



ediciones
ALFAR



ediciones
ALFAR

EL REALISMO FICTICIO

**Con lecturas de narradores españoles
e hispanoamericanos**



ediciones
ALFAR



ediciones
ALFARO

Toni Montesinos

EL REALISMO FICTICIO
Con lecturas de narradores españoles
e hispanoamericanos



ediciones
ALFAR



ediciones
ALFAR

Colección: Alfár Universidad, 233. Serie Estudios Literarios.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte.

© Toni Montesinos

© Imagen de cubierta: Narrative In The Rain, Quint Buchholz, 2013

© Ediciones Alfár S.A.

Pol. Ind. Store. Calle Destornillador, 3.6. 41008 SEVILLA

www.edicionesalfar.es/alfar@edicionesalfar.es

ISBN: 978-84-7898-892-1

Dep. Leg.: SE-610-2021

Imprime: Imprenta Kadmos

Impreso en España — Printed in Spain.



*A José María Conget,
en reconocimiento por su genialidad narrativa,
con mi mayor admiración, mi profundo afecto.*

ediciones
ALFAR



ediciones
ALFARO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Miguel de Cervantes: principio y fin de la novela	13
El novelista como crítico de la realidad y el realismo sintético.....	17
Literatura de recreación frente a literatura imaginativa	21
EL REALISMO FICTICIO	27
El arte narrativo como convención.....	29
El vacío de H. James y los realismos de C. S. Lewis.....	33
El realismo y la historia literaria.....	37
Falsedad y verdad de las corrientes realista y naturalista	41
Hacia la libertad narrativa	45
Objetividad y subjetividad narrativas.....	49
Lo real, lo fantástico, lo soñado	53
El narrador y la contemporaneidad	57
Narrativa periodística y biográfica	63
Heterogeneidad del realismo narrativo moderno	69
LECTURAS DE NARRADORES ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS	75
Benito Pérez Galdós	77
I. La adivinación atística.....	77
II. Una trilogía crematística	87
Azorín: Ventanas impresionistas.....	99
Horacio Quiroga: Una lágrima de vidrio	116
Roberto Arlt: El viaje como fin de la angustia.....	127
Camilo José Cela: <i>La melancolía erótica</i>	142
Gabriel García Márquez: La dignidad del derrotado.....	151
José Balza.....	158
I. El pensamiento y la distancia	158
II. Narar es poseer	162
BIBLIOGRAFÍA.....	169



ediciones
ALFARO

INTRODUCCIÓN



ediciones
ALFAR



ediciones
ALFARO

MIGUEL DE CERVANTES: PRINCIPIO Y FIN DE LA NOVELA

Así como al escuchar ciertas melodías de Bach o detenernos ante algunos cuadros del Bosco uno acaba pensando que estos siguen siendo más audaces, en la búsqueda artística, que el más sofisticado de los creadores de las últimas décadas, con Cervantes, en el campo de la literatura, tal impresión se vuelve absoluta, abrumadora, aplastante. A veces, notamos una influencia más o menos específica del escritor cuando nos topamos con algún relato que emana tono, ritmo o discurso cervantino; asentimos entonces gustosos ante esa conexión en el tiempo, pero acabamos comprendiendo que solo se trata de un homenaje al maestro, de un guiño, de un préstamo técnico, a menudo una simple adaptación quijotesca a un ambiente actual.

Esto es así de obvio, o al menos lo ha sido para los más grandes escritores, porque en resumidas cuentas: «Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía y hasta la crítica literaria». Son palabras de Alejo Carpentier, leídas en 1977 al recibir el Premio Cervantes y que suscribirían Fielding, Swift, Sterne, Defoe y Dickens; Stendhal, Flaubert y Balzac; Hawthorne, Melville y Twain; Pushkin, Turguénev, Tolstói y Dostoievski; Galdós y Clarín. Es decir, lo mejor de las mejores literaturas, durante los siglos XVIII y XIX, se empaparía de Cervantes con mayor destreza e intensidad que la tierra que le vio nacer y afirmar de sí mismo: «Soy el primero que he novelado en lengua castellana».

En este sentido, *El Quijote* constituye el principio y, por así decirlo, el final de lo novelístico. En *Este mar narrativo* —título extraído del ensayo que Thomas Mann escribió a bordo del barco que le condujo a Nueva York en 1934 mientras leía *El Quijote*—, José Balza recordaba que Cervantes «funda un género en el arte de la escritura; y al instaurarlo parece contener en sí mismo toda la aventura formal que la humanidad puede imaginar para la ficción». Por su parte, Harold Bloom se

muestra taxativo en *El canon occidental*: «Todas las novelas desde *Don Quijote* reescriben la obra maestra universal de Cervantes, aun cuando no sean conscientes de ello» (además, señala, en el capítulo «Cervantes: el juego del mundo», cómo «los críticos más distinguidos todavía no han conseguido ponerse de acuerdo en los aspectos fundamentales del libro», en el sentido de que la grandeza de la obra no produce dos lectores iguales). Buscar ejemplos sobre eso en la narrativa contemporánea resulta, por tanto, algo tan ocioso como infinito, pero nos permitiremos citar *Orlando* de Virginia Woolf, «un hidalgo que padecía del amor de la literatura», como preferencia personal de personaje quijotesco del siglo xx.

Así las cosas, la lista de caracteres inspirados en Alonso Quijano y Sancho es muy diversa: desde 1905, cuando Unamuno practicó en *Vida de don Quijote y Sancho* la novela, el ensayo, la biografía e incluso la autobiografía —como advierte Ricardo Gullón: «¿Novela, pues? Es una lectura admisible pensando precisamente en eso: el hidalgo y su escudero reviven la historia, episodios y aventuras, en compañía de un narrador que no se priva del autoatribuido derecho a inferir en lo narrado, trasluciendo en el comentario una voluntad crítica tanto como creadora»—, hasta el Graham Greene de *Monseñor Quijote* (1982), constatamos de continuo, reflejado en las letras, el segundo de los dos grandes motivos del *Quijote* al decir de Borges. Señalaba el argentino que en el texto hay dos caminos principales: «Uno, el argumento ostensible, es decir, la propia historia del ingenioso hidalgo, y el otro, el argumento íntimo, que yo creo que es el verdadero tema: la amistad de don Quijote y Sancho».

El contraste entre ambos, generador de incontables parejas literarias en los cuatrocientos años posteriores, se articula sutilmente en el poder individual de la memoria. Observemos al «ingenioso hidalgo», al «caballero de la Triste Figura», para conocer los humores de Quijano-Quijote, recalcados por Harald Weinrich en su espléndido trabajo sobre la desmemoria literaria: la ingeniosidad y la melancolía. De este modo, frente al despierto y lúcido analfabeto Sancho, don Quijote representa la falta de recuerdos, la incapacidad de reconocer la propia identidad: «Tal ingenio no se nutre de la memoria, sino de las capacidades de un agudo entendimiento y una desbordante imaginación», pues ya decía

Aristóteles —luego lo repetirían Cicerón y Goethe— que «todos los ingeniosos han sido melancólicos».

Y ahora viene el más difícil todavía: en la novela que funda un género, que inventa la figura del héroe que duda y hace dudar —¿qué vemos realmente, en la ficción narrativa, gigantes o molinos de viento?—, el narrador se confunde con el autor e incluso con el lector. Quién es Cide Hamete —véase la *Trilogía de Nueva York*, de Paul Auster, que ofrece una original teoría al respecto— y por qué se esconde el escritor Miguel de Cervantes de espaldas a su lector, quien también participará del texto, en una suerte de interacción inédita hasta la fecha; esta surge en la segunda parte de la obra, cuando «el errante protagonista encuentra hombres y mujeres que han leído la primera parte y esperan —y de hecho demandan— determinadas acciones de él», según dice Edward Said en uno de sus ensayos. Y añade: «En cierto sentido los lectores de ficción a lo largo de los años de su madurez han desempeñado un papel tan importante en el florecimiento de la forma como los autores».

Nadie puede llegar a semejante metaliteratura si no es, como el borgeano Pierre Menard, escribiendo de nuevo *El Quijote* palabra a palabra. Así que si ya todo era ambiguo en una novela publicada en 1605 y 1615, hasta dónde pudo llegar nuestro mundo de vanguardias, experimentos, modernidad y mil cosas que rompen con el pasado: no más lejos que el propio Cervantes, puesto que, de hecho, el arte actual es aún renacentista, viene a decir Octavio Paz en *El arco y la lira*: «Cervantes hace novela de la novela, Shakespeare crítica del teatro en el teatro, Velázquez se pinta pintando. El artista se inclina sobre su obra y no ve en ella sino su propio rostro que, atónito, lo contempla». O sea, «la novela pone en entredicho la realidad de la llamada realidad. La poesía del pasado consagra a los héroes [...]. La novela moderna los examina y los niega, hasta cuando se apiada de ellos».

Paz aludía a lo poético al interpretar cómo la crisis de la sociedad moderna se manifestaba «en la novela como un regreso al poema». Cervantes, a quien los dioses no premiaron con el don lírico según confesó él mismo, se volvió poeta entre los renglones de su narrativa y sus herederos —la mejor prosa del siglo xx— se alejarán del ritmo prosaico para coquetear con el tempo poético, la pulsación musical, el lenguaje contemplativo.

Con todo, no llegaremos en este comentario a la obsesión de Dostoiévski por *El Quijote*, quien dijo en su *Diario de un escritor* (1877): «Ese libro, el más triste de todos, no debe el hombre olvidar llevarlo consigo el día del Juicio final». Tampoco asumiremos, con Unamuno, que el libro sea la Biblia española y «Nuestro Señor don Quijote», Cristo. Nos limitaremos a asentir al juicio de Flaubert, que escribió en sendas cartas de 1852 a su amante intelectual Louise Colet consideraciones de gran calado por lo que respecta, primero, a la existencia *real* del Quijote: «Lo que distingue a los grandes genios es la generalización y la creación. En un solo tipo resumen personalidades dispersas y aportan a la conciencia del género humano personajes nuevos. ¿Acaso no se cree en la existencia de Don Quijote igual que en la de César?»; y por el otro, sobre la grandeza de una obra que lo aúna todo, que todo lo abarca hasta minimizar lo demás: «Lo que hay de prodigioso en *Don Quijote* es la ausencia de arte, y esa perpetua fusión de la ilusión y de la realidad que hace de él un libro tan cómico y tan poético. A su lado, ¡qué enanos, todos los demás! ¡Qué pequeño se siente uno, Dios mío! ¡Qué pequeño!».



ediciones
ALFAR

EL NOVELISTA COMO CRÍTICO DE LA REALIDAD Y EL REALISMO SINTÉTICO

A Clarín le complacerían estas opiniones foráneas de lo que él llamó, como hará Unamuno, «nuestro libro, la *Biblia profana* española», sobre el que veía cosas nuevas —decía releerlo cada dos o tres años— al ir entendiéndolo más y mejor «según la vida va enriqueciendo mi experiencia con acciones y pensamientos». Son palabras de su texto «Del Quijote (notas sueltas)», de inicios del siglo xx, en que lamentaba que el libro de Cervantes influyera cada vez menos en la gente por decaer paulatinamente su lectura, lo cual contrastaba con la suerte de Shakespeare, tan traducido e interpretado. Así las cosas, ante la ausencia de un «*grande hombre extranjero*» que además dominase el castellano para comentar el libro en su justa medida, Clarín decía que en general *El Quijote* aún estaba por descubrir, pues las consideraciones sobre él se quedaban en la quintaesencia quijotesca, en sus aspectos más visibles, que se repetían hasta la saciedad sin ir más allá de lo consabido. «Y el mérito grande del *Quijote* no está ahí —seguía diciendo—; es un mérito estético, literario, que brota en la forma, aunque viene de muy adentro!».

Este adentro es imposible de definir. Pero, indudablemente, tiene que ver con la mirada cervantina hacia la realidad, luego proyectada en la forma literaria novelística hasta hacer brotar una impresión lectora que se renueva cada vez que se visitan sus páginas. Leopoldo Alas, cuando, al hilo de las tesis del realismo y naturalismo, diga: «El novelista realista, más que un fotógrafo de la realidad, es un crítico de la realidad, que se sitúa ante la vida social con actitud parecida a aquella con que el crítico literario se enfrenta a la obra», estará tal vez pensando en Cervantes, que usó a Alonso Quijano para criticar la sociedad de su tiempo desde su idealismo y su contravención, desde la locura de su bondad y nobleza de corazón.

Por ello Clarín es un hijo de Cervantes, un discípulo del realismo quijotesco. De ahí que Gonzalo Sobejano calificara al autor de *Adiós, Cordera* de «moralista» en dos sentidos, tras adivinarle un fondo ro-

mántico que partía de su insatisfacción por la realidad que le había tocado vivir: como «observador penetrante de la vida social y defensor de un ideal de justicia y verdad». Así, en la introducción a su edición de *La regenta*, el filólogo murciano añadía, en el mismo párrafo:

Realista en la dirección de su inteligencia, consideraba extemporánea la continuación del romanticismo. Espíritu religioso, mente necesitada de nutrición filosófica, excelente educador, infatigable lector y espectador del desenvolvimiento literario europeo desde su retiro provinciano, Clarín cumplió su vocación de moralista en la crítica, en el cuento y en la novela.

Asimismo, en la edición de la narrativa corta del asturiano, ya puso de manifiesto Carolyn Richmond tal intención didáctica, el «continuo diálogo del escritor con su lector».

La estudiosa afirmaba haber reunido «todos los relatos y fragmentos narrativos de Leopoldo Alas, uno de los grandes maestros del género de toda la literatura española». ¿Pero es en efecto Clarín un maestro en la narración breve? A mi juicio, el lector actual puede acusar bastante que estos cuentos, como decía Azorín, sean «la realización en forma pintoresca de un ensayo moral y filosófico». Por ejemplo, sus *Cuentos morales* parecen ahora meras estampas envejecidas, moralizadoras en grado sumo cuando describe al «hombre interior» que tanto le inquietaba, en unos años de salud quebradiza y angustioso espiritualismo ya reflejado en *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893). En cualquier caso, siguiendo con el comentario al mensaje clariniano, cabe advertir cómo en el prólogo a *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, el autor hablaba del didactismo inherente a la traslación de la sociedad real al campo literario: «El naturalismo [...], en su perfecta imitación de la realidad, se abstiene de dar lecciones, de pintar los hechos como los pintan los inventores de filosofías de la historia, para hacerles decir lo que quiere que digan el que los pinta: el naturalismo encierra enseñanzas, como la vida, pero no pone cátedra».

Esa supuesta objetividad naturalista del siglo XIX quedaría impactada por emergentes audacias simbólicas de narradores como Édouard Dujardin, que en la novela *Han cortado los laureles* (1888) practicaba la

técnica del monólogo interior que luego James Joyce explotaría en su *Ulises*, tras reconocer al autor francés como un pionero en esa búsqueda literaria del flujo de conciencia. Nace una nueva ventana desde la que incidir en la realidad —Proust, Kafka, Woolf—, que durante el primer tercio del siglo xx se va a desarrollar en paralelo al realismo de corte tradicional, por así decirlo. Por ejemplo, un escritor tan dado a «la literatura de observación, de visión, de materialización» como Josep Pla —así definió él mismo la escritura que había desarrollado— pudo tener la ocasión de comparar dos estilos contrapuestos en la Roma de 1922, cuando viajó a Italia como corresponsal de un par de periódicos para seguir de cerca los sucesos políticos que llevarían a Mussolini al poder: el ampuloso de Gabriele D'Annunzio, que no le gustaba demasiado, y el admirable «realismo glacial» de Luigi Pirandello, cuya «paternidad literaria viene del naturalismo ruso» (que a la vez representaban las dos tendencias de los años veinte en el país trasalpino, tan manipuladas desde el punto de vista político: la del fascismo y la del pueblo llano ajeno a lo político); una naturalidad esta, tanto de talante decimonónico como de sencillez estilística, que se convertiría —ya lo presagiaba el catalán— en un obstáculo en aquel tiempo repleto de innovaciones estéticas muy llamativas.

Pla hablaba de Pirandello en estos términos en sus *Notas dispersas*: «Fascinado por el Mediterráneo, tenía su característica más acusada: la frialdad. Pirandello es un realista glacial», insistía; pero un autor frío, es preciso matizar enseguida, que escribió sobre las mayores pasiones, las sensuales, las posesivas; un autor que se colocó en el punto más alejado del barroquismo, que tendía al lenguaje coloquial usando «adjetivos prodigiosos y cuya exactitud es de lo más anticonvencional», según Pla. Este, comentando al autor siciliano, a la vez se comentaba a sí mismo, aludía a rasgos estilísticos compartidos, pues como recuerda Valentí Puig en el texto titulado «Las exactitudes de Josep Pla», el gran problema de la literatura para Pla —que reconoció practicar un «realismo sintético»— fue la adjetivación realista. «Yo soy un escritor realista —aclaró—, pero sin olvidar que en el realismo hay que utilizar un mínimo de adjetivación lírica»; algo que justificaba diciendo que «la literatura de imaginación dura poco, pasa de moda enseguida. La literatura de observación dura un poco más y es mucho más divertida».

De este modo, coincidiendo en una parecida meticulosidad verbal, una inclinación por la sencillez expresiva, aunque sin el estilo poético y la inercia novelesca de Pirandello, su gran admirador Pla explotó ese realismo glacial que atribuyó al italiano en sus propias narraciones, austeras y precisas. Pocos autores como el gerundense tuvieron tan claro el que debería ser el inequívoco destino de todo escritor: observar y relatar lo que pasa en la época que le ha tocado vivir. Su caso es, en este sentido, antonomástico, pues a lo largo de sus ochenta y cuatro años de vida, a través de sus treinta mil páginas publicadas, Pla se consagró a la contemplación de la vida, sí, pero vista desde la lectura y al instante llevándola a la escritura diaria, incombustible, incansable, y además con la humildad que solo tienen los creadores más grandes, aliñando la elección de su soledad existencial con un fino escepticismo.

Quizá por esa añoranza de no haber vivido más y escrito menos, a pesar de sus múltiples viajes —siempre de carácter profesional—, Pla se iba a mostrar como un realista absoluto, alguien afín al espejo stendhaliano, un antibarroco partidario de la claridad que despreció la ficción para sí mismo, con dos o tres excepciones, tendiendo al dietario, al relato descriptivo. En este sentido, frente al alud de textos, cuarenta y seis tomos de obras completas, considero de particular importancia, de cara al lector que pretenda iniciar sus pasos planianos, el volumen que extrajo las inquietudes estéticas más llamativas del autor de Palafrugell, el *Diccionario Pla de literatura* —preparado por Puig—, el cual mostraba reunidas sus reflexiones literarias más personales y jugosas, al tiempo que servía para comprender su dedicación al realismo estético. Aquellos fragmentos significativos sobre autores, temas, conceptos, tópicos literarios y demás asuntos artísticos constituía, además de un completísimo diccionario de las letras universales, también una valiosa síntesis de la mirada de un lector genial, libre de prejuicios, inteligente y descarado. Así, en el volumen veíamos aparecer el capital problema de la adjetivación o la exigencia de la anécdota por encima de todo; la mediocridad de la literatura de su tiempo y la vanidad, la envidia y las aspiraciones de gloria de tantos escritores; la vaciedad en algunos casos del género novelesco y la poesía concebida como una farsa que, cada vez más ininteligible, está de espaldas a la gente de a pie.