

# Realismo narrativo: siempre con comillas

[Toni Montesinos]

«Me acuerdo: a los once años presté a un camarada *El secreto de Wilhelm Storitz*, donde Julio Verne me proponía como siempre un comercio natural y entrañable con una realidad nada desemejante a la cotidiana. Mi amigo me devolvió el libro: “No lo terminé, es demasiado fantástico.” Jamás renunciaré a la sorpresa escandalizada de ese minuto. ¿Fantástica, la invisibilidad de un hombre? Entonces, ¿solo en el fútbol, en el café con leche, en las primeras confidencias sexuales podíamos encontrarnos?», dice el Cortázar de «Del sentimiento de no estar del todo» en un libro que solo el gran cronopio hubiera podido escribir, celebrando desde el título a su maestro Verne.

Este, en marzo de 1905, en plena decadencia física y con una decena de obras guardadas en el cajón que ya no tendría tiempo de ver publicadas, le había mandado una carta a Jules Hetzel, su fiel editor al que le unía el acuerdo de entregarle dos novelas al año desde que publicara en 1863 *Cinco semanas en globo*, para informarle de su nueva historia, como documenta el biógrafo Herbert Lottman: «*Storitz* es lo invisible, Hoffmann en estado puro, y ni siquiera Hoffmann se habría atrevido a llegar tan lejos». Trataba esta nueva aventura sobre la invisibilidad, asunto popularizado por H. G. Wells en 1897 y que retomará Verne apoyándose, como es habitual en él, en una libre y a menudo profética investigación científica. En su momento, Cortázar leería la versión manipulada que de *El secreto de Wilhelm Storitz* hicieran Hetzel y el hijo de Verne, Michel, para su edición en 1910 (el manuscrito original reaparecería en 1996). De este modo, se desvirtuaba un relato de inesperado desenlace en el que toda una familia húngara, los Roderich, que estaban a punto de casar a la bella Myra con un noble muchacho francés al que acompañaba su hermano y narrador del suceso, Henry, se enfrentaba a un gran misterio. La amenaza era Wilhelm Storitz, poseedor, gracias al legado de su padre químico, de la fórmula que le permitía ser invisible, lo que usaría para impedir la boda de Myra, según algunos expertos la imagen ficticia de un fracasado amor de Verne, enfatizado en la memoria por la posterior experiencia de un ma-



trimonio errático. El francés escribía esta narración llena de personajes estereotipados y diálogos pomposos en un tiempo en que conservaba la fe en su creación, a la vez que se atrevía —en un artículo de 1902 y tras escribir su centésimo libro— a prever el fin de la novela dentro de cincuenta o cien años, porque ya nadie iba a necesitar su lectura frente a la dosis de realidad de los periódicos.

Si una obra con semejante argumento podía provocar, en un artista del talento, la cultura literaria y la originalidad de Cortázar, una percepción de la realidad tan libre de prejuicios, entonces cómo no tratar de realistas a esas predicciones cada vez menos ficticias y más inquietantemente próximas: el *big brother* concebido por una persona con los pies tan en la tierra —en la política y las guerras de su tiempo— como George Orwell; el Marte de las expediciones de Ray Bradbury que se piensa un destino probable para las huellas del ser humano dentro de pocos siglos, la quema de libros en una sociedad indefinida, vigilada por bomberos, que copia las demencias estalinistas y nazis y se acerca a las órdenes *democráticas* del gobierno de Bush II, cuyos servicios de ¿inteligencia? exploraban los correos electrónicos en busca de palabras que coquetearan con la terminología terrorista, a la vez que revisaban los libros que el ciudadano de a pie sacaba de la biblioteca en vistas de capturar a un letrado que violentara el orden religioso de la realidad estadounidense... Una realidad cada vez más parecida a una orgía peliculera de tiros y sangre: según la ley que entró en vigor el 1 de octubre de 2005, un vecino de Florida puede convertirse en el protagonista de una novela de western, y desenfundar su revólver para eliminar de la vida a cualquiera que le resulte sospechoso.

De qué manera proclamar entonces, sociológicamente hablando: seamos realistas, cuando vivimos por y para el escapismo, con frecuencia desde y hacia el olvido, huyendo a menudo de lo real mediante la recreación audiovisual y, en mucha menor medida, literaria: «En un sentido toda lectura es siempre una evasión. Implica una transferencia mental transitoria de nuestro entorno actual a cosas meramente imaginadas o concebidas», advierte C. S. Lewis. (Escapismo que logra un clímax particularmente literario en el terreno amoroso. El pasivo y soñador protagonista de *Senectud*, de un especialista como Italo Svevo en personajes infelices y pasivos sin remedio que evitan su realidad, soñando existencias que no les comprometan demasiado en medio de latentes contradicciones —como le ocurrirá a Zeno Cosini en su afán por dejar de fumar y su lucha contra su conciencia—, constituye un ejemplo claro del impulso ficticio, esto es, literario, del deseo erótico: «La mujer de la que se había enamorado, Ange, era una criatura de su imaginación, la había creado él con un esfuerzo deliberado».) Se me acusará, seguramente con toda razón, de lector simplista, pero *La Regenta* de Clarín, *Niebla* de Unamuno, «El milagro secreto» de Borges cumplen un mismo cometido sobre el que yo no consigo advertir, en caso de haberlas, las diferentes clases de evasión que proporcionan. El refugio que significa leer narrativa ha sido estudiado por muchos teóricos contemporáneos —entre los más socorridos para mi generación, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, René Wellek y Austin Warren, Roland Bourneuf y Réal Ouellet— pero, por fortuna, en todo ello solo nacen, se reproducen y mueren hipótesis más o menos evidentes, generando un campo abierto para la interpretación personal, para cada lectura/relectura que, como el río de Heráclito, no es igual jamás ni siquiera para un mismo lector.

Ese lector podrá decidir, quizá sería mejor decir intuirá, los distintos niveles lectores de la narración a la que se enfrente, completando el sentido del texto en virtud de su experiencia y memoria, entresacando lo que haya, aprecie, sepa o entienda de simbólico, de fantástico —lo que a veces se reviste de azar imposible, aparentemente, y posible, potencialmente—, de biográfico o incluso de periodístico y ensayístico que la obra deje traslucir. No en vano, parte de la narrativa del siglo xx ha sido, si no escrita (que también, y en multitud de casos), estudiada bajo los parámetros que ensalzan al lector como partícipe de la eficacia textual de tal novela o cuento. Juan Rulfo, preguntado en una entrevista de 1981 sobre la concepción de su célebre obra maestra, dijo algo sumamente interesante para cualquier autor de ficción: «En cuanto a la estructura de *Pedro Páramo*, la varié. Originariamente había muchas divagaciones. Lucubraciones de autor. Caí en un

error, el más común en todos los escritores: crearme ensayista. Había volcado toda una necesidad de opinar y, naturalmente, la novela tenía esas divagaciones, intromisiones y explicaciones aberrantes. Cuando cambié la estructura quité todo eso. Hice de *Pedro Páramo* ciento cincuenta páginas, teniendo en cuenta al lector como coautor».

El que escribe y el que lee, el inventor y el resucitador del texto mantienen una relación singular en la narrativa contemporánea: reconstruyen la realidad juntos, ordenando la caprichosa rayuela cortazariana, poniéndose en el lugar lingüístico de un retrasado mental en *El ruido y la furia* de William Faulkner o en los cuatro distintos narradores que cuentan una misma historia en *Festejos de boda* de Naguib Mahfuz. Lo real es la base, la plataforma, el trampolín para alcanzar algo que el escritor no sabe si llegará a saborear el lector: «Siempre le había gustado la poesía simbolista francesa y también la poesía *haiku* y medieval japonesa, pero desde sus inicios como escritor se había esforzado por conseguir un estilo concreto, realista. Sin embargo, había pensado que al profundizar esa forma de expresión sus obras podían llegar a adquirir una calidad simbólica», dice la voz narrativa de *Lo bello y lo triste* en un fragmento que bien podría ser el principio estético de su autor, Yasunari Kawabata.

## EL NARRADOR Y LA CONTEMPORANEIDAD

Al otro lado de este escapismo indescifrable, de las intenciones simbólicas de la obra, de la inclinación por la coautoría, se encontraría el gusto, tan realista-naturalista, de escribir atendiendo al tiempo y la sociedad en que se vive, proyectando en ella una suerte de continuidad documental, de ampliación de un mundo cercano a los conciudadanos. A propósito, hay en el ecuador de *El desencantado*, la espléndida novela de un autor silenciado por la crítica oficial estadounidense, Budd Schulberg, un diálogo genial entre los dos protagonistas, condenados a entenderse al trabajar en un guión de cine para Hollywood. El mayor de ellos, trasunto de un Scott Fitzgerald achispado a todas horas por la bebida, va soltándole a su joven colega elocuentes teorías; entre otras: «Uno de los rasgos que caracterizan a un artista es su sentido de la contemporaneidad sin ser oportunista». Pues bien, la sabia frase entronca con el meollo entre los acontecimientos presentes, siempre tan delicados de llevar a la literatura al no haber mediado aún una distancia temporal prudente para verlos en perspectiva, y la capacidad de la ficción narrativa para levantar un ambiente compartido que, a la vez, tenga independencia artística, para que así el texto

se asiente por sí mismo al margen de las relaciones con los hechos reales.

Este desafío siempre es difícil: César Aira sólo llegó a esbozarlo en *Las noches de Flores*, novela corta escrita cuando, en una depauperada Buenos Aires, se producía un secuestro diario del que se aprovechaban los medios de comunicación para sacarle jugo sensacionalista a cada uno de los dramas. De ahí parte el argumento: el adolescente Jonathan es víctima de unos raptos sin escrúpulos y el barrio de Flores no habla de otra cosa; pero entonces, cayendo en el error rulfiano, surge el narrador-ensayista, el que explica las cosas en vez de exponerlas mediante una trama y unos personajes: «Fiel a su nombre, el neoliberalismo había aportado una nueva libertad al mundo. Las nuevas condiciones económicas, la concentración de la riqueza, la desocupación, creaban hábitos distintos dentro de los hábitos viejos». Tras apuntes aislados como este, la ciudad bonaerense es recreada a modo de circo lleno de despropósitos, vulgaridades, delirios; la realidad, poco a poco, va siendo sustituida por la imaginación, y la anécdota original desemboca en situaciones grotescas dominadas por el azar: un matrimonio de jubilados de clase media, apurados como tanta gente por su débil situación financiera, deciden trabajar de repartidores de pizzas haciendo los recorridos a pie y arriesgándose a ser atropellados por bandas de moteros o atacados por alguno de los muchos delincuentes que han ido proliferando por toda la capital. Y así, como en un relato infantil, la pareja se cruzará con criaturas extrañas y visitará rincones oscuros: un convento de monjas que será clave en el desenlace, un enano que no es quien parecía ser y una serie de personajes melancólicos o corruptos que ni nos atrapa ni convence pues deseáramos que la verdadera historia hubiera sido solo la de los ancianos, y que el Buenos Aires más absurdamente real le hubiera ganado la partida a la fantasía.

Se me permitirá una posible moraleja: si se juega a ser contemporáneo, habrá que serlo con todas las consecuencias, llegando al fondo de las cuestiones sin servirse de unos personajes inverosímiles para escapar del ambiente puesto sobre la mesa desde el inicio, tanto si se tiene el ánimo de entretener con una historia singular, caso de Aira, como en el tan aburridamente pedagógico y rancio de otros autores ansiosos por mostrar su mundo tal como lo ven a través de un burdo costumbrismo. Entre estos, destacaría en el plano político Benjamin Disraeli, cuyas ideas sobre los problemas de la Inglaterra victoriana quiso reflejar en obras como *Sybil*, sobre el amor imposible entre un hombre rico y la hija de un portavoz de la clase obrera. Pero, ¿qué tenían que ver sus admirables teorías —eliminar la explotación laboral, atacar a los es-

peculadores financieros, etcétera— con el hecho de molestarse en escribir miles de páginas que hoy solo son un aburrido panfleto socioeconómico si no lo fueron ya en su momento? Los narradores sin brillo, pretenciosos en su visión estricta de lo que ven con clínico ojo objetivo, aquellos que en vez de poner un espejo en el camino colocaron a un notario tomando notas, han perecido en la memoria del mundo literario, aunque la inercia por publicarlo todo de los muertos que un día fueron vivos ilustres nos dé material de sobra para esta crítica a la narración didáctica. Sucede, en un plano cultural, en las novelas de Isaac Bashavis Singer —no en los cuentos, que tienen mucha más enjundia artística—, como *La casa de Jampol*, novela concebida para recrear el ambiente familiar religioso de la Polonia del último tercio del siglo XIX a partir de las miserias del protagonista, el desgraciado comerciante Calman Jacoby, y de varias generaciones más consagradas a los hábitos y a las lecturas rabínicas; quinientas páginas impresas sólo con vistas a preguntarse, mas no a contestarse, por qué los judíos carecen de tierra propia y cuál es la razón por la que no viven en Palestina.

El cuadro estándar de costumbres, la ingenua ordenación de la realidad en todas sus manifestaciones sociales, el naturalismo mal leído y entendido, muchas veces afloran por culpa de retos literarios excesivos que superan las propias capacidades novelescas del escritor, y entonces se quiere historiar un periodo concreto de la vida de un país naufragando en el intento. Tal grandilocuente iniciativa, muy especialmente retratada en esa fijación por construir la «gran novela americana», siempre cuenta con la benevolencia de gran número de críticos, que aprueban semejantes gestos de pedante intelectualidad sobre todo si proceden de la literatura anglosajona. Don DeLillo, por ejemplo, puede publicar una novela gigantesca, *Submundo* (1997), desdeñando a compañeros estilísticos tan leales como la elipsis, con un tempo lentísimo y una descripción extenuante, inundando el texto de abundantes personajes hasta conformar una borrachera de voces, diálogos, escenarios y saltos temporales en los que es muy fácil perderse y donde no ayuda la presencia de un narrador cuya omnisciencia se hace total, y no pasa nada. No se dirá que la lectura es inaguantable, sino que el inicio que describe de modo completo un estadio de béisbol neoyorquino, un lejano día de 1951 que vive un crucial partido que tiene en vilo a una buena parte de la ciudadanía (como Frank Sinatra, uno de los personajes reales del libro), es fruto de una técnica de gran Escritor, de un artesano cuyo oficio era sagrado según Henry James. *Submundo* presenta un protagonista peculiar, un obseso de los desperdicios, y su existencia corre paralela a la escalada de

armamento nuclear por parte de la Unión Soviética, lo que dará paso al inicio de la «guerra fría»; la alusión a la pelota de la última jugada del mítico encuentro, que devendrá una pieza de coleccionista, será el elemento que una las cuatro décadas revisadas por DeLillo a través de una aparatosa estructura, que en líneas generales va desarrollándose desde los años noventa hasta volver a los cincuenta. El final solo podrá ofrecer un violento desenlace que cierra un paseo por este mundo deteriorado y repulsivo, en el que un juego ocupa el mismo espacio en el periódico que una explosión nuclear, pues no en vano «cuando fabrican una bomba atómica [...] hacen el núcleo radiactivo exactamente del mismo tamaño que una pelota de béisbol».

Cabe decir que en novelas como *Submundo*, nuestra lectura siempre resultará contradictoria: en efecto podremos elogiar el trabajo realizado, entendiendo la dificultad que entraña, pero en última instancia el equilibrio entre objetividad y subjetividad, por mucho que se dé en proporciones interesantes y reporte unas formidables intenciones estéticas y un esfuerzo extraordinario, acabará por parecernos terriblemente tedioso, y la comparación entre una pelota y una bomba algo forzado hasta el ridículo. Las serias ganas de representar una realidad tan vasta, la de una nación tan grande e influyente, ha sido para DeLillo una losa demasiado pesada: su naturalismo se vuelve antiliterario, la ampulosidad del proyecto se difumina en la dispersión de querer tocar demasiadas teclas, y la melodía no la comprendemos, ni nos emociona ni despierta nuestro interés.

Por encima de las connotaciones históricas, de los acontecimientos actuales o recientes, la realidad ha de ser imaginada aunque se conozca a fondo, como decía Rulfo. Creo, por supuesto, más estimulante una narración ficticia sin pretensiones sociológicas que se nutra por entero de arquetipos reales y fácilmente reconocibles —tal vez el paradigma de esta clase de realismo se halle en las novelas y cuentos de Antón Chéjov—, que una obra cuyo objetivo central sea la propia reconstrucción de un modo de vida y que use personajes solo útiles para hilvanar las ideas y observaciones, convirtiéndolos en meras excusas antes que individualidades literariamente vivas. A este respecto, la novela de Nacho Faerna *Bendita democracia americana* constituiría el ejemplo de cómo una trama novelesca puede confluir en hechos tan relevantes como el atentado en las Torres Gemelas sin necesidad de introducir al lector en ninguna clase de guía explicativa, solo con Literatura. El título, muy oportunista por cuanto se publicó en los meses de las elecciones norteamericanas del año 2004, no haría justicia al contenido poliédrico y ambicioso de una trama ubicada en Los Angeles y Washington, pero también en Madrid, Zarautz, Río y París. Más

bien la metáfora adecuada que trasluciría el texto sería la de «Hombres invisibles», un concepto que se hace explícito e intenso hacia el final del libro, al darse uno cuenta de que todos los individuos que habían ido participando en el colosal lío político-detectivesco-terrorista es gente que pasaba oculta por la vida, lanzando la piedra de la corrupción para luego esconder su mano asesina. Partiendo de la Nochevieja del año 2000 y alcanzando el 11-S neoyorquino, Faerna creaba una novela donde diferentes estamentos sociales y profesionales se relacionaban entre sí en un efecto dominó que abrazaba a matones, periodistas, políticos, agentes de la CIA y eclesiásticos. El eje de todos ellos lo constituía el cubano Horacio Wellman, enamorado de una azafata de avión —y poseedor de un pene tan imponente que hasta recibía nombre, Fabiola (todo lo relativo a él era desternillante)— a la que le ocultaba que su empleo era «mantener el equilibrio», como decía su «padrino» Jerry, un mafioso aficionado a las drogas y a la obra de Thoreau que trabajaba para el gobierno estadounidense. Tal equilibrio consistía, en pocas palabras, en matar a los que amenazaban con pervertir el orden socioeconómico mundial. Así, todos estaban en peligro: Marcelo Cifuentes, el cura homosexual que huía a Brasil con el dinero de una fundación, Pellicena, el ingenuo periodista al que le daba por escribir la «gran novela murciana» —fantástica la parodia de lo que apuntábamos antes— y que tendrá el privilegio de saber que algo grande pasará en «la cima del mundo», el diputado Aníbal Quintero, temeroso de quedar mal ante el presidente de su partido político, o Leopoldo Giménez-Alvarado, presumible suicida que había hecho una célebre estafa empresarial. Todos estos personajes sin escrúpulos se irían encontrando en un mismo camino, protagonizando escenas y diálogos absurdos hasta llegar al sensacional contraste: en él, nuestra diversión chocaba con las emocionantes últimas páginas, cuando descubríamos en la cita inicial de Pavese («Vendrá la muerte y tendrá tus ojos») un acertado y delicado presagio.

Es decir, Faerna agrupaba una gran cantidad de detalles, muy familiares para todos nosotros gracias a los medios de comunicación, construyendo un argumento de ejemplar ritmo novelesco y, además, conectándolo todo con una tragedia próxima y complejísima sin que el texto sufriera ninguna rotura de verosimilitud literaria, respondiendo al patrón de uno de los realismos de C. S. Lewis, ese en el que destacaba Dickens, alrededor de hechos y comportamientos característicos de la vida humana en una situación verosímil aunque con contenido improbable. Y es que, ya lo decía Wilde, «puedo creer cualquier cosa con tal que sea increíble»; y en verdad, tal y como



leemos en la prensa diaria, muchas noticias parecen más propias de la mente retorcida de un narrador fantasioso que de algo que haya sucedido en la esquina de nuestra calle o en casa del vecino. Esa clase de oportunismo, el de base periodística, nos conduciría a un territorio laberíntico donde se abrirían frente a nosotros una serie de inagotables vinculaciones entre lo real y lo imaginado.

### NARRATIVA PERIODÍSTICA Y BIOGRÁFICA

En noviembre de 1959, Truman Capote se pone a leer *The New York Times* y un titular llama poderosamente su atención: «Asesinado rico agricultor y tres miembros de su familia». La noticia está fechada en una localidad de Kansas, y la curiosidad del escritor por los pormenores del homicidio se transforma en seis años de investigación y en la obra que funda lo que da en llamar, él mismo, con la reconstrucción del crimen cometido por dos hombres de los que se hace amigo hasta que son ahorcados, «novela de no ficción» o «novela reportaje». Convencido de que la grabadora o el bloc de notas ponía nerviosa a la gente, Capote había hablado con los lugareños del pueblo de Holcomb hasta reunir miles de hojas con las que elaboraría un relato real y ficticio a partes iguales. *A sangre fría* (1966) es toda una nueva manera de considerar la realidad; de hecho, Capote se funde con lo real, lo vuelve materia literaria y hasta cambia el curso de los hechos para que su narración salga beneficiada: según una información del día 12 de octubre de 2005, a raíz de la publicación de una novela de juventud inédita y de una película que indaga en su vida, Capote habría retrasado y adelantado la ejecución de los presos, se supone mediante argucias legales, para hacerla coincidir con el final de la escritura de su obra y ganar publicidad.

Tal relación entre noticia periodística y literatura viene de muy lejos, de la propia eclosión de la prensa londinense a finales del siglo xvii. Flaubert y Tolstói encontrarían luego en el diario de sus ciudades a las suicidas que les inspirarían la creación de Emma Bovary y Anna Karénina, pero antes, el Defoe reportero, el que basándose en un naufrago real escribió una historia pensando siempre en el lector —un librero de confianza le orientó sobre la longitud que debía tener el texto, el cual podría resultar atractivo para muchas personas ávidas de simple entretenimiento, literatura de evasión—, aquel Defoe, decimos, que luego ha sido considerado como el pionero del periodismo inglés, sabía como todo el mundo en su época que la novela era un género secundario y hasta polémico por inducir a ensoñaciones y falsas creencias, pero

con su fina intuición iba a detectar que el género podría ser un inmejorable vehículo para propagar sus ideas moralizadoras y puritanas a partir de un hombre que se superaba a sí mismo. Porque Robinsón ejemplificaba al ser que luchaba con un entorno natural inhóspito y que había de fabricarse una civilización a su manera, construyéndola de la nada, e incluso integrando en ella a un indígena, lo cual simbolizaba el colonialismo e imperialismo británico. Dadas estas premisas pedagógicas a las que todo escritor debía someterse, esta fusión con la realidad racionalista, no es extraño que Jean Jacques Rousseau recomendara vivamente la novela a los jóvenes como gran herramienta para su educación.

*Robinsón Crusoe* (1719) no tenía nada que ver con las populares e insustanciales aventuras de piratas que circulaban en aquellos tiempos; constituía la recreación de algo más posible que utópico: levantar una cabaña, aprender a subsistir en una naturaleza salvaje, soportar el abatimiento de tanta soledad y falta de recursos de toda clase. En ese cebo alimentado de realismo y ficción, Defoe atrapó a un público numeroso, siguió el sendero del drama novelesco y realista tres años después con *Moll Flanders* y llevó su visión periodística-literaria al límite al publicar *Diario del año de la peste*, la crónica en torno a cómo la peste bubónica de 1665 había acabado con más de cien mil personas, una tragedia que los londinenses aún recordaban y con la que Defoe volvió a conquistarlos. Aunque de una manera especial: contando la presunta verdad —se incluyen estadísticas, ordenanzas políticas, declaraciones de médicos—, pero en realidad mintiendo, haciendo pura literatura, como aclara Juan Bravo Castillo: «Era tal la exactitud informativa [...], el dramatismo ambiental generado por el texto y la verosimilitud del relato [...], que hubo quien tomó por realidad lo que era ficción perfectamente reconstruida gracias a la extraordinaria facultad que poseyó Defoe para rehacer aquel ingente drama valiéndose de los testimonios y noticias que de niño había logrado reunir sobre la terrible plaga».

El travieso adulto Defoe había recuperado los recuerdos del niño Daniel y, en el apogeo de su fama, preferido la opción de escribir un informe ficticio de un suceso que pasaba por fidedigno antes que contar su vida y sus curiosísimos deslindes políticos, pues el escritor cambiaba de ideología en función del partido que regentara el poder con tal de no perder su lugar de privilegio en la prensa. Todavía faltaban cuatro o cinco décadas para que la literatura de corte biográfico emergiera en un momento de crisis —seguimos recurriendo a Bravo Castillo— en el que «el yo personal trata de hallar sus propios cauces de expresión. La novela de memorias, concretamente,

nace de la mutación de dos géneros literarios próximos, las memorias auténticas y la novela en primera persona heredera de la picaresca y despojada de elementos caricaturescos, con predominio de la materia realista». Sin reglas ni dogmas, el género novelístico progresaba a expensas de las crisis sociales, del ascenso de lectores, de los nuevos planteamientos didácticos, de la mezcolanza de historia y autobiografía envuelta en un tono narrativo e incluso poético: las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand no son solo un recorrido vital en primera persona que comprende la evolución de Europa entre finales de siglo XVIII y la primera mitad del XIX, sino un ejercicio de los recuerdos íntimos, idealizados, que se subliman mediante un lenguaje artístico en grado sumo —ya desde el título— que exhala languidez, melancolía, soledad, sentimientos más cercanos a las emociones de un personaje de novela que a la voz que atiende cuestiones histórico-biográficas.

Para quien esto escribe, las memorias de Chateaubriand son una gloriosa enciclopedia de los avatares, miedos y deseos del hombre, un tesoro donde encontrar inteligentes opiniones literarias, viejos consejos de filosofía grecolatina, explicaciones de cómo se transforma un país o sufre sus revoluciones, libertades y decadencias; en cada párrafo el autor de *René* y *Atala* me habla a mí exclusivamente, y nos hacemos confidencias con una única voz, la escrita, que se desdobra al ser leída y que se mantiene preñada de una cálida desidia por vivir, un afán nostálgico de muerte, un cansancio permanente que pone en solfa una vida prodigiosamente inquieta y azarosa, aristócrata y miserable, aburrida y rutilante. Y con todo, estas memorias de dos mil quinientas páginas son por encima de cualquier cosa alta literatura, entre otros motivos, por negar el propio género —digámoslo mediante el término usado por Bryce Echenique en sus dos volúmenes autobiográficos, *antimemorias*— con esa afectación, ese dulce amaneramiento estético tan irresistible y paradójico del que da muestras, por ejemplo, al inicio del «Libro undécimo»: «No hablo nunca con nadie de paso de mis intereses, de mis intenciones, de mis trabajos, de mis ideas, de mis afectos, de mis alegrías, de mis tristezas, pues estoy convencido del profundo tedio que se causa a los demás hablándoles de uno mismo. Sincero y vivaz como soy, me es imposible abrir mi corazón: mi alma tiende sin cesar a cerrarse; nunca lo digo todo y solamente he confesado mi vida entera en estas *Memorias*. Si intento comenzar un relato, de repente me espanta la idea de su extensión; al cabo de cuatro palabras, el sonido de mi voz se torna insoportable para mí y me callo», etcétera. El astuto Chateaubriand proyecta de continuo una infinita vanidad que, a lo largo de toda su prosa, late desde el más profundo y dulce gesto humilde; nos convence de lo que quiere, y nosotros

nos dejamos arrastrar porque hemos entrado en su juego, el juego de la literatura: el tú que escribe, el yo que lee, ambos re/creando el mundo sin importar las *mentiras* literarias, las tristezas hiperbólicas, las escenas desmesuradas; el estilo consolida cualquier cosa que se pronuncie con el suficiente talento, ese «don del cielo», porque ciertamente «no se vive más que por el estilo». Este hombre que dice desconfiar de todo y sólo creer en la religión, tiene la voluntad estilística tan asumida, tan bien formada y calculada, que cimenta la narración de su vida con unas formas lingüísticas, sintácticas, léxicas de las que parece poseer el copyright, el molde que se llevó a su *ultratumba*.

Nadie alcanza en toda la historia la dimensión de Chateaubriand en cuanto a la escritura de memorias, por mucho que de un tiempo a esta parte esta clase de textos se hayan prodigado muchísimo, aupándose algunos de ellos a la lista de los libros que leímos con el mayor de los placeres: la *Vida* de Torres Villarreal, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* de Stefan Zweig, *Confesiones de un burgués* de Sándor Márai, *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda son exquisiteces narrativas que atraen al lector de anécdotas personales e Historia con la misma intensidad que las memorias noveladas de Frank McCourt (*Las cenizas de Ángela*, mucho más lograda que su continuación, *Lo es*) o las de J. M. Coetzee (*Juventud*, para mi gusto mejor que su antecesora *Infancia*). El yo constituye, en una y otra clase de obras, el sedimento, el río conductor, la cuenca final donde van a parar todas las reflexiones, las caricias, los golpes, los obstáculos de una existencia marcada por el enfermizo amor a las letras. En ellas, se ejercita un tránsito en el tiempo y en el espacio, pues en multitud de ocasiones lo memorialístico surge de una visita a un lugar insospechado, de la obligación de exiliarse o del viaje por el mero hecho de trasladarse en busca de no se sabe qué. Y entonces el propio narrador lucha contra lo que de literario hay en él para que su libro no sea malinterpretado como un relato imaginario con suelo y cielo reales: Heinrich Böll da comienzo a su *Diario irlandés*, escrito en los años cincuenta del pasado siglo, con una advertencia: «Esta Irlanda existe: pero el autor no se hace responsable si alguien va allí y no la encuentra»; en el prólogo a su libro *Las islas Aran* (1907), dice John M. Synge: «En las páginas que siguen he realizado una narración directa de mi vida en estas islas, y de lo que encontré en ellas, sin inventar nada ni cambiar nada que fuese esencial». Ambos se defienden, se justifican, pero tal vez no era necesario, porque la grandeza de su estilo les confiere la licencia de decirlo todo como les plazca.

Jamás sabremos, o yo al menos no he sido capaz de averiguarlo, qué motivos llevaron a Böll a Irlanda, de la

que quedó enamorado y sobre la que se hizo un formidable conocedor, pero sí cómo fue la concepción de *Las islas Aran*, que bien merecerían un aparte, tanto por la idea que dio origen a visitarlas como por el cruce directo entre literatura y realidad —una realidad además desconocida, lo que entraña más valor— del que todos los escritores aquí reunidos, y por eso les llamaremos realistas sin excepciones, de Cervantes a Jonathan Safran Foer, se nutren en mayor o menor medida. El caso es que Synge, que había renegado de su rica familia de Rathfarnham para estudiar historia e idiomas en el Trinity College de Dublín y más tarde música en Alemania, llegó en 1896 a un París bohemio y vanguardista que ya vivía la revolución teatral. Allí se encontraría con W. B. Yeats, quien le convence de regresar a Irlanda para conocer las islas Aranmor, Inishmaan e Inishere, de donde podrá extraer interesantes temas para sus obras teatrales. Synge descubrirá esas tierras gracias a cuatro viajes desde 1898 a 1902, naciendo de sus vivencias un libro en el que dará cuenta de una cotidianidad expresada en gaélico, pues el inglés allí casi no se habla, reflejando el extraño mundo gris de la costa occidental irlandesa, elaborando la crónica de unos hombres que «viven olvidados en este mundo de nieblas».

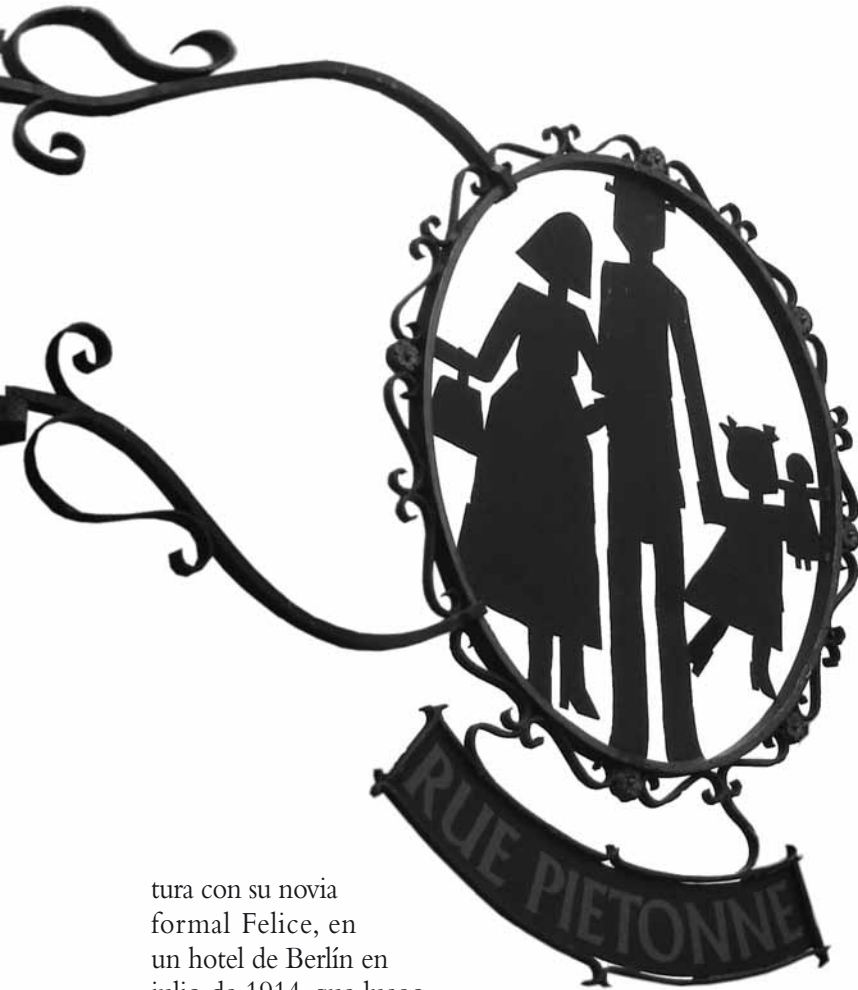
### HETEROGENEIDAD DEL REALISMO NARRATIVO MODERNO

Estos dos maravillosos libros de Synge y Böll, a mí no me cabe la menor duda, irían a parar a la biblioteca de obras literarias, acaso de forma más concreta junto con los libros de viajes de Cela o Pla, pero en todo caso en el estante de los textos artísticos. Ambas descripciones de ambientes ya perdidos son, hoy, el hermoso documento de un país religioso y bebedor, rural y charlatán, intensamente lluvioso y verde en manos del autor germano; el espejo de una población humilde volcada en la pesca y en las chozas donde, frente al fuego, se charla durante horas, se recitan poemas y se cuentan leyendas que el propio Synge transcribe. Los dos escritores observan y narran, pero sin formar itinerarios ni guías geográficas: logran encapsular en lenguaje unas existencias primitivas que ignoran lo que ocurre más allá de la orilla del mar y, de este modo, el hilo conductor de lo relatado es la Vida; no hay objetivo argumental ni, desde luego, un ápice de trama, y sin embargo tampoco me atrevería a afirmar que esos escritos proporcionen un tipo de escapismo, evasión o como quiera llamarse, diferente al que sentimos leyendo una novela.

Hoy más que nunca, lo que implicará también una mirada heterogénea a los textos del pasado, los géneros narra-

tivos se subvierten, se confunden en la siembra de hechos biográficos, el abono de la imaginación y la subsiguiente recogida de recuerdos. Algunos aseguran que toda biografía es una falsedad, toda autobiografía un autoengaño, todas las memorias una selección tendenciosa de experiencias. En una de sus últimas obras, el islandés Gudbergur Bergsson pareció plantear para sí mismo una terapia de rememoración, recordando los mil y un detalles de su infancia y denominándolos «bionovela», como explicita en la nota previa al libro: «Las biografías no existen, porque pocas cosas hay que se pierdan tan irremisiblemente como la vida de un ser humano, de modo que solo es posible trasladar al papel el deseo de conservar en palabras un mínimo hálito de esa vida», afirma rotundo. Consciente de esa relación ficticia entre lo vivido y su transición lingüística, preguntándose constantemente qué es esta gran broma de estar vivo —no en vano uno de sus admiradores, Milan Kundera, le definió como un artista obsesionado por la existencia—, Bergsson despliega las anécdotas que le salen al paso en su recuerdo, las pequeñas historias de su pueblo pesquero, los vecinos y los miembros de la familia: el padre, el padrastro, la madre, la abuela, los hermanos se mezclan con conclusiones filosóficas surgidas a partir de asuntos cotidianos, por lo que la insignificancia, a los ojos de un niño, cobra una dimensión trascendente. «La magia de mi infancia ha surgido como la tierra desde el susurro del mar, o ha estado flotando en el aire durante mis años de adulto en el extranjero, para posarse en lo que yo llamo mi patria chica, la literatura», añade en otro pasaje; y así, al no haber voluntad de ofrecer una visión sociológica de la vieja y rural Islandia del segundo tercio del siglo xx, unas cuantas travesuras se erigen en paradigma de un pasado que existe por contraste con el presente, de un lugar provinciano, de la memoria y realidad actuales.

Esta arriesgada forma de reinventarse, tan lejana al relato autobiográfico al uso, entroncaría con lo que el narrador de *Una fuente inagotable*, de Martin Walser, apunta alrededor de su alter ego, el niño Joahnn, quien sin denuncia ni sentimentalismo alguno es testigo del ascenso y la caída del nazismo entre los años 1932 y 1945: «No se puede vivir y al mismo tiempo saber algo de lo que uno está viviendo». Acaso solamente trasladarlo, intuitivamente, a la literatura que se esté escribiendo, y es en ese impenetrable territorio donde se fabrican las más variadas teorías entre vida y obra. Según Roberto Calasso, el tribunal que juzga a Josef K. en *El proceso* y la administración del Castillo a la que se ofrece K. en *El castillo* —¿novelas? (cómo llamarlas) que guardan «innumerables conexiones»—, «son dos organizaciones adyacentes, que resuenan una en la otra», obligando a ambos protagonistas a una constante espera llena de «extrañeza, desconcierto, estupor». ¿Serían estas las sensaciones de Kafka tras su rup-



tura con su novia formal Felice, en un hotel de Berlín en julio de 1914, que luego inspirarían «el tribunal del hotel» de *El proceso*, obra iniciada al mes siguiente? ¿Qué relación tendría su paso por Zürau, ya enfermo de tuberculosis, en 1917 —cuando, afirma Calasso, encuentra una salida «a las principales potencias que desde siempre le persiguen», es decir, la familia, la oficina y las mujeres— para la elaboración de *El castillo*? No hay respuestas. De hecho, la necesidad de plantear sus análisis aludiendo a la biografía del escritor es un procedimiento demasiado simple para el lector italiano, que sobre todo busca la exactitud de los símbolos —emblemas, diría el propio Kafka, y jamás metáforas, pues el escritor las detestaba— antes que conjugar vida y obra proporcionando una falsa luz en toda la oscuridad que sugiere el mundo kafkiano.

Vladimir Nabokov, con el que quisiera encarar muy significativamente el final de estos apuntes sobre el realismo en las ficciones narrativas, estaría muy de acuerdo con Kafka y con varios de los escritores que nos han ido iluminando el camino: con C. S. Lewis cuando dice, en sus lecciones en la universidad de Cornell reunidas bajo el título de *Curso de literatura europea*, que «las grandes novelas son grandes cuentos de hadas»; con René de Chateaubriand por cuanto «el estilo y la estructura son la esencia de un libro; las grandes ideas son idioteces» —su principal lema en palabras de John Updike—; con Julio Cortázar respecto a la no diferencia entre fantasía y realidad,

en concreto en las páginas dedicadas a *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, cuya poética aureola coloca en la línea artística de *Madame Bovary*; con Flaubert, precisamente, cuando se ampara en la independencia creativa: «La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como lo es la architramposa Naturaleza»; yo diría también que, salvando el elemento doloroso, con el Ernesto Sábato que se pregunta por «esas oscuras motivaciones que llevan a un hombre a escribir sería y hasta angustiosamente sobre seres y episodios que no pertenecen al mundo de la realidad; y que, por curioso mecanismo, sin embargo parecen dar el más auténtico testimonio de la realidad contemporánea»; ligado a esto, con Oscar Wilde, pues tal y como reconoció Nabokov en la entrevista que le hiciera Bernard Pivot en la televisión francesa, «una obra de ficción solo existe en la medida en que me proporciona lo que llamaré lisa y llanamente placer estético, es decir, la sensación de que es algo, en algún lugar, relacionado con otros estados de ser en el que el arte (curiosidad, ternura, bondad, éxtasis) es la norma»; por descontado, como extraemos de la citada entrevista del programa *Apostrophes*, con el *Ulises* de James Joyce —«mi gran modelo», dijo—, y con Franz Kafka en referencia al odio a los símbolos y las alegorías, al psicoanálisis y a Freud, a «las generalizaciones fraguadas por sociólogos y míticos literarios».

Las grandes palabras, al igual que pasa con las grandes ideas, estorban en el análisis del arte, en la visión de lo que denominamos realidad, pues la carga semántica del lenguaje es diferente para cada ser humano al margen del acervo lingüístico común que nos ofrecen los diccionarios. María Moliner escribe, como tercera acepción del sustantivo «realismo»: «En literatura o arte, manera de tratar los asuntos en que se describe la realidad sin atenuación o idealización»; y líneas más adelante, como segunda acepción del adjetivo «realista»: «Se aplica a las personas que ven y juzgan las cosas tal como son en realidad, sin desfigurarlas con la imaginación o el deseo, así como a su criterio, sentido, etcétera». Pero qué significa decir *las cosas tal como son*, y de qué manera un escritor puede aislar la realidad —la única, presunta, supuesta, realidad objetiva posible— de la influencia de la *atenuación*, la *idealización*, la *imaginación*, el *deseo* propios, humanos, absolutamente inevitables. En la calle, en la televisión, en la memoria, un mismo hecho es visto, registrado, revisado de forma diferente en cualquier lugar del planeta Tierra por parte de un niño, un veinteañero, un



anciano, un loco, un sordo, un depresivo, un multimillonario, un poeta... ¿No deformamos la realidad en cuanto la verbalizamos, al añadirle lenguaje?; el recuerdo, al volcarse en escritura, ¿no se convierte inmediata, directamente en ficción?; ¿no estamos imaginando lo que vemos mientras lo vemos?

Tenía razón Nabokov, el maestro del sentido común y la precisión que yo había elegido para recolectar estos conceptos esparcidos, que diría Lope; elección hecha, sobre todo, pensando en su célebre frase sobre el término que hemos tenido entre manos continuamente: en su texto «Sobre un libro llamado *Lolita*», el autor ruso-estadounidense cuenta que, para la redacción de su famosa novela, se vio obligado a «inventar Norteamérica; obtener los ingredientes locales que me permitirían agregar una pizca de

“realidad” (palabra que no significa nada sin comillas) corriente al fermento de la fantasía individual». En este paréntesis se cifra el ser o no ser del dilema; dentro de él, estalla cada letra de lo real, y todo se vuelve ambiguo, la palabra es sitiada por espontáneas comillas, o señalada en cursiva, o subrayada o elevada a altura mayúscula, y en todo ese trato exclusivo, el vocablo nos pierde el respeto, deserta de nuestro vocabulario lleno de prejuicios e ignorancias y sigue su propio curso; por sí mismo suelta el lastre de su significado y gana los que queramos añadirle. Y todo ello con solo una pequeña, grande rozadura o incisión literarias, que convierte la realidad en su reverso irreal, y así cualquier cosa ya no será tal como es una vez sometida al artificio narrativo, sino como el instinto de lo artístico cree que habrá de ser más allá de los límites del tiempo. ■ ■

#### REFERENCIAS DE LAS CITAS

- AIRA, C.: *Las noches de Flores*, Mondadori: Barcelona, 2004.
- BERGSSON, G.: *LA MAGIA DE LA NIÑEZ*, TRAD. DE E. BERNÁDES, TUSQUETS: BARCELONA, 2004.
- BÖLL, H.: *DIARIO IRLANDÉS*, TRAD. DE J. PARRA, CÍRCULO DE LECTORES: BARCELONA, 1998.
- BRAVO CASTILLO, J.: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. I. Desde sus inicios hasta el romanticismo*, Cátedra: Madrid, 2003.
- CALASSO, R.: K. Trad. de E. Dobry, Anagrama: Barcelona, 2005.
- CHATEAUBRIAND, R.-F.: *Memorias de ultratumba*, Trad. de J. R. Monreal, Acantilado: Barcelona, 2004.
- CORTÁZAR, J.: *La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I. Siglo XXI*: México, 2004.
- DELILLO, D.: *Submundo*, Trad. de G. Castelli, Circe: Barcelona, 2001.
- FAERNA, N.: *Bendita democracia americana*, Ediciones B: Barcelona, 2004.
- KAWABATA, Y.: *Lo bello y lo triste*, Trad. de N. M. De Machain, Emecé: Barcelona, 2004.
- LEWIS, C. S.: *Un experiment de crítica literària*, Trad. de J. Vallcorba, Quaderns Crema: Barcelona, 1998.
- LOTTMAN, H.: *Jules Verne*, Trad. de M.<sup>a</sup> T. Gallego, Anagrama: Barcelona, 1998.
- MOLINER, M.: *Diccionario de uso del español* (2.<sup>a</sup> ed.). Gredos: Madrid, 2001.
- NABOKOV, V.: *Lolita*, Trad. de E. Tejedor, Círculo de Lectores: Barcelona, 1987.
- . *Curso de literatura europea*, Introducción de J. Updike, trad. de F. Torres Oliver, Ediciones B: Barcelona, 1997.
- PIVOT, B.: *Los Monográficos de Apostrophes 1. Vladimir Nabokov* (DVD), Trad. de Ll. M.<sup>a</sup> Todó: Barcelona, Traslals, 2004.
- RULFO, J.: Entrevista de J. E. González, en *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, J. Marco y J. Gracia (eds.), Edhasa: Barcelona, 2004.
- SÁBATO, E.: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral: Barcelona, 2004.
- SCHULBERG, B.: *El desencantado*, Trad. de J. Martín Llovet, Acantilado: Barcelona, 2004.
- SVEVO, I.: *Senectud*, Trad. de C. Martín Gaité, Acantilado: Barcelona, 2001.
- SYNGE, J. M.: *Las islas Aran*, Trad. de M. I. Butler, Alba: Barcelona, 2000.
- WALSER, M.: *Una fuente inagotable*, Trad. de M. Presas, Lumen: Barcelona, 2000.