

CONSTRUCCION DE REALIDAD

Hugo Urquijo

Me pareció que algunas reflexiones sobre el arte y el teatro y sobre la creación del objeto estético podían resultar interesantes en este debate que estamos teniendo este año sobre el concepto de realidad y sobre la tensión entre realidad psíquica y realidad material introduciendo también la realidad imaginaria. Vamos a ver si es así.

Empiezo por decir que si en el arte siempre está implicado un objeto presente que evoca un objeto ausente habría que ver la calidad y características de ambos objetos y de su materialidad. El objeto estético es el que tiene ante sí el espectador, el que tiene para él realidad inmediata. El ausente es el que es evocado. Es realidad en su imaginación. El arte siempre es hacer evocar, recordar, al espectador. Invitarlo a hacer un viaje que el creador seguramente habrá hecho previamente. Y todo lo que esté allí en el objeto creado será leído por el espectador. Todo cobrará significación. Todo llevará a producir evocaciones y asociaciones.

Ese objeto presente, que tiene realidad inmediata, es de todas maneras una construcción de realidad. Realidad imaginaria creada sobre la base de realidades externas o internas que son su referente, su objeto referencial. Quizá ese sea el único al que podamos darle status de realidad material. Una realidad material radicalmente perdida como la del relato de cualquier paciente. Pero, como dice Oscar Sotolano, tendrá siempre el carácter de exigencia epistemológica si nos mantenemos en una perspectiva materialista y realista. Perspectiva que además está ligada con la exigencia de que el artista dé cuenta del mundo que lo

circunda, cualquiera sea la forma. Y lo podemos decir con palabras del genio de Borges:

A veces, en las tardes,

Una cara nos mira desde el fondo de un espejo.

El arte debe ser como ese espejo

Que nos revela nuestra propia cara.

Es fantástico. El arte es el espejo que revela deformando. No la cara que vemos.

Retomando: puede haber mayor o menor proximidad estética con este referente, mayor o menor nivel de realismo desde el punto de vista del estilo (me voy a referir más adelante a los estilos realista y naturalista), pero siempre habrá un “relato” de la realidad, una visión, una opinión, un deseo del artista que está en juego.

El hiperrealismo quizá sea el punto extremo del ajuste al referente de la realidad material. Ajuste, ¿significa copia, como muchas veces se ha pretendido?

Acaba de morir un maestro del hiperrealismo de apellido celebre:

Lucien Freud. ¿Qué tiene de hiperrealismo sus desnudos, me pregunto?

Si entendemos por hiperrealismo una copia fotográfica de la realidad material. Las manzanas de Cezanne son sorprendentemente bellas en su fidelidad pero son radicalmente “otra” realidad aunque “parezcan”, sólo parezcan, una fotografía. Entre esos desnudos o esas manzanas y nosotros están los artistas con sus subjetividades, con sus miradas y expresando algo más que una copia: un deseo de expresar el desgarramiento del hombre del siglo XX en un caso, un deseo de apresamiento del instante y de la quietud en el otro.

El acto creativo consciente siempre es una ficción proyectiva de mundos mejores, de mundos posibles.

Ni siquiera la fotografía se considera hoy un testimonio objetivo que trasmite una realidad externa con fidelidad. Entre la fotografía y lo que se ve en cámara está el artista con su enfoque, su encuadre, una organización compleja de quien aprieta el disparador. Roberto Cappa, el gran testificante de la Guerra Civil Española, respecto de su foto del soldado herido cayendo dijo: “Si no fue mejor es porque no me acerqué lo suficiente”.

Dando un paso más, imaginemos un escenario más intervenido por la tecnología, un cuarto con 5 personas por ejemplo y filmados durante 10 minutos con centenares de cámaras, miles de cámaras, fibra óptica si hiciera falta en todas las ropas, con la pretensión de reproducir posteriori con precisión y exactitud 10 minutos de lo allí ocurrido. Se reuniría un material crudo descomunal que luego habría que editar. Y el montaje debería ser hecho por un humano que intervendría con su subjetividad y elegiría los planos, los ángulos, seleccionaría momentos, elegiría los detalles que considerara más elocuentes para mostrar. Sería siempre una versión narrada por ese sujeto.

Hace años, en 1995, puse en escena una obra de una autora argentina Nora Rodríguez que se llama “Paula. Doc”. Mauricio Kartum me la acercó y me dijo que la autora, a quien yo no conocía

todavía, había trabajado sobre la historia de la desaparición de la hermana de Víctor Heredia, nuestro cantautor, ocurrida en Paso del Rey en una casa baja en la que quedó abandonada su hijita de meses. El título me sugirió que sería un documento sobre Paula. Y con eso me sumergí en la lectura. En el momento de la acción Paula ya tiene 22 años, está embarazada y vive a veces con su novio y todavía con la abuela que la crió y que nunca quiere hablar del pasado. El embarazo obviamente reactualiza en Paula todas las inquietudes sobre sus orígenes. Paula va a salir, no sabemos con qué destino, pero quiere llevar puesto el gamulán de su madre. Y se lo pide a la abuela. “Para qué querés ese gamulán viejo que te queda tan mal, además?” El gamulán da pie a nuevas e insistentes preguntas de Paula y la abuela termina contándole algo más: cuando se la llevaron, ella estaba peleada con su hija. Lo que sí hace es mandarla a hablar con su tío que sabe más. Paula lo hace y con la firme decisión de que el tío le dé la dirección de la casa donde vivía la madre cuando se la llevaron. Paula llega a esa casa, todavía abandonada, toca el timbre en casa de la vecina y esta mujer resulta ser la persona en cuyos brazos Paula quedó cuando le fue entregada por los militares y la que le avisó a su tío. Este encuentro con la vecina le da un dato clave: la escuela donde la madre era maestra. Esta es la siguiente estación en su búsqueda: en la escuela la actual bibliotecaria fue compañera de trabajo de la madre y fue su amiga y quien la acompañó en el parto pero no la acompañó tanto en su aventura militante, ni le dio albergue en su casa cuando se lo pidió porque la buscaban. Esa diferencia que aún hoy sigue teniendo

validez y sigue siendo motivo de culpa para su ex amiga. Pero Paula al menos sale de la escuela con más datos sobre la madre y sigue merodeando la casa y la estación de tren cercana. En la estación de trenes de Paso del Rey entra en diálogo con el mozo que la atiende y que en su momento, descubren juntos, fue alumno de su madre y que conoció a Paula de bebida. “Así que vos sos la Momina?” Por él se entera Paula de que su mamá daba clases también en una parroquia, y que allí había un padre llamado Pedro que trabajaba con ella y probablemente fuera algo más que un amigo, según se rumoreaba entonces. Todos datos que nunca nadie le había dado. Finalmente en este camino que aparentemente la conducía al encuentro de su madre, Paula descubre quién fue su padre: este cura Pedro a cuyo encuentro va finalmente cuando el mozo le da su dirección. El cura ya no es cura, lo retiraron, pero tampoco es un padre para Paula. No tiene certeza de su paternidad o no quiere tenerla. Paula regresa a su casita con Dante, su novio, después de esta peripecia claramente dispuesta a tener el hijo del que está embarazada, cosa que estaba puesta en duda al comienzo.

Yo leo la obra, como ahora se las relato, y me imagino que todo es verdad. Quiero decir, que la autora se ajustó a la historia tal cual fue. No me consta. Podría ser y podría no ser. Tampoco importa. La curiosidad puede conmigo cuando conozco a la autora y le pregunto sobre cada detalle. Paso del Rey es un dato fidedigno. La maestra también. LA vecina también. Pero lo cierto es que los hechos ocurridos inspiraron a Nora Rodríguez a escribir un relato

dramático, una ficción. Y no pregunto más. Prefiero trabajar con el misterio.

Eduardo y Alberto se refirieron mucho y muy bien a la relación entre realidad y ficción, entre realidad psíquica y narratividad.

Concuerdo totalmente con lo que ellos plantearon. Creo, como Alberto, que el sujeto parlante construye un relato que a su vez lo construye. Y yo lo animaría a construir el aforismo que empieza a acuñar: la realidad psíquica está estructurada como relatos.

Efectivamente, la realidad psíquica tiene estructura de ficción o de ficciones.

Vuelvo a la problemática de la creación como creación de realidades.

Tomado desde la perspectiva del teatro y la actuación, decía el año pasado que hay dos grandes corrientes teatrales que definen la Actuación de modos diferentes. Una, la más tradicional y convencional, atiende sólo a los aspectos exteriores y la define en términos del manejo de un texto y de la plasticidad en los movimientos en escena.

Para la otra, la que se fue acuñando y profundizando en el siglo XX, la actuación teatral es crear realidades imaginarias y expresarlas del modo más pleno posible. Una definición en la que confluyen los conceptos de creación, de realidad (imaginaria) y de expresión.

Frente a una obra, de autor o de creación colectiva, frente a una escena y un personaje el actor se ve ante la tarea de construir una serie de realidades que a su vez se montan sobre otras realidades. Hay un plan estético de un autor, un plan estético de un director y el plan del actor que en el teatro siempre es dominante.

Volviendo al actor. Tiene que vérselas con todas estas realidades con las que debe trabajar:

- 1) La realidad del texto teatral, la narrativa, producto de la creación de uno o unos autores.

- 2) La realidad del espacio teatral que a su vez es otra realidad imaginaria creada por escenógrafo y director que han definido dentro de su plan estético, un espacio en el que es posible narrar ese texto

- 3) La realidad del edificio teatral, que parecería ser la de más sólida materialidad pero que también puede ser cambiante. Una sala alargada a diferencia de una sala circular determina líneas y por lo tanto el tratamiento del espacio que harán director y escenógrafo. Lo mismo una semicircular. Y determinará también al actor porque el edificio, la sala, puede incluir a los espectadores, alejarlos de él, acercárselos, hacerlo rodear por ellos. (Peter Brook)

- 4) La realidad del propio cuerpo, su sensorio, de su memoria sensorial y emocional, de sus sentimientos. Este es un punto fundamental en la diferencia de las dos concepciones de que hablaba al comienzo porque abre dos caminos de trabajo y de investigación consigo mismo absolutamente opuestos. También en la formación del futuro

actor. Me voy a referir enseguida a una experiencia de clases que puede resultar elocuente de lo que es el trabajo consigo mismo.

5) La realidad del otro o de los otros de la escena

Un pequeño inciso aquí: después de enumerar la extrema complejidad del acto creativo, necesito desmistificar la relación entre arte y locura. Tomando en cuenta esa altísima complejidad, hay que pensar que solo un aparato psíquico constituido y un yo razonablemente fuerte pueden vérselas con dicho espesor de capas. Fortaleza del yo que me inclino a combinar o asociar con una capacidad de porosidad con estratos preconcientes sin pretender desentrañar el misterio de la creación artística. Solo una hipótesis, una aproximación. Arte y locura es una bella frase pero yo no he conocido ningún actor loco en sentido estricto.

Virginia Woolf se llenó los bolsillos de piedras para suicidarse en el río cuando advirtió la proximidad de un nuevo brote psicótico que le impedía todo trabajo creativo y le producía sufrimiento extremo.

Voy a relatarles una experiencia de una clase de actuación que acabo de prometer. También podría ser una experiencia de ensayos. Pero trato de mostrar el modo en que trabajo cuando intento que el actor se implique personalmente.

Hay un ejercicio del entrenamiento teatral muy de moda en los últimos años que se ha dado en llamar “el yo afectado” (que en rigor es heredero del ejercicio de Canto y Danza de Lee Strasberg) . SE trata de un ejercicio destinado a entrenar la expresión. Desplegar la expresión al

máximo, a pleno, lo más ampliamente posible. Y lo más unilateralmente que sea posible. Quiere decir, sin tomar en cuenta la ambivalencia o la propia responsabilidad en el acto, cosa común hoy día psicoanálisis mediante. Sin perdón ni atenuantes. Aunque implique transformarse en un energúmeno. Esto para garantizar la expresión a pleno.

Es así: se trata de un relato, es un ejercicio donde el actor de pie frente al auditorio hace un relato. Elige previamente el suceso que va a narrar que debe incluir una ofensa o herida que le fue infringida por alguien sin que él haya podido expresarse en respuesta. Algo que quedo atragantado. Puede ser un hecho nimio, menor. No necesita ser un gran drama. El ejercicio tiene partes, es una secuencia. Arranca por la descripción del acusado que ya tiene que ir tiñéndose de la expresión con la que está asociado el suceso. En segundo término, la acusación, qué me hizo. En tercer término mi venganza, qué le haría para sentir que quedo resarcirme del daño del que fui objeto. A veces se incluye, no siempre, un momento final en el que se le habla al ofensor diciéndole lo que nos hizo sentir.

La alumna es una actriz cubana que llevaba poco más de un año en Argentina. Una tarde, al bajar de un ómnibus, un tipo que está parado cerca de la puerta de salida, no le da paso a pesar de que ella se lo pide reiteradamente. Parece sordo. Pero al mismo tiempo le hace saber que no lo es, que la escucha porque la mira desafiante para que pase por el espacio que tiene disponible. La actriz comienza el ejercicio, lo va cumpliendo en sus pasos con gran despliegue expresivo, enormemente afectada por el hecho, llega al final: le da el castigo al reo estando a esa altura bañada en lágrimas de impotencia e indignación. Le sugiero

entonces que coloque el interlocutor imaginariamente frente a ella, trate de serenarse y le diga a la cara lo que le hizo sentir. Para mí no era del todo claro todavía cuál era la causa de tanta afectación. Empieza a hablar con él y durante el monólogo imaginario que comienza, voy descubriendo que el tipo había escuchado su acento cubano extranjero y que quizá fue eso lo que le hizo quedarse plantado. Y de pronto ella le dice: nadie en mi país te hubiera tratado como tú me has tratado a mí. Se había sentido más extranjera que nunca en el tiempo que llevaba entre nosotros, donde había sido muy bien recibida por ser hija de un cineasta famosísimo en Cuba.

Al comenzar el ejercicio ella no tenía noción conciente de la causa de tanta impotencia frente a esa herida narcicística.

El ejercicio mismo funcionó como hubiera operado en una sesión una ligazón de representaciones Prec y Cc. De lo contrario se hubiera pasado tiempo hablando y despotricando contra ese cabron hijo puto que no la daba paso en la guagua.

El arte es construcción de realidad. Invención de realidad. Es producir algo en el lugar que no está. Realidad que yo no dudaría en darle el mismo status que le estamos dando a la realidad psíquica. Está hecha de la misma sustancia y se construye con los mismos materiales: un sujeto que pone en juego todo su aparato psíquico (un aparato constituido) tomando a veces materiales externos a él mismo (piano, arcilla, oleo, máquina fotográfica), o bien tomándose

a sí mismo como material en las artes performativas para hacer que advenga una nueva realidad que es el producto artístico, es decir, lo creado.

El acto creativo como dimensión imaginaria radical sería equiparable a lo que Silvia Bleichmar llamaba el de proyección constitutiva cuando definía la función del adulto que tiene a su cargo un bebe como alguien que realiza un reconocimiento en términos ontológicos: “Este es de mi especie” ES un semejante. Establece con el un pacto interhumano. La madre que se imagina el bebe con gorrito y escarpines cuando solo es una mancha en la ecografía está haciendo algo más que una atribución a futuro. “Es una enorme capacidad de la imaginación creativa, de la imaginación radical ,dice Silvia, de producir algo en el lugar que no está.” Se trata de una proyección no patológica sino constitutiva que posibilita articular la representación del imaginario. Y termina Silvia planteando algo que viene a cuento de nuestro tema del año: “el objeto del mundo no es un mero constructo del significante, ni la presencia de una realidad factual, sino una articulación discursiva que posibilita los modos de organización de la cosa del mundo”. Se trata de la idea kantiana que aparece en Freud de que la cosa del mundo puede ser conocida hasta cierto punto. “Al producirse el reinvestimiento del objeto con una inscripción anterior (el bebé vuelve a mamar), el objeto se divide en dos: una parte que es reconocida y otra que es ignota. Esa parte ignota es la cosa del mundo”. El lenguaje intentará organizar los objetos del mundo pero siempre quedará una imposibilidad de captura total. “Siempre habrá un plus irreproducible, incapturable, impronunciable, intrasmisible, que es lo que nos corta la respiración todo el tiempo”

.....

Lo que quiero plantear hoy es que si el proceso creativo es producir una realidad en el lugar en que antes no existía, la realidad psíquica está jugándose por todas partes: en la génesis y gestación por un lado y en el producto final por otro.

La creación de realidad es producción de una “fantasía” o representación de quien crea. Representación en el sentido amplio que Freud le da al término “fantasía” (phantasie en alemán) en sus comienzos: un guión imaginario en el que está presente el sujeto y que pone en escena la realización de un deseo con la deformación que le imprime la intervención de las defensas. Serían producciones imaginarias más o menos conscientes o más o menos inconscientes. En el marco de la teoría de la seducción, Freud registra el trauma que todavía se mantiene dentro de la realidad ocurrida, observa en la clínica la intervención de la represión y de sus efectos sobre la sexualidad. Al abandonar la teoría de la seducción, para salir de la aporía de oposiciones inconciliables -lo psíquico o lo biológico, lo real o lo imaginario, lo interior o lo exterior-, Freud introdujo el concepto de realidad psíquica contrapuesto a realidad histórica designando aquello que, en el psiquismo del sujeto, presenta una coherencia y una resistencia comparables a las de la realidad material. Se trata fundamentalmente de representaciones investidas y organizadas del deseo Inconsciente y de las fantasías con él relacionadas.

Los traumas que sus pacientes le refieren como causa de sus síntomas actuales tendrían un carácter imaginario. Aquí hago mía la pregunta

que planteaba Alberto Marani al hacer un planteo extenso del término:
¿acaso la fantasía de seducción no tenía su propia realidad psíquica?

En su acepción vulgar el término fantasía (producción ilusoria) se contrapondría a realidad (perceptible). Si bien Freud contrapone en “Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico” de 1911 el mundo interior que tiende a la satisfacción por ilusión con un mundo exterior que impone gradualmente el principio de realidad por vía sistema perceptivo, creo que esto ha perdido vigencia para nosotros por el uso extendido del término. Y en la consideración de que lo percibido como realidad material ha quedado profundamente perdido en el humano con un aparato psíquico que transforma y metaboliza lo que entró por vía perceptual.

La explicitación del concepto de realidad psíquica, sobre todo en La interpretación de los sueños, lo llevó a distinguir entre la realidad material, realidad exterior nunca alcanzable como tal, por una parte, y por la otra la realidad psíquica propiamente dicha, núcleo irreductible del psiquismo, registro de los deseos inconscientes

Ante los deseos inconscientes llevados a su última y más verdadera expresión, dirá: “nos vemos obligados a decir que la realidad psíquica constituye una forma de existencia particular que es imposible confundir con la realidad material». Pone su esfuerzo en intentar explicar la estabilidad, la eficacia y el carácter relativamente organizado de la vida de fantasía del sujeto rehusando dejarse encerrar en la oposición entre una concepción de la fantasía como un derivado deformado del recuerdo de acontecimientos reales fortuitos, y otra que no atribuiría realidad

propia a la fantasía, viendo en ella únicamente una expresión imaginaria destinada a enmascarar la realidad de la dinámica pulsional.

LO VEROSIMIL

En algún momento este año (creo que fue en torno a los casos que trajo S. Toporosi) se planteó el tema de lo verosímil del relato del paciente, si le creemos o no, como una guía o indicador importante del ajuste a la realidad de lo ocurrido. En ese caso tomaría en cuenta la percepción del analista acerca de cuan plena sea la palabra del paciente, la correspondencia entre contenido y emociones, casi un sexto sentido que desarrollamos en la vida contra la ingenuidad de creerle a cualquiera y cualquier cosa. Un sentido que nos puede fallar si nos topamos con un muy buen actor que nos venda muy bien gato por liebre.

En el teatro aspiramos a una actuación verdadera, a una verdad personal jugada por el actor en su trabajo, y eso incluye su compromiso personal global en el acto creativo. Y a medida que avanzó el criterio de verdad en la actuación en el siglo XX en paralelo con el desarrollo del cine y la TV, la exigencia de autenticidad es cada vez mayor. El teatro realista impuso la necesidad de esa verdad pero a partir de allí la exigencia ha crecido enormemente. Nos resulta hoy exagerado, falso, no creíble, un actor que engola la voz, gesticula exageradamente o se mece los cabellos para expresar desesperación. Pero no vienen a eso los pacientes a

nuestros consultorios. Podemos toparnos con estos “actores” en casos como los de Toporosi.

Fe y sentido de verdad son puntales en la teoría y en la práctica de Stanislavski. Lo que el actor crea en su actuación debería ser tan creíble, tan verosímil, que el espectador llegara a sentir que está ocurriendo es de verdad.

También Stanislavski trabajo centralmente con el “como si” para estimular la creación de verdad. Carlos Guzzetti la semana pasada menciono a Hans Vaihinger el filósofo del “como si” que Freud menciona en Análisis profano. En el mismo momento histórico que los Naturalistas planteaban la posibilidad de reproducción casi fotográfica de la realidad en la literatura y el teatro, Vaihinger decía: “los seres humanos no pueden saber sobre la realidad subyacente del mundo. Con lo que nos sucede organizamos justificaciones para los hechos que suceden. Nos comportamos “como si” el mundo encajara en nuestros modelos. La inteligencia humana tiene que crear ficciones para aprender de la realidad”.

Carlos definía las ficciones freudianas como “conscientemente falsas”. Todo el teatro es un como si. Como si esto estuviera ocurriendo de verdad. Como si yo fuera el personaje. Como si esta fuera efectivamente mi casa. Como si él fuera mi padre. Etc. etc. Concientemente asumo que estoy sumergido en una ficción que es falsa pero a la que mi deber es darle credibilidad. Hacerla verosímil. Este es otro concepto muy afín con la escuela poststanislaskiana: hacer creer en lo que está pasando. Darle fe y hacerlo creíble.

Aunque él lo llame sentido de verdad, yo diría que está hablando de lo verosímil contrastando con la verdad como parcialmente aprehensible y pasible de “ser dicha a medias” como decía Lacan.

El realismo y el naturalismo en la literatura y el teatro

Me detengo un minuto en este punto porque me parece que interesa a lo venimos planteando sobre la relación entre el objeto artístico y la realidad.

Al Romanticismo dominante a comienzos del siglo XIX se le impone el Realismo y el Naturalismo. El realismo afirma una realidad que existe por sí misma y no como simple proyección del pensamiento del hombre. Se identifica realismo con verosimilitud y se opondría al artificio desvinculado del referente real.

Un movimiento que es fruto de la nueva sociedad burguesa, de una nueva filosofía (el positivismo) y de la preeminencia de lo científico (Revolución Industrial).

El Naturalismo intenta reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares. Su máximo representante en literatura, su teorizador e impulsor fue [Émile Zola](#) (*Thérèse Raquin* y sobre todo en *Le roman expérimental* [1880](#)).

En el teatro sucede otro tanto. Después de un breve esplendor del movimiento romántico (Goethe y Schiller), en la primera mitad del siglo XIX decae en forma de melodramas y vodeviles y en obras que se resolvían por razones exteriores a la narración dramática. Entonces surgen, las mismas dos tendencias : el Realismo y el Naturalismo.

El Realismo en teatro presenta un lenguaje cotidiano y familiar con personajes con una psicología de seres comunes, de gente real. La obra debería convencer al público de que la acción que se desarrolla podría darse en la vida. Vestuarios y escenografía tenderían precisamente a proporcionar esta ilusión de estar frente a algo que sucede realmente. Ibsen es su representante máximo, inaugurando con su “obra bien hecha” lo que se llama del drama moderno.

La obra naturalista intenta presentar una parte de la realidad, observada con frialdad y distancia y transmitida fielmente. Pretende que la obra sea una “tranche de vie”, una reproducción casi fotográfica (Buchner-Strindberg).

Por otra parte, para el Naturalismo como movimiento, el ser humano no puede alcanzar la felicidad por la falta de libertad del ser humano a causa del determinismo de las leyes naturales. La condición humana

está mediatizada por tres factores: la herencia genética, las taras sociales ([alcoholismo](#), prostitución, [pobreza](#), [violencia](#)) y el entorno social. Esto es, lo que se conoce en filosofía como [Determinismo](#). De aquí deriva una crítica implícita, ya que el valor documental y científico que se pretende dar a la literatura de este tipo impide aportar opiniones propias, a la indefensión del hombre y a las injusticias económicas.

En la concepción naturalista de Zola, el novelista debe comportarse como si fuera un médico, y aplicar el método experimental como si los personajes fuesen sus pacientes, de manera que el desenlace sea resultado de la observación del comportamiento de los mismos y de la experimentación con las causas que provocan sus diferentes actuaciones, según la teoría determinista.

Citas elocuentes de Emile Zola (1840-1902)

"Puesto que la medicina, que era un arte, se está convirtiendo en una ciencia, por qué la literatura no ha de convertirse también en una ciencia gracias al método experimental?"

"El observador constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos y tiene que ser el fotógrafo de los fenómenos; escucha a la naturaleza y escribe bajo su dictad."

"El novelista no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones (...); el novelista desaparece, guarda para sí sus emociones, expone simplemente las cosas que ha visto (...) Si interviene su pasión empuja la novela, vela la nitidez de las líneas, introduce un elemento extraño en los hechos, que destruye su valor científico."

El Realismo refleja los intereses de una capa social muy definida, la [burguesía](#), mientras que el Naturalismo extiende su descripción a las clases más desfavorecidas, e intenta explicar la raíz de los problemas sociales.

El individualismo burgués del Realismo se apoya siempre en la idea de libertad y de optimismo en el progreso. El naturalismo es [pesimista](#) y [ateo](#) merced al [determinismo](#), que afirma la imposibilidad de escapar de las condiciones sociales .