

GENEVIÈVE FABRY

Introducción

Desde la Antigüedad, la relación entre el arte y la realidad se ha considerado como uno de los ejes rectores del pensamiento estético en Occidente: el concepto central de *mimesis*, según el cual el arte imita,¹ ha sido hasta las fechas más recientes una dimensión constitutiva de la reflexión y la práctica artísticas y, más específicamente, literarias. Que, desde el Romanticismo, esta dimensión haya sido vilipendiada, radicalizada, negada o desplazada es lo de menos: lo que parece fundamental subrayar en el umbral de este estudio es el carácter insustituible de la *mimesis* como paradigma constitutivo de la actividad literaria en Occidente.

Que el lector no se asuste: tal constatación no nos llevará a emprender la enésima tentativa de establecer un balance sistemático de esta problemática en la literatura del siglo XX en español, tarea de verdad imposible incluso para los críticos más avezados.² En cambio, la permanencia de lo mimético como paradigma de lo literario en la

- 1 Nos referimos por supuesto a la *Poética* de Aristóteles que erige la *mimesis* o imitación en el principio fundamental de la actividad artística. Aristóteles sostiene que la epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se les considera de manera general (véase Aristóteles, 1974: 128).
- 2 Merece la pena citar aquí unas frases muy sabrosas, sacadas de la *summa* que Auerbach (1984: 543) dedica a “la representación de la realidad en la literatura occidental”: “Jamais je n’aurais été en mesure d’écrire quelque chose comme une histoire du réalisme européen; j’aurais succombé sous l’énormité de la matière, j’aurais dû entrer dans des discussions désespérantes sur la délimitation des différentes époques, sur l’appartenance des écrivains pris individuellement à ces époques, et plus encore sur la définition du réalisme”.

literatura occidental³ del siglo XX interpela al crítico ya que esta problemática se le presenta a la vez como ineludible y contradictoria.

Por un lado, la cuestión de la representación de la realidad en la literatura no deja de ser un elemento crucial a la hora de clasificar y analizar las obras literarias. Tanto en el campo español como hispanoamericano, parece imposible descartar esta problemática que, después de la puesta entre paréntesis operada por una narrativa más experimental (sea la del *boom* en Hispanoamérica o la de los años sesenta y principios de los 70 en España), vuelve con fuerza para designar las características más sobresalientes de la producción artística del último cuarto de siglo. En el campo español, no faltan los comentarios acerca de las consecuencias de una definitiva reacción antiexperimental. Según Joan Oleza (1996: 6), “no será difícil observar cómo a medida que se afianzan los años ochenta, y sobre todo en su segunda mitad, vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista, que a la altura de 1995 ha cosechado ya importantes logros estéticos, tanto en poesía [...] como en novela —donde se ha impuesto casi tan sin resistencia entre los lectores como sin manifestos en los autores”. Acerca de la literatura hispanoamericana, François Delprat no duda en afirmar, en la apertura de un coloquio dedicado a “los nuevos realismos en América latina” en París en 1998, que “l’on peut parler d’une nouvelle floraison du réalisme dans l’art, dans les arts, au long des deux dernières décennies du XXème siècle” (Delprat, 2000: 6).

- 3 De hecho el horizonte de la problemática estudiada aquí pertenece de pleno derecho a la literatura comparada. En esta perspectiva, cabe recordar que en diciembre de 2004 tuvo lugar en Louvain-la-Neuve (Bélgica) un coloquio dedicado a *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXème siècle/The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature* y que abarcaba las literaturas en francés, inglés, neerlandés, italiano, alemán y español. Las ponencias dedicadas a la literatura hispánica no se incluyeron en las actas (cf. Fabry-Roland, 2006) ; han sido reelaboradas, articuladas y completadas con vistas a una publicación en forma de libro, la que constituye la presente obra colectiva.

Pero por otro lado, estas y otras afirmaciones se hacen con mucha cautela dado el ostracismo padecido por la palabra “realismo”⁴ al que lo había condenado el pensamiento crítico durante varias décadas. Para seguir en el campo hispanoamericano, Jorge Enrique Adoum resume bien el carácter equívoco de la etiqueta en el discurso crítico:

[...] habría que concluir que el fantasma del realismo persigue despiadado a la crítica literaria latinoamericana desde hace más de medio siglo. Esta lo combatió, en sus inicios, hacia 1930, cuando parecía instalada cómodamente en una anhelada perennidad del romanticismo o cuando pretendía convertir algunos preceptos morales y normas de cortesía en criterios literarios; lo exaltó por haber renovado la literatura todavía joven del Continente y por haber contribuido a formar una conciencia estética y política colectiva; luego, predijo, con bastante anticipación, su muerte que, tras una larga agonía, se produjo hacia 1950. Poco antes de ese año comenzó a llamarse “realismo mágico” a todo lo que se “consideraba entonces como una mutación significativa en las letras latinoamericanas” [A. Flores] . [...] Más tarde hubo críticos que encontraron un “realismo subjetivo” en Onetti, un “realismo fantástico” en García Márquez, un “realismo mítico” en Rulfo, un “realismo imaginario” en Roa Bastos y Fuentes [...]. Rica en adjetivos que, por lo demás, pueden resultar engañosos, esa crítica parece pobre en definiciones [...] (Adoum, 1980: IX–X).

No hay duda de que la multiplicación de los adjetivos ha sido la marca tanto de un rigor crítico insuficiente que acabó con sellar la invalidez teórica del término, como de una dificultad de prescindir del concepto. El realismo, como hecho estético, no deja de volver a la escena, sea el que sea el atuendo: realismo mágico, subjetivo, o imaginario, para retomar ejemplos de Adoum. La historia literaria parece marcada por un movimiento dialéctico de negación y luego de superación integradora de un núcleo siempre resurgente: el realismo. Como apunta Dubois

- 4 Los diccionarios al uso suelen subrayar el doble valor “general e histórico” del término. Véase, por ejemplo, la definición de “realismo” dada por Demetrio Estébanez Calderón (1996: 900) : “Término polisémico con el que se alude en Teoría de la Literatura a una categoría estética o rasgo de las obras literarias, consistente en su referencia o vinculación con la realidad, imitada o representada en ellas. Dicho término se utiliza igualmente —acompañado de un sintagma o de un adjetivo especificativo— en Historia de la Literatura para designar un periodo (el ‘Realismo del Siglo XIX’) y ciertas orientaciones del siglo XX, como el Realismo social, el Realismo socialista, el Realismo mágico, etc.”

(2000: 10): “Si le réalisme premier [el de la escuela balzaciana] ne se survit guère, ses plus hauts enjeux demeurent”.

De allí un malestar que se manifiesta en el discurso crítico por una evicción del término o su utilización entre comillas. En el coloquio de París ya mencionado sobre “los nuevos realismos”, el plural permite situar de entrada el concepto en la zona potencialmente muy amplia de la coexistencia de formas e intenciones significativas. En una de las obras de referencia para la literatura francesa —dicha literatura es la referencia para el realismo como corriente estética histórica en la literatura de lengua española—, Jacques Dubois prefiere hablar de “los novelistas de lo real”; no asume en su título la noción de “realista” e invalida la sempiterna discusión acerca de la ilusión referencial y de la verosimilitud como rasgos definitorios del realismo. Según él, los llamados “novelistas realistas” son tales en una empresa que desborda la pretendida verosimilitud⁵: afloran en los mejores textos narrativos de los siglos XIX y XX francés (“de Balzac a Simenon”, reza el subtítulo del libro de Dubois) los motivos del exceso, las pulsiones del deseo, las metonimias de una modernidad devoradora. La pregunta se ve así desplazada una primera vez hacia un terreno menos estético y más propiamente filosófico: ¿qué es lo real? Dubois responde sin mayor miramiento que el objeto preciso del realismo en su expresión estético-histórica francesa sería *la verdad de lo social*.⁶ Para la literatura de lengua española, tal reducción de lo real a lo social parece poco fructífera y por lo menos reductora. La primera tarea pues que espera al crítico que intente acotar mejor los postulados y los modos propios de una “literatura de lo real” consistirá en dar una definición —necesariamente problemática— de lo que se entiende como “real”.

- 5 Todorov ha mostrado que la verosimilitud es más un *efecto de lectura* producido por distintos recursos retóricos que la determinación de una relación intrínseca entre texto y referente: “Ce sont là les deux aspects essentiels du vraisemblable: le vraisemblable comme loi discursive, absolue et inévitable; et le vraisemblable comme masque, comme système de procédés rhétoriques, qui tend à présenter ces lois comme autant de soumissions au référent” (Todorov, 1987: 89).
- 6 Es decir, “le contenu de vérité du roman dans la capacité de celui-ci à accorder la société fictive qu’il élabore avec la société réelle à laquelle il fait penser et sur les référents de laquelle, n’importe comment, il s’indexe” (Dubois, 2000: 43).

Pero la dificultad misma de definir “lo real” apunta a un segundo desplazamiento, mucho más fundamental, de la pregunta inicial. Se trata en efecto de ver por qué toda ficción lleva, al fin y al cabo, a *postular* una representación de la realidad. Nos parece que, más allá de los avatares del tratamiento historiográfico de un conjunto de prácticas literarias peculiares (el/los realismo(s)), la definición de “lo real” en la literatura lleva a interrogar el estatuto mismo de la ficción. Si ha resultado imposible expulsar, tanto en la práctica de la escritura narrativa como en la labor crítica, los términos relativos a la representación de la realidad en la ficción, podemos suponer que es porque se trata de una dimensión constitutiva de la misma.

En un ensayo estimulante titulado *Pourquoi la fiction?*, Jean-Marie Schaeffer define la ficción como una “modelización del universo real” (218), “una tematización de la realidad según alguna de sus manifestaciones” (219). El carácter más o menos “homólogo” de la representación de elementos referenciales no se sitúa en el mismo nivel ni afecta el carácter constitutivo de representación modelizante que es toda ficción.⁷ En esta perspectiva, la narrativa, sea cual cual su inscripción en una corriente o en un género literario peculiar, posee un alcance cognitivo que hace de su producción y de su recepción una operación de exploración, comprensión y organización de la experiencia que un sujeto tiene de la realidad extraliteraria.

Por lo tanto, la perspectiva de Schaeffer cancela el tan manido debate acerca del realismo y de los “efectos de lo real” concebidos como ilusión y simulacro, es decir, como dimensión connotada negativamente frente a la autonomía del arte. Subrayar la dimensión mimética,⁸ es decir

7 Cf. Schaeffer (218): “un modèle fictionnel est de facto une modélisation de l’univers réel. En effet, les compétences représentationnelles qui sont les nôtres sont celles de la représentation de la réalité dont nous faisons partie, car elles ont été sélectionnées par cette réalité elle-même dans un processus d’interaction permanente. Nous pouvons certes former des modèles posant des entités inexistantes, nous pouvons même inventer les univers les plus fantaisistes, mais dans tous les cas ces entités et ces univers seront des variantes conformes à ce que signifie pour nous ‘être une réalité’ ”.

8 La mimesis como modelización, como formalización de un mundo posible, se sitúa en la línea de la herencia aristotélica: “Y también resulta claro por lo

modelizante, de toda obra ficcional, nos invita a interrogar en términos positivos las estrategias de reenvío a lo real que despliega toda ficción. ¿Cuáles son los dispositivos textuales concretos de este reenvío? ¿Cuál es su productividad cognitiva?

El objeto de los ensayos que siguen se hace, a partir de aquí, más preciso. Se tratará, en primera instancia, de ver cómo esta problemática se ha plasmado en una historia literaria en la que nuevos conceptos de realidad han intentado suplantar otros considerados como obsoletos. En segunda instancia, se tratará de desarrollar y concretar lo que hemos llamado la dimensión cognitiva de la ficción.

El primer ángulo bajo el cual se va a discutir la noción de “real” en relación con la literatura pertenece pues a la historiografía literaria que, especialmente en lo que se refiere a la literatura peninsular, parece progresar según un movimiento dialéctico de afirmación y negación. Los autores presentados en la primera parte de este libro tienen en común el carácter polémico de la relación, inscrita en el texto, con el realismo que sirve de referencia a los lectores contemporáneos de las ficciones que escriben. Todo ocurre como si la narrativa escrita por Pérez de Ayala, Unamuno o incluso Goytisolo tuviera como blanco principal unos hábitos de lectura que un realismo obsoleto había conformado para sus lectores más cercanos. De allí el hecho de que los autores convocados diseñen un realismo —especialmente en el caso de Unamuno y Goytisolo— no sólo polémico sino alternativo.

En su estudio dedicado a Unamuno, Bénédicte Vauthier sitúa el realismo de don Miguel frente a su antecesor más directo, Galdós, y más allá, los naturalistas españoles, cuyas obras sirven de referencia en el debate acerca del realismo en España. Unamuno desarrolla una serie de estrategias que le permiten no sólo esquivar ese realismo “externo y apariencial” decimonónico, sino también enriquecerlo desde los puntos de vista de la interioridad y del estilo. Este trabajo de enriquecimiento queda muy claro al estudiar la parodia de Galdós presente en *Amor*

expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa. [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder” (Aristóteles, 1974: 158–159).

y *pedagogía*. El realismo interior de Unamuno, lejos de reducirse a un mero autobiografismo anecdótico, refiere en realidad a un trabajo poético. El análisis cuidadoso tanto de las afirmaciones del autor (por ejemplo en su correspondencia con otros escritores) como del paratexto de sus *nívolas*, deja claro que éstas no se dejan plenamente comprender a partir de un empobrecedor concepto meramente antirrealista que encontraría su ilustración más tajante en la inverosimilitud de las metalepsis unamunianas.

Galdós también parece ser la referencia implícita de los narradores que, en los albores del siglo XX, renuevan profundamente el modo de escritura y de difusión de la narrativa, en la estela de las propuestas vanguardistas. Isabel Román Román analiza cómo estos nuevos modos literarios inciden en las prácticas lectoras heredadas del realismo decimonónico. Estas novelas destacan por su carácter híbrido desde el punto de vista genérico, su brevedad, su final abierto, su dimensión metanarrativa y los circuitos comerciales populares que utiliza para su difusión. Novelas de Benjamín Jarnés o de Pérez de Ayala muestran cómo las novelas convocadas se dirigen a un nuevo lector cómplice, más distanciado y lúdico.

Si bien la época de las vanguardias parece ser en España el momento clave de puesta en entredicho del paradigma realista-naturalista decimonónico, el segundo momento que debe servir de bisagra en los avatares del realismo durante el siglo XX es la década de los años 60. Grégoire Polet muestra cómo, a partir de un estudio de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, el propio defensor del llamado “realismo crítico” hace su autocritica abogando, como *mutatis mutandis* lo había hecho Unamuno respecto de Galdós, por una radical renovación estilística. Goytisolo no abandona los principios fundamentales del realismo decimonónico: dar cuenta de lo real (en su dimensión fundamentalmente social e histórica) a través de un pacto de verosimilitud. Sin embargo, va a potenciar este principio de verosimilitud al dar una gira de tuerca que significará, en la narrativa posterior del autor, la imposibilidad de tal empeño. En *Señas de identidad*, Goytisolo no sólo intenta dar una visión totalizadora de la nueva realidad española de los años 60, sino que incluye en esta visión los modos de representación ambiguos y múltiples, de esta realidad.

Dar cuenta de lo real a partir de una concepción renovada del realismo es también el punto común de los ensayos reunidos en la segunda parte de este libro. En cada una de las tres obras comentadas se puede observar aparentemente el respeto al principio de verosimilitud arraigado en la realidad extraliteraria: sea la figura de un testigo (en las novela testimoniales de Barnet) o de un personaje histórico (el Ambrose Bierce de *Gringo viejo*), sea un espacio geográfico preciso (la isla de Cuba). Sin embargo, esta relación a primera vista no problematizada con la tradición realista es en realidad mucho menos transparente de lo que parece.

En el estudio llevado a cabo por Françoise Léziart a propósito de la literatura testimonial de Miguel Barnet, el énfasis en la experiencia vivida por el testigo, lejos de oponer tajantemente experiencia vivida y vida novelada, termina por armar un discurso propiamente ficcional. La verdad de la experiencia en el relato testimonial llega a ser, no la esencia de la obra, sino un efecto del pacto de lectura. La hibridez de la voz narrativa que recrea un discurso escrito a partir de un lenguaje oral no hace sino recalcar este realismo limítrofe del testimonio.

En una selección antológica de textos dedicados a la descripción de un espacio real, Cuba y Puerto Rico, se dan cita los grandes intertextos, así como los principales estereotipos ideológicos. Diana Castilleja muestra hasta qué punto el espacio real se ve refractado en un prisma que invierte el tópico paradisíaco inaugurado por Colón en otro tópico que hace de la isla, a nivel literal y metafórico, una cárcel.

Este análisis temático y retórico de la representación de Cuba en la literatura cubana contemporánea nos remite, de alguna manera, a una aseveración que es también casi un truismo: no hay percepción de la realidad fuera de unos lentes que la forman y deforman. Esta constatación hoy banal, ya había sido magistralmente explotada por Cervantes para hacer de la novela el instrumento privilegiado de una captación del mundo a través de varios moldes mentales y lingüísticos. Mediante la potenciación de la imaginación, los ámbitos subjetivos y objetivos tienden a compenetrarse en el rico discurso novelesco de Cervantes. Esta herencia de un realismo *senso lato* es reivindicada por Carlos Fuentes. En su novela *Gringo viejo* analizada por Nadia Lie, la convergencia entre la tradición cervantina y una temática típica de cierto realismo postmoderno (desconstrucción de la identidad nacional, tema de

las fronteras y de los subalternos, etc.), desemboca en una construcción narrativa que esboza, a nivel temático y discursivo, una modernidad alternativa, capaz de proyectar la realización de lo imaginario en lo real. La fusión cervantina de la imaginación y de lo real, se convierte así en una de las modalidades de la función de la literatura evocada por Claudio Canaparo en su estudio final, o sea, *lo literario como proyección*.

Los ensayos de la tercera parte del libro aquí presentado, retoman y subrayan, cada uno a su manera, el valor cognitivo de la literatura como proyección. El ensayo de Annick Louis acerca de la estética “oblicua” de Borges muestra con creces lo que es una obra literaria que postula lo real como enigma y desarrolla estrategias que permiten, sin adscribirse a una estética estrechamente realista, hablar sesgadamente de las circunstancias contemporáneas de la escritura ficcional. Más concretamente, Louis analiza los modos de inscripción de las ficciones de Borges durante la segunda guerra mundial en el campo literario e ideológico de la época. Buscando superar la separación clásica entre dos modos de representación (ficcional y referencial), Borges intentará dar cuenta de lo real de manera oblicua, mediante un bombardeo de alusiones fragmentarias que requiere un nuevo modo de lectura al que los ámbitos más oficiales del campo literario —véase la polémica en torno al Premio nacional de literatura de 1942— se han mostrado muchas veces reacios.

Si bien Mario Vargas Llosa, al contrario de Borges, reivindica la tradición realista decimonónica francesa, lleva sus postulados a sus últimas consecuencias. En *La guerra del fin del mundo*, el autor peruano indaga en un acontecimiento complejo de la historia brasileña: el enigma de lo real radica aquí en la percepción y la reconstrucción de los hechos históricos. Al incluir irónicamente en su seno una posible pauta de lectura que hace hincapié en el desciframiento de la violencia, la novela radicaliza la problematización de la interpretación histórica, pero al mismo tiempo urde una trama compleja que da la palabra a vencidos y vencedores. En un análisis inspirado por la antropología girardiana, Geneviève Fabry propone vincular el descubrimiento de los mecanismos de la violencia victimaria con las “réplicas” narrativas puestas en escena en el libro.

Acerca de otro autor argentino, pero situado en las antípodas de Borges, el artículo de Pablo Decock dedicado a una novela de César

Aira profundiza también en el estatuto fundamentalmente cognitivo de la literatura. Aira problematiza la percepción de modo extremo en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Su estética que se burla abiertamente de las convenciones más elementales de la ilusión referencial es animada sin embargo por la voluntad de captar lo real, concebido aquí como “acontecer”. Esto implica que se trate de captar lo real en movimiento, en su fluidez sin origen ni término asignables, a partir de categorías perceptivas que no permiten asegurar al sujeto que está captando una realidad compartida por otros. De esta realidad captada por una conciencia distorsionada, se desprende un reducto inalcanzable, incognoscible pero insistentemente presente: “lo real de la realidad”.

Finalmente, la literatura como proyección del enigma que constituye lo real se plasma en un género que hace de la definición prospectiva y especulativa de la realidad la sustancia de su genericidad: la ciencia ficción. A este género poco conocido de Hispanoamérica dedica su atención la crítica alemana Rike Bolte. Los numerosos textos convocados hacen hincapié en el contraste manifestado por “el grado de evolución de los medios técnicos y comunicativos ofrecidos por el mercado global y el despojo real”; los escritores de ciencia ficción hispanoamericanos se encuentran “con las más elaboradas ciencias de nuestros días, pero también con la distopía de no poder participar de ellas”. La ciencia ficción, como medio siglo antes los cuentos de Borges, se convierte en un delirio inverosímil que nos habla de la más acuciante realidad de un continente caracterizado por una relación conflictiva y paradójica con todos los aspectos de la modernidad, no sólo científicos, sino también políticos y sociales: destaca, desde este punto de vista, el imaginario del tiempo (de la memoria) y del cuerpo.

Un viaje tan rico por épocas, estéticas y textos, nos invita a dar un paso más en el intento de vincular labor analítica y conceptualización que anima esta publicación. De hecho, este viaje nos permite delinear un mapa conceptual de los problemas que nos ocupan. Para reformular una última vez nuestras hipótesis de partida, cabe recordar que, desde un punto de vista filosófico, está claro que la narrativa más exigente —estéticamente hablando— del siglo XX, apunta a una realidad aproximada como enigma, objeto de no ver y no saber frente al cual la literatura se afirma como un modo de indagación, de exploración especulativa y

prospectiva. La problemática de la mimesis, o de la representación de la realidad, se ve pues superada, en esta perspectiva, por una visión mucho más dinámica en la que importan los modos *oblicuos* (desde Borges a la ciencia ficción) de referirse a lo real, proyectando hacia la ausencia de un suelo firme que constituiría el sentimiento común de una realidad compartida, de la que los autores del siglo XX sólo pueden tener la nostalgia, un artefacto asumido como tal que intente decir algo de lo que *acontece* en el mundo.

El ensayo final de Claudio Canaparo encara ya no al hilo del análisis sino a nivel conceptual estas preguntas claves y las plantea en el marco de la epistemología contemporánea: ¿en qué medida lo que las ciencias físicas y humanas califican como “lo real” ha cambiado no sólo los modos de producción y recepción de la literatura, sino el lugar mismo de lo literario? Claudio Canaparo propone una reflexión acerca de la noción de “realidad” y de los conceptos conexos, recorriendo la tradición filosófica y la condición actual de la producción del pensamiento y de los objetos culturales. Una de las tesis principales del autor es que el realismo ha cumplido su ciclo histórico como concepto dotado de eficacia en el campo del pensamiento, en un mundo caracterizado, desde mediados del siglo XX aproximadamente, por una paradoja literalmente *cegador* : por un lado, nuestro habitat cultural es cada día más dominado por el paradigma de lo visible ; por otro lado, los conceptos claves que permiten hoy en día entender “lo real” no pertenecen a un universo de referencia que sea observable a simple vista.

La demostración de esta tesis y de sus consecuencias se apoya primero en un breve recorrido de la tradición filosófica acerca de la concepción de la “realidad” y de lo “real” cuyos hitos principales serían la filosofía de Duns Scot (quien inventa el neologismo de “realitas”), la herencia kantiana y el pensamiento actual cuyos representantes más sugerentes para la problemática esbozada serían Derrida, Virno, Maturana, Virilio y Solso. En segundo lugar, el autor desarrolla la faceta constructiva de su trabajo de análisis filosófico del concepto de “realidad”. Si lo “real” es hoy postulación a partir de lo no visible, la especulación sobre lo real ya no apunta a una problemática de la representación, sino de la *proyección*. Se trata de pensar la especulación como “poiesis”, que se proyecta hacia “lo que se espera y se trata de que acontezca”.