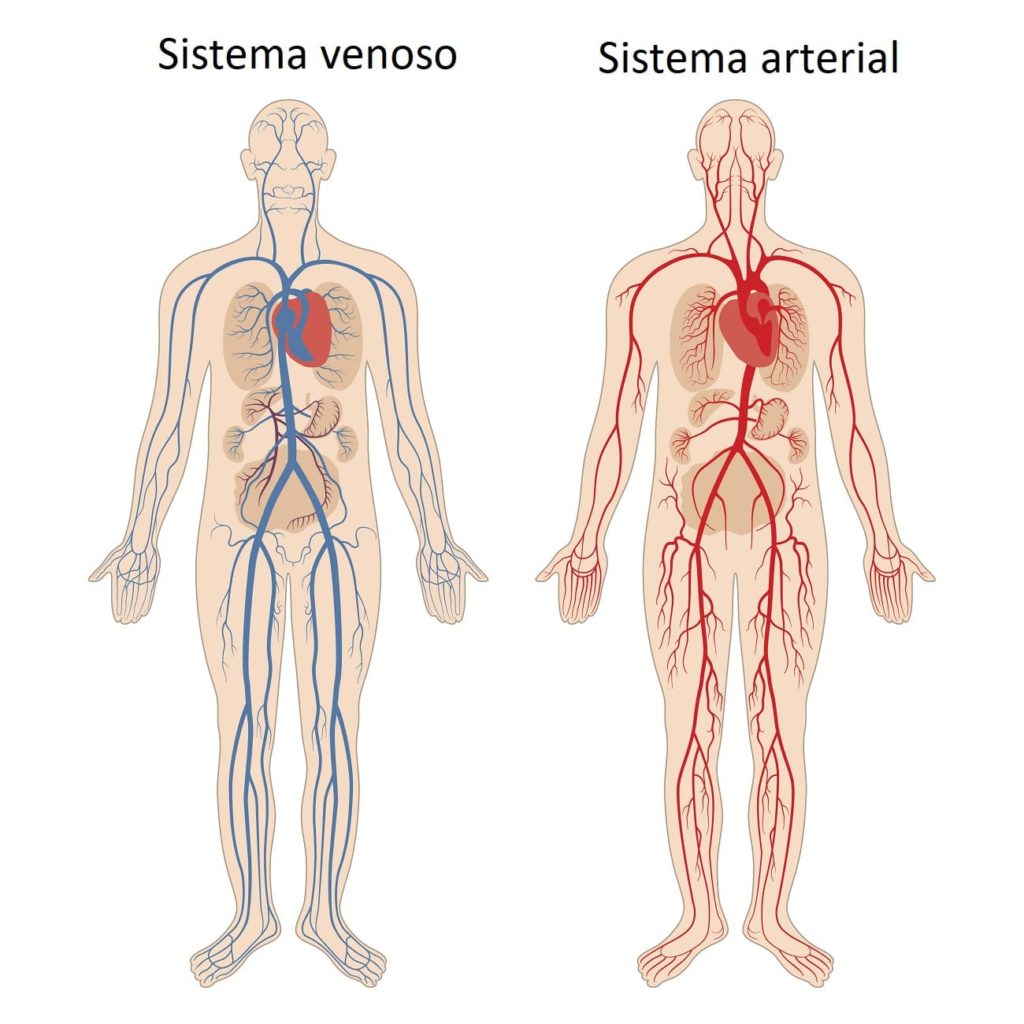
La aurícula derecha recibe la sangre proveniente de los tejidos, que es pobre en oxígeno, y desde allí la conduce al ventrículo derecho, desde donde es bombeada hacia los pulmones. La aurícula izquierda recibe sangre oxigenada de los pulmones y la conduce hacia el ventrículo izquierdo, que la bombea hacia el resto del cuerpo.

Contracción del corazón

Las paredes musculares de las aurículas y los ventrículos se contraen para expulsar la sangre en su interior y eventualmente encaminarla hacia su destino final. El corazón se contrae continuamente, de eso depende nuestra vida; lo hace cuando comemos, leemos, caminamos, hablamos, nos ejercitamos, e incluso cuando dormimos.

Es importante mencionar que, aunque el corazón está conectado también al [sistema nervioso](https://www.lifeder.com/sistema-nervioso/), que es el que impulsa la contracción de otros músculos de nuestro cuerpo, su contracción (que provoca el bombeo de la sangre) no depende de este, sino de las propias células del corazón, que se excitan espontáneamente.

Los vasos sanguíneos



Los vasos sanguíneos funcionan como la tubería que utiliza el corazón para distribuir la sangre hacia los tejidos y para conducirla de vuelta hacia sí. Hay distintos tipos de vasos sanguíneos:

– Las arterias son las que están directamente conectadas con el corazón y con los ventrículos, es decir, se encargan de transportar la sangre fuera del corazón. Las arterias se ramifican progresivamente, formando “ramas” cada vez más pequeñas; las más pequeñas se conocen como arteriolas.

– Las venas, en cambio, se encargan de transportar la sangre de vuelta al corazón. Estas también se ramifican, y las más pequeñas de todas se llaman vénulas.

– Los capilares, son los vasos sanguíneos más pequeños de todos; todo el intercambio de gases, fluidos, nutrientes y desechos que se relaciona con las funciones de transporte del sistema circulatorio ocurre a través de estos numerosos y minúsculos vasos sanguíneos.

**Sistema linfático**



El sistema linfático es una red de órganos y tejidos cuya función principal es transportar un fluido conocido como linfa, compuesto, entre muchas cosas, por una pequeña parte de la fracción fluida de la sangre (plasma) que sale de los capilares.

La linfa transporta células, grasas y otras sustancias, y eventualmente es devuelta al tejido sanguíneo, pero primero es “limpiada” en unas estructuras conocidas como nódulos linfáticos, las cuales están distribuidas por el cuerpo.

Además de sus funciones de transporte y filtrado, el sistema linfático juega un papel crucial para el sistema inmunológico, que es el principal sistema de defensa del cuerpo.

Las células de este sistema, los linfocitos, están especializadas en el reconocimiento y la eliminación de los agentes extraños que ingresan a nuestro cuerpo y que pueden ser perjudiciales.

Vasos linfáticos

Al igual que el sistema cardiovascular, el sistema linfático hace uso de una red de tuberías para su distribución por el cuerpo, pero los componentes de esta se conocen como vasos linfáticos. Los más grandes vasos linfáticos se denominan ductos y los más pequeños son capilares linfáticos.

Órganos linfoides

Algunas células del sistema linfático son producidas por centros germinales en los órganos linfoides: el timo, las amígdalas y el bazo; mientras que otras son producidas por la médula ósea, igual que los glóbulos rojos. Dada la importante tarea de estas células, estos órganos también son muy importantes para la salud de nuestro cuerpo.

**Funciones del sistema circulatorio**

Transporte de gases respiratorios

Gracias al corazón, la sangre es bombeada por todo el cuerpo para ejercer una de sus funciones fundamentales: entregar oxígeno y recibir dióxido de carbono.

Por un lado, la sangre es impulsada desde el corazón hacia los pulmones, donde establece un estrecho contacto con esta porción del aparato respiratorio, descargando los gases producidos por el metabolismo de las células y “recargándose” de los gases necesarios para la respiración celular.

Por otro lado, la sangre es impulsada hacia el resto del cuerpo.

Los gases respiratorios son dos: el oxígeno, necesario para la obtención de energía a través de la respiración, y el dióxido de carbono (CO₂), el desecho metabólico gaseoso que se produce durante la respiración y que debe ser eliminado de las células y del cuerpo a través de los pulmones.

Unas células cóncavas en forma de disco llamadas eritrocitos o glóbulos rojos, son las responsables del transporte de estos gases en la sangre. En su interior estas células tienen una proteína, la hemoglobina, que es capaz de unirse a los dos gases: al oxígeno en los pulmones, para entregarlo a las células, y al CO₂ en las células, para entregarlo a los pulmones.

Transporte de moléculas nutritivas

Mientras que el aparato digestivo se encarga de “romper” física y químicamente las partículas de los alimentos que consumimos todos los días para extraer la energía que nuestro cuerpo necesita para sobrevivir, el sistema circulatorio se encarga del transporte de las moléculas que son absorbidas.

Esto es posible porque la fase de absorción intestinal ocurre de tal manera que los nutrientes alcanzan la sangre y la linfa, desde donde son distribuidos y repartidos a todas las células corporales por el sistema circulatorio.

Transporte de desechos metabólicos

El dióxido de carbono no es el único desecho metabólico que es producido por las células, otros compuestos como la urea, ciertos iones y moléculas que no son necesarias para el cuerpo, así como el exceso de líquido, deben ser eliminados y son transportados por la sangre.

Las células descargan estos desechos hacia el tejido sanguíneo y esta sangre es transportada, impulsada por el bombeo del corazón, hacia los riñones -que forman parte del aparato excretor- donde son eliminados en forma de orina.

Regulación

El sistema circulatorio participa también en la regulación de dos aspectos muy importantes:

– La temperatura del cuerpo, gracias al movimiento de la sangre desde la superficie de la piel hacia las regiones más internas y viceversa -dependiendo de la temperatura ambiental.

– La regulación hormonal, debida al transporte de las hormonas de su sitio de producción hacia sus órganos o tejidos blanco distantes.

Protección

El sistema circulatorio es fundamental para la protección de nuestro cuerpo frente a microorganismos peligrosos o sustancias tóxicas, así como para prevenir la pérdida excesiva de sangre debido a heridas. Estas funciones tienen que ver con:

– Las funciones inmunes de las células que circulan en la sangre, los leucocitos o glóbulos blancos, que viajan en la sangre y que maduran en los órganos linfoides.

– Los mecanismos de coagulación que actúan sobre vasos sanguíneos que han sufrido algún daño físico y que previenen la pérdida de sangre.

Funcionamiento

El sistema circulatorio funciona gracias al corazón, que mantiene la sangre en movimiento en un circuito cerrado, que comienza y termina en el propio corazón.

El lado derecho del corazón se encarga de impulsar la sangre hacia los pulmones, donde esta puede cargarse de oxígeno y liberar el CO₂ de desecho que trajo del resto del cuerpo.

El lado izquierdo, en cambio, recoge la sangre oxigenada y la envía hacia el resto del cuerpo para que entregue a las células el oxígeno y los nutrientes.

Cada contracción del corazón hace que el movimiento de la sangre sea constante, por lo que esta es empujada de nuevo hacia el corazón, donde se repite el proceso.

La sangre que deriva de las cámaras izquierdas del corazón se conoce como sangre sistémica, mientras que la que deriva de las cámaras derechas se conoce como sangre pulmonar. Ambas constituyen, anatómicamente hablando, la circulación sistémica y la pulmonar.

Cuidados del sistema circulatorio y del corazón (consejos)

* Como cualquier sistema de nuestro cuerpo, el sistema circulatorio puede sufrir daños y/o enfermedades, algunas de las cuales podemos prevenir con solo tomar en consideración algunos consejos:
* Beber abundante agua; el promedio recomendado es una cantidad cercana a los 2 litros diarios.
* Practicar deportes, hacer ejercicio o tratar de tener una vida lo más activa posible. Lo más recomendable es tener un periodo diario de actividad física de, al menos, 30 minutos.
* Tener una alimentación balanceada, preferiblemente evitando los excesos: de grasas, de dulces y de carbohidratos (harinas).
* Tratar de comer más frutas y vegetales ricos en antioxidantes, así como frutos secos que son ricos en ácidos grasos saludables.
* Evitar permanecer demasiado tiempo sentado o de pie, ya que el movimiento favorece la circulación y evita, por ejemplo, la hinchazón de las piernas y los pies.
* Evitar el uso del cigarrillo y de otras drogas, pues estas afectan considerablemente la salud, pudiendo provocar daños directamente al corazón o los vasos sanguíneos, o a cualquier otro órgano relacionado.
* Tratar de evitar el estrés, pues se ha comprobado que este puede tener unos efectos negativos para la salud cardíaca.
* Dormir al menos 8 horas, pues la falta de sueño se ha vinculado con incrementos en la presión arterial, lo cual potencialmente podría conducir a enfermedades del corazón.

<https://www.lifeder.com/sistema-circulatorio/>

**Fisiología de El corazón: Anatomía, cómo funciona y más**

Anatomía del corazón

El corazón consta de cuatro cámaras:

* Las aurículas: son las dos cámaras superiores, que reciben sangre.
* Los ventrículos: son las dos cámaras inferiores, que descargan sangre.

Una pared de tejido llamada tabique separa las aurículas izquierda y derecha, y los ventrículos izquierdo y derecho. Las válvulas separan las aurículas de los ventrículos.

Las paredes del corazón consisten en tres capas de tejido:

* Miocardio: este es el tejido muscular del corazón.
* Endocardio: este tejido recubre el interior del corazón y protege las válvulas y cámaras.
* Pericardio: una fina capa protectora que rodea las otras partes.
* Epicardio: esta capa protectora consiste principalmente en tejido conectivo, y forma la capa más interna del pericardio.

Cómo funciona el corazón

La velocidad a la que el corazón se contrae depende de muchos factores, tales como:

* actividad y ejercicio
* factores emocionales
* algunas afecciones
* fiebre
* algunos medicamentos
* deshidratación

Lados izquierdo y derecho

Los lados izquierdo y derecho del corazón trabajan al unísono. Las aurículas y los ventrículos se contraen y relajan a la vez, produciendo un latido cardíaco rítmico.

Lado derecho

El lado derecho del corazón recibe sangre desoxigenada y la envía a los pulmones.

* La aurícula derecha recibe sangre desoxigenada del cuerpo a través de venas llamadas vena cava superior e inferior. Estas son las venas más grandes del cuerpo.
* La aurícula derecha se contrae, y la sangre pasa al ventrículo derecho.
* Una vez que el ventrículo derecho está lleno, se contrae y bombea la sangre a los pulmones a través de la arteria pulmonar. En los pulmones, la sangre recoge oxígeno y descarga dióxido de carbono.

Lado izquierdo

El lado izquierdo del corazón recibe sangre de los pulmones, y la bombea al resto del cuerpo.

* La sangre recién oxigenada regresa a la aurícula izquierda a través de las venas pulmonares.
* La aurícula izquierda se contrae, empujando la sangre hacia el ventrículo izquierdo.
* Una vez que el ventrículo izquierdo está lleno, se contrae y empuja la sangre de vuelta al cuerpo a través de la aorta.

Diástole, sístole y presión arterial

Cada latido cardíaco consta de dos partes:

Diástole: los ventrículos se relajan y se llenan de sangre a medida que las aurículas se contraen, vaciando toda la sangre en los ventrículos.

Sístole: los ventrículos se contraen y bombean sangre del corazón mientras las aurículas se relajan, volviéndose a llenar de sangre.

Cuando una persona toma su presión arterial, la máquina le mostrará un número alto y otro bajo. El número más alto es la presión arterial sistólica, y el número más bajo es la presión arterial diastólica.

Presión sistólica: muestra cuánta presión crea la sangre contra las paredes de las arterias durante la sístole.

Presión diastólica: muestra cuánta presión hay en las arterias durante la diástole.

Intercambio de gases

Cuando la sangre viaja por la arteria pulmonar a los pulmones, pasa a través de pequeños capilares que se conectan en la superficie de los sacos de aire del pulmón, llamados alvéolos.

Las células del cuerpo necesitan oxígeno para funcionar, y producen dióxido de carbono como un producto de desecho. El corazón permite al cuerpo eliminar el dióxido de carbono no deseado.

El oxígeno entra en la sangre, y el dióxido de carbono lo elimina a través de los capilares de los alvéolos.

Las arterias coronarias en la superficie del corazón suministran sangre oxigenada al músculo cardíaco.

Pulso

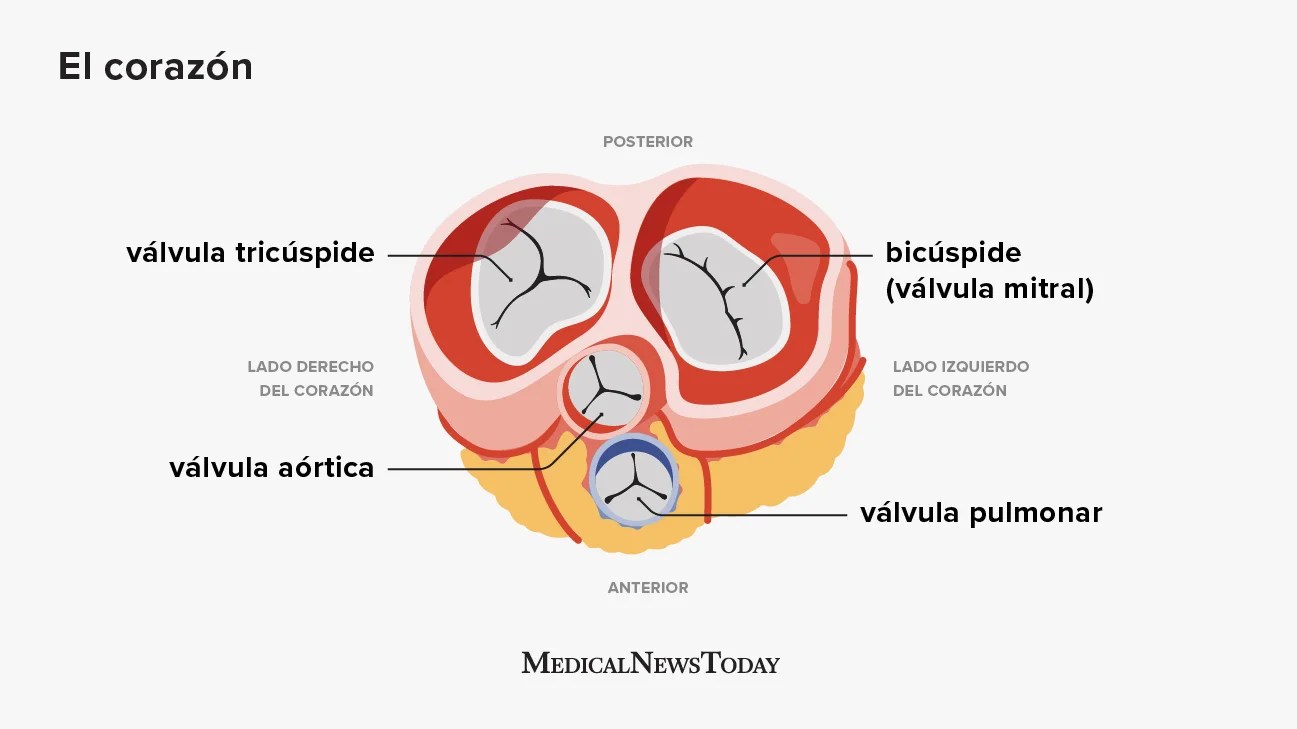
Una persona puede sentir su pulso en puntos donde las arterias pasan cerca de la superficie de la piel, como en la muñeca o el cuello. El pulso y el ritmo cardíaco son lo mismo. Cuando sientes tu pulso, sientes el torrente de sangre mientras el corazón lo bombea a través del cuerpo.

Un pulso saludable suele ser de 60-100 lpm, y lo que se considera normal puede variar de persona a persona.

Una persona muy activa puede tener un pulso tan bajo como 40 lpm. Las personas con mayor tamaño corporal tienden a tener un pulso más rápido, pero por lo general no supera los 100 lpm.

Válvulas

El corazón tiene cuatro válvulas para asegurar que la sangre solo fluya en una dirección:



* Válvula aórtica: ubicadas entre el ventrículo izquierdo y la aorta.
* Válvula mitral: ubicada entre la aurícula izquierda y el ventrículo izquierdo.
* Válvula pulmonar: ubicada entre el ventrículo derecho y la arteria pulmonar.
* Válvula tricúspide: ubicada entre la aurícula derecha y el ventrículo derecho.

La mayoría de las personas están familiarizadas con el sonido del corazón. De hecho, el corazón produce muchos tipos de sonido, y los médicos pueden distinguirlos para monitorizar la salud del corazón.

La apertura y el cierre de las válvulas son factores clave que contribuyen al sonido del latido del corazón. Si hay una fuga o un bloqueo de las válvulas cardíacas, puede crear sonidos llamados “soplos”.

El sistema eléctrico del corazón

Para bombear sangre por todo el cuerpo, los músculos del corazón deben trabajar juntos para bombear la sangre en la dirección correcta, en el momento adecuado y con la fuerza adecuada. Los impulsos eléctricos coordinan esta actividad.

La señal eléctrica comienza en el nodo sinoauricular, a veces llamado el seno sinusal, o nodo SA. Este es el marcapasos del corazón, y se encuentra en la parte superior de la aurícula derecha. La señal hace que las aurículas se contraigan, empujando la sangre hacia los ventrículos.

El impulso eléctrico luego viaja a un área de celdas en la parte inferior de la aurícula derecha, entre las aurículas y los ventrículos, llamado nodo auriculoventricular, o AV.

Estas celdas actúan como un guardián. Coordinan la señal para que las aurículas y los ventrículos no se contraigan al mismo tiempo. Es necesario que haya un pequeño retraso.

Desde aquí, la señal viaja a lo largo de las fibras de Purkinje, dentro de las paredes del ventrículo. Las fibras pasan el impulso al músculo cardíaco, haciendo que los ventrículos se contraigan.

Vasos sanguíneos

Hay tres tipos de vasos sanguíneos:

Arterias: llevan sangre oxigenada del corazón al resto del cuerpo. Las arterias son fuertes, musculares y elásticas, lo que ayuda a empujar la sangre por el sistema circulatorio, y también ayudan a regular la presión arterial. Las arterias se ramifican en vasos más pequeños llamados arteriolas.

Venas: llevan la sangre desoxigenada de vuelta al corazón, y aumentan de tamaño a medida que se acercan al corazón. Las venas tienen paredes más delgadas que las arterias.

Capilares: conectan las arterias más pequeñas a las venas más pequeñas. Tienen paredes muy delgadas, que les permiten intercambiar compuestos como dióxido de carbono, agua, oxígeno, desechos y nutrientes con los tejidos circundantes.

El corazón, la sangre y los vasos sanguíneos forman el sistema circulatorio o cardiovascular.

Paro cardíaco: Cuando el corazón se detiene

El corazón es esencial para la vida. Si deja de latir, la sangre no llegará al cerebro y otros órganos, y la persona puede morir en cuestión de minutos. Esto se llama paro cardíaco.

Si una persona experimenta un paro cardíaco, será incapaz de hablar o respirar, y no tendrá ritmo cardíaco.

Cualquier persona que esté cerca debe llamar al 911 inmediatamente y comenzar la reanimación cardiopulmonar (RCP), haciendo presión de forma fuerte y rápida con las manos cerradas en el centro del pecho de la persona.

Según los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades de Estados Unidos (CDC, por sus siglas en inglés), la RCP puede duplicar o triplicar la probabilidad de supervivencia de una persona después de que su corazón se detiene.

<https://www.medicalnewstoday.com/articles/es/el-corazon>

**Enfermedades del sistema circulatorio**

Una de las preocupaciones más recurrentes en los pacientes es ser referidos a un especialista que revise alguna anomalía en el sistema circulatorio, ya que el corazón se ha hecho como un órgano bastante delicado. Lo cierto es que el sistema circulatorio es mucho más complejo y puede estar propenso a distintos tipos de afecciones.

También es conocido como aparato circulatorio y entre sus enfermedades más comunes suelen estar: aneurisma, insuficiencia cardiaca, arteriosclerosis, hipertensión, tumores o cánceres, entre otros. Las razones por las que se pueden desarrollar estos y otros padecimientos puede venir desde herencia familiar, mala alimentación e incluso sedentarismo.

Este es un sistema complejo que puede atascarse de varias maneras: por el mal funcionamiento de la bomba central o una disfunción de los vasos sanguíneos, o incluso debido a la fragilidad de una arteria o a su rigidez y la consiguiente incapacidad para absorber el aumento de la presión arterial. Muchas veces son estos mecanismos los involucrados en distintas enfermedades del sistema circulatorio.

Estas son algunas de las afecciones más conocidas:

Aneurisma

Un aneurisma es una dilatación patológica de la pared de un vaso sanguíneo, generalmente una arteria, presente en el cerebro. Esta hinchazón del vaso arterial es creada por el cansancio de la pared del vaso mismo, a menudo es causada por problemas de hipertensión.

Insuficiencia cardiaca

La insuficiencia cardíaca es la condición en la que el corazón no puede bombear suficiente sangre a todos los órganos y partes del cuerpo. Está caracterizada por la acumulación de exceso de líquido y/o daño a la función de los otros órganos causado por el mal funcionamiento del corazón.

La insuficiencia cardíaca es una afección muy frecuente que afecta a más del 50% las personas mayores de 70 años. En la mayoría de los casos, es una condición crónica, que debe ser seguida y tratada durante toda la vida. Puede ser ocasionada por presión arterial alta o diversas enfermedades del sistema circulatorio, suele causar fatiga, hinchazón o mareos, y su tratamiento (según su nivel de gravedad) va desde fármacos hasta terapias y cirugías cardiacas.

Arritmia

Entre los distintos tipos de enfermedades del sistema circulatorio la arritmia es una de las más comunes. Es una alteración del ritmo cardíaco, tiene momentos de aumento (taquicardia), disminución (bradicardia) o irregularidad absoluta en comparación con la velocidad normal promedio.

Hipertensión

Es una afección caracterizada por elevada presión de sangre en las arterias, se determina por la cantidad de sangre que se bombea desde el corazón y la resistencia de las arterias al flujo sanguíneo. Afecta aproximadamente al 30? la población adulta de ambos sexos, en las mujeres es más frecuente después de la menopausia.

Arterioesclerosis

La aterosclerosis se considera un problema exclusivamente cardíaco, cuando en realidad puede afectar a las arterias de cualquier parte del cuerpo. Puede desarrollarse durante décadas en silencio y cuando aparecen los primeros signos, generalmente después de los 40 años, la situación de las arterias suele estar ya comprometida y el riesgo de complicaciones graves es muy alto.

Genera un endurecimiento genérico y la pérdida de elasticidad de las paredes de las arterias para la formación de placas, llamadas ateromas o placas ateroscleróticas. Hay factores clínicos que pueden predisponer a la enfermedad, como la alta concentración de lípidos en la sangre. Rara vez es hereditaria y a menudo está causada por un estilo de vida incorrecto o la hipercoagulabilidad de la sangre.

Accidente cerebrovascular

También es denominado derrame cerebral y sucede cuando el flujo de sangre hacia alguna parte del cuerpo en específico se detiene. Su peligro radica en que al detenerse el flujo sanguíneo el cerebro no puede recibir oxígeno, esto puede causar muerte de las células cerebrales, e incluso daño permanente.

Pericarditis

El pericardio es una envoltura que cubre el corazón, es una bolsa de revestimiento y protección, por lo que trabaja sinérgicamente con la función cardíaca, y consiste en una capa externa fibrosa de colágeno y elastina. La pericarditis es un proceso de irritación e inflamación del pericardio, que hace que la propia membrana sea menos elástica: con el saco pericárdico inflamado la fricción provocada altera la función cardíaca.

La causa de la pericarditis suele ser difícil de determinar, en algunos casos es provocada por una infección, bacteriana o viral, también existen formas de pericarditis resultantes de otras enfermedades como el lupus, la artritis reumatoide, la insuficiencia renal, el SIDA, la tuberculosis y los tumores.

Infarto cardiaco

Un ataque cardíaco ocurre cuando se bloquea el flujo de sangre a una parte del músculo cardíaco. Si el flujo sanguíneo no se restablece rápidamente, la sección del corazón afectada se daña por falta de oxígeno y comienza a morir. Causa dificultad para respirar, dolor fuerte en el pecho, sudores fríos y mareos. Requiere rápida intervención.

Leucemia

La leucemia es un tumor de células sanguíneas. Este tumor comienza desde la médula ósea, que comienza a introducir en el torrente sanguíneo un gran número de glóbulos blancos aún no maduros. De esta manera se altera todo el ciclo de crecimiento, mantenimiento y destrucción de las células. Esto causa anemia, riesgo de hemorragia, fatiga, desmayos, infecciones repetidas, dolor en las articulaciones y los huesos, pérdida de peso, etc.

Muchos tipos de leucemia se pueden curar, otros se pueden controlar. Las curas pueden incluir quimioterapia, radioterapia y trasplante de células madre. Una vez completado el ciclo de tratamiento, incluso si los síntomas desaparecen, puede ser necesario repetirlo para evitar recaídas.

Linfadenopatía

Es una hinchazón de los ganglios linfáticos, puede deberse a una invasión de células extrañas. La linfadenopatía, no representa necesariamente una llamada de atención, este aumento fisiológico del volumen de los ganglios linfáticos generalmente ocurre en la infancia y regresa lenta y esporádicamente en los adultos.

Se manifiesta en el cuello, en las axilas, en la ingle, en el tórax y cerca de las clavículas. Si la afección ya no se considera fisiológica sino potencialmente patológica, la linfadenopatía puede ocurrir junto con: procesos inflamatorios, infecciones virales o bacterianas, cambios en la producción endocrina, neoplasias o enfermedades del tejido conectivo.

<https://longlifeclinic.com/es/10-enfermedades-sistema-circulatorio/>

**La presión hidrostática**

La presión hidrostática es un concepto que se refiere a la presión que ejerce un líquido en reposo sobre cualquier objeto sumergido en él. Esta presión aumenta proporcionalmente a la profundidad a la que se encuentra el objeto. Es decir, cuanto más profundo está sumergido un objeto, mayor será la presión hidrostática que ejerce el líquido sobre él.

La fórmula para calcular la presión hidrostática es muy simple: P = ρgh, donde P es la presión hidrostática, ρ es la densidad del líquido, g es la aceleración debido a la gravedad y h es la profundidad del objeto. Por ejemplo, si un objeto está sumergido a una profundidad de 10 metros en el agua, la presión hidrostática será de aproximadamente 2 atmósferas.

La presión hidrostática tiene muchas aplicaciones en la vida cotidiana y en la industria. Por ejemplo, en la industria de la construcción, la presión hidrostática se utiliza para medir la fuerza que ejerce el agua en las paredes de una presa o en una tubería subterránea. También es importante en la biología marina, ya que ayuda a entender cómo los animales marinos pueden sobrevivir a grandes profundidades. Además, los buceadores deben tener en cuenta la presión hidrostática al sumergirse a grandes profundidades, para evitar daños en los oídos, pulmones y otros órganos.

**La ley de Pascal**

La ley de Pascal es una ley fundamental de la física que describe el comportamiento de los fluidos en un sistema cerrado. Esta ley establece que “la presión ejercida en un punto de un líquido se transmite con igual intensidad en todas las direcciones y en todos los puntos del líquido”. Es decir, si se aplica una fuerza en un punto del líquido, esta fuerza se transmite a través del líquido y se distribuye por igual en todas las direcciones.

Blaise Pascal, el famoso matemático, físico y filósofo francés del siglo XVII, fue quien formuló esta ley después de muchos experimentos con fluidos. Él descubrió que si se aplica una fuerza en un punto de un fluido, la presión en ese punto aumenta y se transmite por todo el fluido.

La ley de Pascal tiene muchas aplicaciones prácticas en la vida cotidiana y en la industria. Algunos ejemplos incluyen:

Los frenos hidráulicos de los coches y las bicicletas utilizan la ley de Pascal para transmitir la fuerza de frenado desde el pedal hasta las ruedas.

Los elevadores hidráulicos utilizan la ley de Pascal para levantar objetos pesados con una pequeña fuerza.

La prensa hidráulica utiliza la ley de Pascal para amplificar la fuerza aplicada en un extremo y transferirla al otro extremo con mayor intensidad.

La ley de Pascal es una ley fundamental de la física que describe cómo los fluidos se comportan en un sistema cerrado. Esta ley es aplicable en muchos aspectos de la vida cotidiana y la industria, y ha permitido la creación de muchas herramientas y dispositivos útiles.

**Qué causa la presión hidrostática**

La presión hidrostática es causada por la acción de la gravedad en los fluidos, especialmente en los líquidos, que crea una fuerza que empuja el fluido hacia abajo. A medida que el fluido se mueve hacia abajo, aumenta su presión. La presión hidrostática también se ve influenciada por otros factores, como la densidad del fluido y la altura del fluido por encima del objeto sumergido.

Otro factor importante en la presión hidrostática es el principio de Arquímedes, que establece que la fuerza de empuje sobre un objeto sumergido en un líquido es igual al peso del líquido desplazado por el objeto. Esto significa que la presión hidrostática puede ser medida utilizando el principio de Arquímedes, así como a través de manómetros que miden la presión del fluido.

La presión hidrostática también está influenciada por la presión atmosférica, que se ejerce sobre la superficie del fluido. La presión atmosférica cambia con la altitud, lo que significa que la presión hidrostática también puede variar dependiendo de la altitud.

Por tanto la presión hidrostática es causada por la acción de la gravedad en los fluidos, y se ve influenciada por la densidad del fluido, la altura del fluido y la presión atmosférica.



**Características de la presión hidrostática**

Algunas de las características más destacadas de la presión hidrostática son las siguientes:

La presión hidrostática aumenta con la profundidad: A medida que un objeto se sumerge más profundamente en un líquido, la presión hidrostática sobre ese objeto aumenta. Esto se debe a que la fuerza de la gravedad aumenta a medida que se acerca al centro de la Tierra.

La presión hidrostática depende de la densidad del fluido: La densidad del fluido es un factor importante en la presión hidrostática, ya que un líquido más denso ejercerá una mayor presión sobre un objeto sumergido en él.

La presión hidrostática se mide en unidades de presión: La presión hidrostática se mide en unidades de presión, como el pascal (Pa) o el bar (bar). La fórmula de la presión hidrostática es P = ρgh, donde P es la presión, ρ es la densidad del líquido, g es la aceleración debido a la gravedad y h es la altura del líquido por encima del objeto sumergido.

El principio de Arquímedes es importante en la presión hidrostática: El principio de Arquímedes establece que la fuerza de empuje sobre un objeto sumergido en un líquido es igual al peso del líquido desplazado por el objeto. Este principio es importante en la presión hidrostática porque afecta la presión sobre un objeto sumergido.

La presión atmosférica influye en la presión hidrostática: La presión atmosférica también es un factor importante en la presión hidrostática, ya que la presión atmosférica se ejerce sobre la superficie del líquido y puede influir en la presión sobre un objeto sumergido.

La presión hidrostática tiene varias características importantes, incluyendo su aumento con la profundidad, su dependencia de la densidad del fluido y su medición en unidades de presión. El principio de Arquímedes y la presión atmosférica también son factores importantes en la presión hidrostática. Comprender estas características es esencial para comprender cómo se mide y se aplica la presión hidrostática en diversas situaciones y aplicaciones.

**Presión hidrostática positiva y negativa**

La presión hidrostática es un fenómeno físico que se produce en un fluido en reposo, como el agua, debido a la fuerza gravitatoria que actúa sobre él. Esta presión se puede clasificar en dos tipos: positiva y negativa.

**Presión hidrostática positiva:**

Es la presión que se produce en un fluido en reposo en el que la fuerza ejercida por el fluido es mayor que la fuerza externa que actúa sobre él. Es decir, cuando se sumerge un objeto en el agua, la presión que ejerce el agua sobre el objeto es mayor que la presión del objeto sobre el agua. Un ejemplo común de la presión hidrostática positiva es la presión que se produce en los pulmones cuando se respira bajo el agua.

**Presión hidrostática negativa**

Es la presión que se produce en un fluido en reposo en el que la fuerza externa que actúa sobre él es mayor que la fuerza ejercida por el fluido. Esto se puede ver cuando se extrae el aire de un recipiente lleno de agua mediante una bomba de vacío. La presión en el agua disminuirá y se formará una cavidad con presión negativa.

**¿Cómo se calcula la presión hidrostática?**

Para calcular esta presión, es necesario conocer algunos parámetros como la densidad del líquido, la gravedad y la profundidad del objeto sumergido. Pasamos a explicar cómo se calcula la presión hidrostática a través de la fórmula correspondiente y te presentamos algunos ejemplos de su aplicación práctica.

**Fórmula de la presión hidrostática**

La fórmula básica para calcular la presión hidrostática es:

P = ρgh

Donde:

P es la presión hidrostática en pascales (Pa)

ρ es la densidad del líquido en kilogramos por metro cúbico (kg/m³)

g es la aceleración debido a la gravedad en metros por segundo al cuadrado (m/s²)

h es la altura del líquido por encima del punto de interés en metros (m)

Esta fórmula se conoce como la Ley de Pascal, que establece que la presión aplicada a un líquido se transmite de manera uniforme en todas las direcciones. Es importante destacar que la presión hidrostática aumenta linealmente con la profundidad.

**Ejemplos de cálculo de la presión hidrostática**

Un ejemplo de cómo se calcula la presión hidrostática podría ser el de una piscina que tiene una profundidad de 2 metros y está llena de agua. Si la densidad del agua es de 1000 kg/m³ y la aceleración debido a la gravedad es de 9.8 m/s², la presión hidrostática en el fondo de la piscina sería:

P = ρgh P = 1000 kg/m³ x 9.8 m/s² x 2 m P = 19,600 Pa

Otro ejemplo sería el de un submarino que se sumerge a una profundidad de 100 metros en el océano. Si la densidad del agua de mar es de 1025 kg/m³ y la aceleración debido a la gravedad sigue siendo de 9.8 m/s², la presión hidrostática a esa profundidad sería:

P = ρgh P = 1025 kg/m³ x 9.8 m/s² x 100 m P = 1,002,500 Pa

En resumen, la presión hidrostática se calcula utilizando la fórmula P = ρgh, donde ρ es la densidad del líquido, g es la aceleración debido a la gravedad y h es la altura del líquido por encima del punto de interés. Con esta fórmula se puede determinar la presión hidrostática en cualquier punto dentro de un líquido.

**¿Cómo se mide la presión hidrostática?**

Es crucial conocer cómo medir la presión hidrostática con precisión para realizar cálculos precisos y tomar decisiones informadas.

La medición de la presión hidrostática se puede realizar mediante el uso de un manómetro. Un manómetro es un instrumento que se utiliza para medir la presión en un fluido. Para medir la presión hidrostática, se inserta una pequeña tubería en el fluido y se conecta al manómetro. El manómetro mostrará la presión en unidades de presión, como psi o kilopascales.

Otra forma de medir la presión hidrostática es a través de una prueba de presión. ¿Qué es una prueba de presión? Es una prueba que se utiliza para determinar si hay fugas en un sistema que contiene líquidos o gases a presión. En una prueba de presión, se bombea un líquido o gas a presión en el sistema y se mide la presión. Si la presión se mantiene constante, no hay fugas en el sistema. Si la presión disminuye, se debe buscar y reparar la fuga.

Medir la presión hidrostática es fundamental para muchas aplicaciones en la vida cotidiana y en la industria. El uso de un manómetro y una prueba de presión son formas comunes de medir la presión hidrostática. Es importante tener en cuenta que la medición precisa de la presión hidrostática puede ser crítica en situaciones donde la seguridad y la eficiencia son prioritarias, como en la construcción de edificios o la fabricación de piezas aeronáuticas.

**De qué depende la presión hidrostática**

La presión hidrostática es un fenómeno que se presenta en fluidos en reposo y que es determinado por diferentes factores. Para comprender mejor esta relación, es necesario entender que la presión hidrostática depende de la densidad del fluido, de la gravedad y del volumen del fluido. Además, la presión hidrostática también está relacionada con la profundidad del fluido y la presión atmosférica. Entender cómo estos factores influyen en la presión hidrostática es fundamental para comprender su comportamiento y aplicaciones en diferentes campos, desde la medición de la presión en sistemas hidráulicos y neumáticos, hasta la ingeniería de procesos y la exploración submarina.

**La importancia de la presión hidrostática en la vida cotidiana**

La presión hidrostática es una fuerza presente en muchos aspectos de nuestra vida cotidiana, aunque a menudo pasamos por alto su importancia. Desde el simple acto de beber un vaso de agua hasta el diseño de puentes y edificios, la presión hidrostática juega un papel crucial en nuestra sociedad.

Aquí hay algunos ejemplos de su importancia:

La presión hidrostática se utiliza en la medición de la presión arterial en los seres humanos a través del uso de un manómetro.

La presión hidrostática es fundamental en la construcción de presas y embalses, así como en la ingeniería de puentes y edificios, ya que permite a los ingenieros determinar la fuerza que puede soportar una estructura.

La presión hidrostática se utiliza en la purificación del agua, donde la presión ayuda a separar los sólidos del líquido.

La presión hidrostática también es importante en la industria alimentaria, ya que se utiliza en la pasteurización y esterilización de alimentos.

La presión hidrostática es una fuerza fundamental en la vida cotidiana que nos permite llevar a cabo actividades simples y complejas. Comprender cómo se mide y cómo afecta a los fluidos y líquidos es esencial para muchas aplicaciones prácticas en la ingeniería, la medicina y la industria en general.

El Perú y los Tratados Internacionales

Perú tiene una participación activa en el sistema internacional, habiendo suscrito y ratificado numerosos tratados que abarcan diferentes áreas cruciales para su desarrollo y seguridad. Estos tratados reflejan el compromiso del país con el comercio global, los derechos humanos, la protección del medio ambiente y la seguridad regional e internacional. A continuación, se detallan algunos de los principales tratados y acuerdos internacionales en los que Perú participa:

Tratados Comerciales

Tratados de Libre Comercio (TLC):

Estados Unidos: El Tratado de Libre Comercio entre Perú y Estados Unidos (en vigor desde 2009) ha aumentado significativamente el comercio bilateral y la inversión, eliminando barreras arancelarias y no arancelarias.

Unión Europea: El Acuerdo Comercial Multipartes con la UE, en vigor desde 2013, facilita el acceso de productos peruanos al mercado europeo y promueve la cooperación en diversos sectores.

China: El TLC con China, en vigor desde 2010, ha fortalecido las relaciones económicas con uno de los principales socios comerciales de Perú, incrementando las exportaciones de minerales, productos agrícolas y pesqueros.

Alianza del Pacífico: Junto con Chile, Colombia y México, Perú forma parte de este bloque regional que busca la integración económica, la cooperación y el libre movimiento de bienes, servicios, capitales y personas.

Tratados Medioambientales

Acuerdo de París (2015): Perú se ha comprometido a reducir sus emisiones de gases de efecto invernadero y a adoptar medidas de adaptación al cambio climático. El país ha presentado sus Contribuciones Determinadas a Nivel Nacional (NDC), que incluyen metas específicas para la reducción de emisiones y la implementación de políticas sostenibles.

Convenio sobre la Diversidad Biológica (1992): Perú se compromete a conservar su biodiversidad, promover el uso sostenible de sus componentes y asegurar la distribución justa y equitativa de los beneficios derivados del uso de los recursos genéticos.

Convenio de Minamata sobre el Mercurio (2013): Este acuerdo busca proteger la salud humana y el medio ambiente de las emisiones y liberaciones antropogénicas de mercurio y compuestos de mercurio. Perú está trabajando para reducir el uso de mercurio en la minería artesanal y de pequeña escala.

Derechos Humanos

Convención Americana sobre Derechos Humanos (1969): Como parte del sistema interamericano, Perú se compromete a proteger y promover los derechos humanos de sus ciudadanos. La Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la Corte Interamericana de Derechos Humanos supervisan el cumplimiento de estas obligaciones.

Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW) (1979): Perú trabaja para eliminar la discriminación de género y promover la igualdad de oportunidades para las mujeres en todos los ámbitos de la vida.

Convención sobre los Derechos del Niño (1989): Perú se compromete a proteger los derechos de los niños, garantizando su bienestar y desarrollo integral a través de políticas públicas y programas específicos.

Seguridad y Defensa

Tratado de Asistencia Recíproca (TIAR): También conocido como el Tratado de Río, es un pacto de defensa mutua entre varios países de América, incluyendo Perú. El tratado establece que un ataque armado contra un país miembro es considerado un ataque contra todos los miembros.

Convención sobre la Prohibición de las Armas Químicas (1993): Perú es signatario de este tratado que prohíbe el desarrollo, producción, adquisición, almacenamiento, retención, transferencia o uso de armas químicas. El país se compromete a destruir cualquier arsenal de armas químicas y a cooperar en la verificación de estas disposiciones.

Integración Regional

Comunidad Andina (CAN): Junto con Bolivia, Colombia y Ecuador, Perú forma parte de esta organización que busca la integración económica y social de los países andinos. La CAN promueve la armonización de políticas y la cooperación en áreas como comercio, infraestructura, medio ambiente y cultura.

Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI): Esta organización promueve la integración económica en América Latina mediante la creación de un área de preferencias económicas y la promoción de acuerdos comerciales bilaterales y multilaterales entre sus miembros.

Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR): Aunque ha enfrentado desafíos en su funcionamiento, UNASUR busca la integración política, económica y social de los países sudamericanos, y ha promovido iniciativas en áreas como infraestructura, salud y seguridad.

Desafíos y Oportunidades

Implementación: Asegurar la efectiva implementación de los tratados firmados requiere un marco institucional sólido y la coordinación entre diferentes niveles de gobierno y sectores de la sociedad.

Monitoreo y Cumplimiento: Perú enfrenta el reto de monitorear y garantizar el cumplimiento de sus compromisos internacionales, lo cual requiere recursos y capacidad técnica.

Beneficios Económicos y Sociales: Los tratados internacionales ofrecen oportunidades para el desarrollo económico y social del país, pero también exigen ajustes estructurales y reformas que pueden ser políticamente sensibles.

En resumen, la participación activa de Perú en tratados internacionales refleja su compromiso con la integración global y regional, el respeto por los derechos humanos, la protección del medio ambiente y la promoción de la paz y la seguridad. Estos tratados no solo fortalecen la posición de Perú en el escenario internacional, sino que también contribuyen al desarrollo sostenible y la prosperidad del país.

Seguridad Nacional y Soberanía Nacional en Perú

La seguridad nacional y la soberanía nacional son conceptos fundamentales para cualquier país, ya que implican la protección del territorio, la población y los intereses estratégicos frente a amenazas internas y externas. En el caso de Perú, estos conceptos adquieren particular importancia debido a su posición geográfica, su riqueza en recursos naturales y la diversidad de desafíos que enfrenta. A continuación, se presenta una ampliación de los aspectos clave de la seguridad nacional y la soberanía nacional en Perú.

Seguridad Nacional

La seguridad nacional en Perú se basa en la defensa integral del país, que incluye la seguridad territorial, la protección de la población y la preservación del orden interno. Los principales componentes de la seguridad nacional peruana son:

Defensa Territorial:

Fuerzas Armadas: Perú cuenta con un ejército, una marina y una fuerza aérea bien estructurados, cuya misión es proteger la integridad territorial y la soberanía del país. La modernización y el fortalecimiento de las capacidades militares son prioridades continuas.

Seguridad Fronteriza: La vigilancia y protección de las fronteras terrestres y marítimas es crucial para prevenir incursiones y actividades ilícitas, como el contrabando y el tráfico de drogas.

Lucha contra el Terrorismo:

Sendero Luminoso: Aunque debilitado, este grupo maoísta aún representa una amenaza en algunas regiones del país. Las fuerzas de seguridad llevan a cabo operaciones continuas para erradicar su influencia.

VRAEM: La zona del Valle de los Ríos Apurímac, Ene y Mantaro (VRAEM) es una región conflictiva donde operan grupos remanentes de Sendero Luminoso, vinculados al narcotráfico.

Narcotráfico:

Producción de Coca: Perú es uno de los principales productores de hoja de coca y cocaína. Las políticas de erradicación y desarrollo alternativo buscan reducir la producción y ofrecer alternativas económicas a los agricultores.

Interdicción: Las fuerzas de seguridad, en colaboración con agencias internacionales, llevan a cabo operaciones de interdicción para interceptar y desmantelar redes de narcotráfico.

Ciberseguridad:

Protección de Infraestructuras Críticas: La ciberseguridad es un componente vital para proteger las infraestructuras críticas del país, incluyendo redes de energía, comunicaciones y finanzas, contra ataques cibernéticos.

Capacitación y Prevención: Se implementan programas de capacitación y prevención para mejorar la resiliencia frente a amenazas cibernéticas y desarrollar capacidades técnicas en el ámbito de la seguridad digital.

Gestión de Desastres:

Fenómenos Naturales: Perú es vulnerable a desastres naturales como terremotos, tsunamis y fenómenos climáticos como El Niño. La gestión de riesgos y la preparación para desastres son esenciales para mitigar sus impactos.

Instituciones: El Instituto Nacional de Defensa Civil (INDECI) coordina las acciones de prevención y respuesta ante emergencias y desastres.

Soberanía Nacional

La soberanía nacional se refiere a la autoridad suprema y exclusiva del Estado peruano sobre su territorio y la capacidad de gobernar sin injerencias externas. La soberanía de Perú se manifiesta en varios aspectos:

Integridad Territorial:

Acuerdos Fronterizos: Perú ha resuelto la mayoría de sus disputas fronterizas a través de acuerdos y tratados con sus vecinos. Ejemplos importantes incluyen el Tratado de Paz y Amistad con Chile (1929) y el Acuerdo de Paz con Ecuador (1998).

Vigilancia Fronteriza: La protección de las fronteras terrestres y marítimas es fundamental para prevenir la invasión y garantizar la integridad territorial.

Recursos Naturales:

Amazonía: La Amazonía peruana es un área de enorme biodiversidad y recursos naturales. La soberanía sobre esta región implica la gestión sostenible y la protección de las comunidades indígenas que la habitan.

Océano Pacífico y Mar Peruano: La soberanía sobre el mar territorial es crucial para la explotación de recursos marinos y la protección de los intereses pesqueros.

Autonomía Política y Económica:

Política Exterior: Perú mantiene una política exterior independiente, basada en el respeto a la autodeterminación de los pueblos y la no intervención. La diplomacia peruana busca fortalecer las relaciones internacionales y la cooperación multilateral.

Desarrollo Económico: La gestión soberana de los recursos económicos y la implementación de políticas económicas autónomas son esenciales para el desarrollo y la reducción de la dependencia externa.

Cultura y Identidad Nacional:

Protección del Patrimonio Cultural: La soberanía cultural implica la protección y promoción del patrimonio cultural e histórico de Perú, incluyendo sitios arqueológicos como Machu Picchu.

Diversidad Étnica y Cultural: La valorización y preservación de la diversidad étnica y cultural refuerzan la identidad nacional y promueven la cohesión social.

Desafíos y Oportunidades

Desafíos de Seguridad: La lucha contra el narcotráfico y el terrorismo, así como la protección frente a desastres naturales y amenazas cibernéticas, representan desafíos continuos para la seguridad nacional.

Cooperación Internacional: La cooperación con otros países y organizaciones internacionales es clave para abordar amenazas transnacionales y fortalecer la capacidad de defensa y seguridad.

Desarrollo Sostenible: La gestión sostenible de los recursos naturales y la protección del medio ambiente son cruciales para asegurar el bienestar a largo plazo y la soberanía sobre los recursos estratégicos.

Inclusión Social: La integración de comunidades marginadas y la promoción de la igualdad y la justicia social son fundamentales para fortalecer la cohesión nacional y la estabilidad interna.

En resumen, la seguridad nacional y la soberanía nacional de Perú son pilares fundamentales para su estabilidad y desarrollo. La protección del territorio, la lucha contra amenazas internas y externas, y la gestión autónoma de sus recursos y políticas son esenciales para garantizar un futuro seguro y próspero para el país.

Convenios Fronterizos con los Países Vecinos

Perú comparte fronteras terrestres con cinco países: Ecuador, Colombia, Brasil, Bolivia y Chile. A lo largo de la historia, las fronteras de Perú han sido fuente de conflictos y negociaciones, lo que ha llevado a la firma de varios tratados y convenios para definir y mantener la estabilidad fronteriza. Estos acuerdos no solo resuelven disputas territoriales, sino que también promueven la cooperación en áreas como el comercio, la seguridad y la protección del medio ambiente. A continuación, se presenta una descripción detallada de los principales convenios fronterizos entre Perú y sus vecinos.

Frontera con Ecuador

Tratado de Paz, Amistad y Límites de 1942 (Protocolo de Río de Janeiro):

Contexto: Firmado después de la guerra peruano-ecuatoriana de 1941, este tratado buscó resolver la disputa territorial entre ambos países.

Acuerdos: Estableció límites claros entre Perú y Ecuador y promovió la cooperación en áreas de interés mutuo. Sin embargo, la interpretación de ciertos puntos del tratado generó nuevos conflictos en las décadas siguientes.

Acuerdo de Paz de Brasilia de 1998:

Contexto: Después de varios enfrentamientos esporádicos, incluyendo la guerra del Cenepa en 1995, este acuerdo puso fin a las disputas fronterizas.

Acuerdos: Confirmó las fronteras establecidas por el Protocolo de Río de Janeiro y estableció mecanismos de cooperación, incluyendo una Comisión Binacional para el Desarrollo Fronterizo.

Frontera con Colombia

Tratado Salomón-Lozano de 1922:

Contexto: Firmado tras la disputa territorial conocida como la Guerra colombo-peruana de 1932-1933.

Acuerdos: Estableció la frontera entre Perú y Colombia, otorgando a Perú la región de Leticia y a Colombia el trapecio amazónico.

Impacto: Facilitó la cooperación y la integración en la región amazónica, promoviendo la paz y la estabilidad.

Frontera con Brasil

Tratado de Comercio y Navegación de 1851 y Tratado de Límites de 1909:

Contexto: Estos tratados se firmaron para establecer y regular las fronteras entre ambos países y promover la navegación y el comercio en la región amazónica.

Acuerdos: Definieron la frontera a lo largo de los ríos Yavarí y Amazonas y facilitaron el comercio y la cooperación en el área fronteriza.

Cooperación Actual: La relación entre Perú y Brasil en la región amazónica incluye iniciativas de desarrollo sostenible y protección del medio ambiente.

Frontera con Bolivia

Tratado de 1909 y Convenio de 1942:

Contexto: Estos acuerdos buscaron definir la frontera y resolver disputas sobre el uso de recursos naturales compartidos.

Acuerdos: Establecieron la frontera en el altiplano y en la región amazónica y promovieron la cooperación en la gestión de recursos hídricos y naturales.

Proyecto Binacional del Lago Titicaca: Un ejemplo de cooperación actual es el manejo compartido del Lago Titicaca, el lago navegable más alto del mundo, que requiere esfuerzos conjuntos para la preservación ambiental y el desarrollo sostenible.

Frontera con Chile

Tratado de Paz y Amistad de 1929:

Contexto: Firmado tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), este tratado buscó resolver las disputas territoriales y establecer una paz duradera.

Acuerdos: Confirmó las fronteras entre Perú y Chile y estableció el retorno de Tacna a Perú, mientras que Arica quedó en manos de Chile.

Laudo Arbitral de 2014: Resolución de la Corte Internacional de Justicia sobre la delimitación marítima, que puso fin a una larga disputa sobre las aguas del Pacífico.

Importancia de los Convenios Fronterizos

Paz y Estabilidad

Los convenios fronterizos son fundamentales para mantener la paz y la estabilidad regional. Al resolver disputas territoriales, estos tratados evitan conflictos armados y promueven relaciones diplomáticas basadas en el respeto mutuo y la cooperación.

Cooperación Económica y Comercial

Las fronteras bien definidas facilitan el comercio y la cooperación económica. Por ejemplo, la frontera con Brasil y Colombia en la región amazónica ha promovido el comercio transfronterizo y el desarrollo económico, beneficiando a las comunidades locales.

Gestión de Recursos Naturales

Muchos convenios fronterizos incluyen acuerdos sobre la gestión compartida de recursos naturales, como ríos, lagos y bosques. Esto es crucial para la sostenibilidad y la protección del medio ambiente. Un ejemplo notable es la gestión conjunta del Lago Titicaca entre Perú y Bolivia.

Integración y Desarrollo Regional

La cooperación fronteriza fomenta la integración regional y el desarrollo sostenible. Programas conjuntos en infraestructura, salud, educación y seguridad benefician a las poblaciones que viven en las zonas fronterizas y promueven la cohesión social y económica.

Desafíos y Oportunidades

Desafíos

Implementación y Vigilancia: Asegurar que los acuerdos se implementen adecuadamente y que se respeten las fronteras establecidas puede ser un desafío, especialmente en áreas remotas.

Conflictos Latentes: Algunas disputas históricas pueden resurgir, requiriendo diplomacia continua y mecanismos de resolución de conflictos eficaces.

Desarrollo Sostenible: Equilibrar el desarrollo económico con la conservación ambiental en las zonas fronterizas es un desafío continuo.

Oportunidades

Fortalecimiento de Relaciones Bilaterales: Los convenios fronterizos ofrecen una base sólida para fortalecer las relaciones bilaterales y fomentar la cooperación en diversos sectores.

Proyectos de Desarrollo Conjuntos: Las zonas fronterizas pueden beneficiarse de proyectos de desarrollo conjunto en infraestructura, educación y salud, mejorando la calidad de vida de las comunidades locales.

Conservación Ambiental: La gestión conjunta de recursos naturales y áreas protegidas ofrece oportunidades para la conservación ambiental y la promoción del ecoturismo.

Conclusión

Los convenios fronterizos entre Perú y sus vecinos son esenciales para mantener la paz y la estabilidad regional, promover el desarrollo económico y garantizar la gestión sostenible de los recursos naturales. A través de la diplomacia y la cooperación continua, Perú y sus países vecinos pueden enfrentar desafíos comunes y aprovechar las oportunidades para el beneficio mutuo.

Importancia del Océano Pacífico, el Mar Peruano, la Antártica y la Amazonía para Perú

Perú, por su ubicación geográfica y diversidad de ecosistemas, tiene una relación estrecha y significativa con el Océano Pacífico, el Mar Peruano, la Antártica y la Amazonía. Cada uno de estos elementos tiene una importancia crucial en términos económicos, ambientales, geopolíticos y culturales. A continuación, se detalla la relevancia de cada uno de estos aspectos para Perú.

Océano Pacífico y el Mar Peruano

Economía y Pesca:

Recursos Pesqueros: El Mar Peruano es uno de los ecosistemas marinos más ricos del mundo debido a la corriente de Humboldt, que aporta nutrientes y favorece la abundancia de especies como la anchoveta, sardinas, jurel y otros peces. Perú es uno de los mayores productores de harina de pescado, esencial para la acuicultura y la agricultura.

Industria Pesquera: La pesca es una industria clave en la economía peruana, proporcionando empleo a miles de personas y siendo una importante fuente de exportaciones.

Comercio y Navegación:

Puertos y Logística: Los principales puertos de Perú, como el Callao, son cruciales para el comercio internacional. La ubicación en la costa del Pacífico facilita el acceso a los mercados de Asia, América del Norte y otras regiones.

Ruta Comercial: El Océano Pacífico es una arteria vital para el transporte marítimo, conectando a Perú con el mundo y facilitando el comercio de bienes y servicios.

Geopolítica y Seguridad:

Estrategia Militar: La Marina de Guerra del Perú protege los intereses marítimos del país y asegura la soberanía sobre el mar territorial. La defensa del litoral y la vigilancia de las aguas jurisdiccionales son prioritarias para prevenir actividades ilícitas como la pesca ilegal y el narcotráfico.

Zona Económica Exclusiva (ZEE): Perú ejerce derechos sobre una extensa ZEE, lo que le permite explorar y explotar recursos marinos, minerales y energéticos en una vasta área.

Turismo y Cultura:

Turismo Costero: Las playas y zonas costeras son destinos turísticos populares que atraen a visitantes nacionales e internacionales, contribuyendo significativamente a la economía local.

Patrimonio Cultural: Las culturas precolombinas, como la Moche y la Nazca, dejaron importantes vestigios en la costa peruana, que hoy son sitios arqueológicos y turísticos de gran relevancia.

Antártica

Investigación Científica:

Estación Machu Picchu: Perú tiene una estación científica en la Antártida, donde realiza investigaciones en áreas como la biología, la geología, la climatología y el cambio climático.

Cooperación Internacional: La participación en la investigación antártica promueve la cooperación científica internacional y fortalece el compromiso de Perú con la protección del medio ambiente global.

Tratado Antártico:

Compromisos Internacionales: Perú es signatario del Tratado Antártico, que establece la Antártida como una zona de paz y cooperación científica, prohibiendo actividades militares y la explotación de recursos minerales.

Preservación Ambiental: A través del Tratado Antártico, Perú se compromete a la conservación del ecosistema antártico y al estudio de los efectos del cambio climático en la región.

Educación y Conciencia Ambiental:

Programas Educativos: La investigación y las expediciones antárticas se integran en programas educativos y de concientización ambiental, resaltando la importancia de la conservación y la ciencia polar.

Amazonía

Biodiversidad y Recursos Naturales:

Ecosistema: La Amazonía peruana es una de las regiones con mayor biodiversidad del planeta, hogar de innumerables especies de plantas, animales e insectos, muchos de ellos endémicos.

Recursos Naturales: Esta región es rica en recursos naturales, incluyendo madera, minerales, petróleo y gas. La gestión sostenible de estos recursos es crucial para evitar la deforestación y la degradación ambiental.

Poblaciones Indígenas:

Cultura y Derechos: La Amazonía es hogar de muchas comunidades indígenas que dependen de la selva para su subsistencia. El respeto y la protección de los derechos de estas comunidades son esenciales para preservar sus culturas y formas de vida.

Autonomía y Desarrollo: Las políticas deben equilibrar la autonomía de las comunidades indígenas con el desarrollo económico, garantizando que los beneficios de la explotación de recursos lleguen a las poblaciones locales.

Regulación Climática:

Pulmón del Mundo: La Amazonía juega un papel fundamental en la regulación del clima global, actuando como un sumidero de carbono que ayuda a mitigar el cambio climático.

Conservación: Las iniciativas de conservación, como las reservas naturales y los parques nacionales, son esenciales para proteger los bosques tropicales y su capacidad de absorber CO2.

Desafíos de Sostenibilidad:

Deforestación y Minería Ilegal: La tala ilegal, la minería ilegal y otras actividades no reguladas representan amenazas significativas para la Amazonía. Las políticas de control y monitoreo son cruciales para combatir estos problemas.

Desarrollo Sostenible: Promover prácticas de desarrollo sostenible, como la agroforestería y el ecoturismo, puede generar ingresos mientras se preserva el ecosistema.

Conclusión

La importancia del Océano Pacífico, el Mar Peruano, la Antártica y la Amazonía para Perú es multifacética, abarcando aspectos económicos, ambientales, culturales y geopolíticos. La gestión y protección de estos recursos y territorios son esenciales para el desarrollo sostenible del país y para su papel en la comunidad internacional. Perú enfrenta el desafío de equilibrar el uso económico de estos recursos con la conservación ambiental y la protección de los derechos de las comunidades locales, lo que requiere políticas integradas y una cooperación internacional sólida.