

derivar; un plano *ético-moral* que atiende a la relación del escritor con sus colegas y con el público al que se dirige: si en un principio, el escritor tiene la obligación de ofrecer a su público una obra que supuestamente es de su estricta autoría (y, por lo tanto, algo nuevo con relación a lo que ese público pueda haber leído ya, lo que significa que la cuestión de la originalidad interfiere en este ámbito), también debe respetar el trabajo ajeno y no presentarlo como suyo; un plano *estético-literario*, que es aquel en el que el concepto de originalidad revela un peso específico más notorio: muy valorada desde las primeras épocas románticas, la originalidad representa la mayor o menor capacidad que el escritor posee para afirmar su individualidad artística y superar la herencia literaria que le fue transmitida¹⁴.

De estos tres elementos de apreciación, y tras tener en cuenta que el punto de partida son las dos obras que aquí se analizan, podría decirse que el primero de ellos es prácticamente irrelevante: Zola no reclamó judicialmente sus derechos de propiedad, puesto que ni la segunda ni la tercera versión de *O Crime do Padre Amaro* (publicadas después de la aparición de *La Faute de l'Abbé Mouret*) contienen una base material de discusión que sea suficientemente sólida para poder elevar una acusación incontestable¹⁵.

5. Sea como fuere, también por culpa de las acusaciones de plagio, con *O Crime do Padre Amaro* –es decir, desde que empieza, de hecho, a ser novelista– Eça prácticamente inaugura procesos de creación literaria que ya no abandonará. Estos procesos derivan de un sentido de exigencia estética y de una casi obsesiva ética sobre la creación literaria y lo obligan a la frecuente reescritura de lo ya publicado; tal actitud superaría en mucho el trabajo de estilo y llevaría (no sólo en el caso de *O Crime do Padre Amaro*) a la aparición de nuevas versiones de textos que la publicación en letra impresa –la definitiva– no recogería. Desde otro punto de vista, también se podría deducir que el proceso de laboriosa reescritura de *O Crime do Padre*

¹⁴ De acuerdo con Thomas Mallon, «originality –not just innocence of plagiarism but the making of something really and truly new– set itself down as a cardinal literary virtue sometimes in the middle of the eighteenth century and has never since gotten up [...]. When the demand for novelty meets the sensitive writer's normal worship of the great literary past, how does he feel? Nervous and depressed. And in order to overcome what Harold Bloom calls 'the anxiety of influence', the poet performs the neat trick of deliberately misreading his precursors in order to 'clear imaginative space' for himself» (Mallon, *Th.*, *Stolen Words*, ed. cit. p. 24) Sobre esta materia cf. también Babo, *M. Augusta*, *A escrita do livro*. Lisboa, Vega, 1993, pp. 103 y ss.

¹⁵ Además, conviene recordar que la Convención de Berna sobre la internacionalización de los derechos de autor no se firmó hasta 1886.

Amaro todavía forma parte del arduo aprendizaje de un método de trabajo que tenía en la novela su instrumento fundamental y en la observación crítica un decisivo estadio de constitución: conocidas cartas de Eça a destacadas figuras de su tiempo así lo demuestran: a Teófilo Braga, el 12 de marzo de 1878, y a Rodrigues de Freitas, el 30 de marzo del mismo año. En un registro de clara reflexión programática, en ambas cartas no sólo se afirma el vigor crítico del realismo naturalista, sino también, aunque de forma implícita, una concepción de la narrativa como un procedimiento y vehículo de análisis ya consolidado¹⁶.

Poco después de estas cartas, otra, esta vez a Ramalho Ortigão, deja ver una cierta fisura en el metódico y disciplinado edificio del realismo naturalista y de la novela de crítica social. Cabe subrayar que lo que destaca de la carta de Eça ya no es únicamente (o no tanto) la voluntad programática: al escribir a Ramalho, el 8 de abril de 1878, Eça le revela a un amigo y confidente literario de toda la vida verdaderas dificultades operativas y el inicio de una crisis de confianza en el método adoptado en las novelas publicadas hasta aquel momento: *O Primo Bazilio* y la segunda versión de *O Crime do Padre Amaro*. Recuérdense las conocidas palabras de Eça: «Lejos de la grande superficie de observación, en lugar de trasladar a los libros, por medios experimentales, un perfecto resumen social, voy describiendo, mediante procesos puramente literarios y a priori, una sociedad convencional, tallada de memoria»¹⁷.

Esto ocurre en un momento decisivo en el proceso de maduración literaria de Eça de Queirós: concretamente, cuando el escritor trabaja en la nueva versión (la tercera) de *O Crime do Padre Amaro*, animado por ciertos excesos naturalistas; y coincide también con la lectura y digestión de la crítica de Machado de Assis a la segunda versión de *O Crime* y de la de *O Primo Bazilio*¹⁸.

El texto «Idealismo e Realismo» –en principio escrito en 1879 para responder a la crítica machadiana– se reviste, en este contexto, de un doble significado, por aquello que *quiso decir* y finalmente por el hecho de *no haberlo dicho públicamente*. En él Eça afirma, en un tono polémico algo desequilibrado, la pertinencia de un método de observación y experimentación y lo sintetiza en esta «fórmula general: fuera de la observación de los hechos, y de la experiencia de los fenómenos, el espíritu no puede obte-

¹⁶ Cf. Queirós, *Eça de*, Correspondência, ed. cit. vol. I, pp. 133-137 y 140-142.

¹⁷ Queirós, *E. de*, Correspondência, ed. cit. vol. I, p. 144.

¹⁸ Sobre este decisivo y polémico episodio, cf. el libro ya clásico de Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado? Lisboa, Presença [s.a.]*.