

Modernismo y realismos en fuga en dos narrativas peninsulares. Lectura, mito, identidades narrativas

Armando PEGO PUIGBÓ

Universitat Ramon Llull
apego@filosofia.url.edu

RESUMEN¹

El modernismo literario –en su acepción anglosajona– planteó los límites de representar imaginariamente la realidad. En cómo tratar este fenómeno en las narrativas catalana y española, más que de un marco de dependencias o de contactos mutuos, ha funcionado una interdependencia sistémica con los modelos europeos. Ambas literaturas han afrontado la crisis de sus respectivas tradiciones experimentando con el concepto de «realismo literario». Se ejemplifica comparando obras significativas de las principales corrientes renovadoras del siglo XX: vanguardias, realismo social, posmodernismo.

Palabras clave: Comparatismo ibérico, modernismo, realismo, narrativa catalana y española.

Modernism and Realisms on the Run in Two Peninsular Narratives. Reading, Myth, Narrative Identities

ABSTRACT

Literary Modernism laid out the limits of how to represent the reality from an imaginary standpoint. How the Catalan and Spanish narratives have treated this phenomenon deals with a network of interdependencies with European models, more than with a frame of mutual contacts. Both literatures have faced the crisis of their traditions making experiments with the concept of «literary realism». It is exemplified comparing outstanding works of the main literary streams of the 20th century: vanguards, social realism, and postmodernism.

Keywords: Iberian comparative studies, modernism, realism, Catalan and Spanish narrative.

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto del Grupo TRILCAT (SGR 294) «Recepción y relaciones entre literaturas en el ámbito cultural catalán (1939-1975)» (FFI2011-26500), comprendido en el Plan Nacional I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. Introducción

En defensa de un sistema cultural ibérico como realidad geográfica e histórica imposible ya de ahorrar en el *modus operandi* tradicional del hispanismo, J. R. Resina ha argumentado que, lo mismo que podía decirse de las restantes literaturas peninsulares, «desde finales del siglo XIX, cada impulso cultural español ha tenido su réplica o paralelismo en una cultura catalana de gran nivel, con características propias, que recupera el protagonismo en ámbitos como la pintura, la música, la cinematografía y la lírica» (Resina 2009: 46). Como de costumbre, no deja de llamar la atención que, entre las manifestaciones artísticas mencionadas, no figure el gran género literario que el siglo XX siempre ha considerado al borde de la extinción: la novela, cuya *decadencia* había diagnosticado en 1925 José Ortega y Gasset, antes de que John Barth certificase su *agotamiento* en 1967. Entre el modernismo y el postmodernismo parece como si las novelas producidas en la Península Ibérica, por más empeño que los autores hubieran puesto en ello, no hubiesen alcanzado –si se me permite la ironía– un grado suficiente de decadencia o de agotamiento en cuanto a ambición narrativa y a resultados estéticos².

La discusión de las causas y los remedios de esta aparente disfuncionalidad ha recorrido, con argumentos de sobra conocidos, las polémicas críticas y literarias de todo el siglo XX, tanto en el caso catalán como en el castellano o español. En la misma fecha de 1925, los opúsculos orteguianos *La deshumanización del arte* y las *Ideas sobre la novela*, por un lado, y la conferencia de Carles Riba (1893-1959) «Una generació sense novel·la», por otro, suscitaron respectivamente encendidos debates sobre el sentido y la misión de la ficción tras la quiebra del modelo del realismo burgués del siglo XIX.

Posteriormente, en la segunda mitad de los cincuenta, en revistas como *Ínsula* (f. 1946) o *Destino*, las filípicas de Juan Goytisolo (n. 1931) a favor de un arte novelístico social y realista reivindicaban la recuperación de la tradición española contemporánea. Simultáneamente, Josep Maria Castellet (1926-2014) intentaba reconstruir para la nueva situación política y social de la España franquista, en libros como *Notas sobre la literatura española contemporánea* (1955) o *La hora del lector* (1957), los puentes con la narrativa europea contemporánea, a través, por ejemplo, del neorrealismo italiano y del objetivismo francés con raíces existencialistas. En los años sesenta la voluntad programática de un ideario socialrealista, que, desde el ámbito de la crítica, tanto él como Joaquim Molas (n. 1930) encabezaron en la literatura catalana, representaba un esfuerzo por cerrar la etapa estética de la resistencia cultural de quienes se habían formado en el periodo republicano.

² En este artículo me atengo al concepto de Modernismo, en su acepción anglosajona, que ha hecho circular, entre nosotros, D. Ródenas: «el que abarca la honda metamorfosis sufrida por los modos de representación de la experiencia humana desde finales del siglo XIX y durante las primeras cuatro décadas del siglo XX», de manera que «el modernismo hispánico puede y debe emplazarse en el marco de un Modernismo internacional» (Ródenas de Moya 1998: 48-49).

Por último, a partir de la Transición democrática las discusiones han girado cada vez más en torno no a cuestiones estrictamente estéticas, que han sido más bien y en no pocas ocasiones meros pretextos, sino alrededor de la normalización y del apoyo institucional a la creación artística y a la imagen y lugar social que se asigna a los creadores (premios, subvenciones editoriales, ciclos de conferencias, cursos universitarios...). En el ámbito catalán, concretamente en Barcelona, la consolidación editorial desde los años sesenta-setenta de una convivencia de dos comunidades lingüísticas, ilustradas por la publicación de novelas con una diversa proyección internacional (Seix Barral, Anagrama, Tusquets, Quaderns Crema, Edicions 62...), ha replanteado, con intensidad posmoderna, los problemas de identidad cultural, sobre la representatividad de los escritores en una u otra lengua.

Conviene retener la impresión de que la narrativa catalana y la española parecen haber circulado en paralelo, aunque sea en la misma dirección, con ocasionales puntos de contacto, cuyo grado de profundidad resulta difícil de determinar, si nos ajustamos a los criterios habituales de la historia de la literatura. La comparatística catalano-castellana no ha sido un terreno tan cultivado como sería de desear, a excepción, claro está, de aquellos temas sobre los orígenes fundacionales contemporáneos (Milà i Fontanals-Menéndez Pelayo, Unamuno-Maragall, etc.). Al llegar el momento de realizar análisis concretos entre períodos, obras y autores, resulta difícil discernir con precisión los préstamos, los intercambios o las huellas entre una y otra narrativa.

Como sostiene J. Gràcia, aunque referido sólo a la literatura catalana, autores como Josep Pla, Gaziel o Josep Maria Castellet, pero también otros como Josep Maria Espinàs (n. 1927) o Baltasar Porcel (1937-2009), han vivido la literatura castellana «com un àmbit de diàleg i debat, de combat, rivalitat o afinitat: com un espai viu, complex i fèrtil» (Gràcia 2012: 16). Cabría subrayar este aspecto a la hora de abordar los contactos entre una y otra literatura que, pese a todas las dificultades de reconocimiento de su diversidad, integran un polisistema peninsular, con centros múltiples.

Por utilizar la terminología de I. Even-Zohar, aun compartiendo ambos sistemas, el catalán y el español, un *repertorio*, es decir, un conjunto de normas y elementos que regulan la producción y la recepción de los textos, las interferencias entre uno y otro sistema no se producirían principalmente de un modo directo sino indirecto. Trato de explicarme. Para I. Even-Zohar, «interference can be defined as a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)» (Even-Zohar 1990: 54). Puesto que las razones que explican la accesibilidad del sistema fuente son, principalmente, la proximidad geográfica así como razones de prestigio o dominación, o ambas a la vez, suele concluirse que ello «sería el caso de la función de sistema fuente que la “literatura española” ha representado para el resto de literaturas peninsulares» (Iglesias Santos 1994: 339).

No obstante, aun compartiendo las mismas preocupaciones estéticas y teóricas, la narrativa española y la catalana del siglo XX han explorado en paralelo respuestas a los planteamientos de los sistemas fuentes del *Modernism* europeo. Sin que haya que reducir este concepto a la categoría historiográfica habitual en la crítica

iberoamericana, sendas literaturas convirtieron aquellos modelos, básicamente franceses e ingleses, sin olvidar los alemanes e italianos, en moldes de dinamicidad canónica. Gracias a ellos la literatura catalana, más allá de ser un instrumento de una voluntad *nacional*, ha afrontado retos lingüísticos, sociales y culturales que contribuyen a desenmascarar una visión que, más que polisistémica, ha pretendido sostener la existencia de un sistema «español» rodeado de subsistemas peninsulares.

Quizás la ausencia en el canon europeo de una gran novela «española» en el siglo XX, como pueden ser, para el Modernismo centroeuropeo, *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf o *Der Tod des Vergil* (1945) de Hermann Broch, y, para el postmodernismo, *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, se deba también, entre otras razones, a la falta de articulación cultural, política y social del polisistema literario peninsular. Si, como ha sostenido D. Ródenas, «la dominante del arte literario del siglo XX es autorreferencial y, por medio de la autorreferencia, acentúa las preocupaciones epistemológicas (sobre todo en el Modernismo) u ontológicas (especialmente en el Posmodernismo)» (Ródenas de Moya 1998: 87), la ficción peninsular —en nuestro caso, la catalana y la española— no ha tenido sólo que afrontar, de una u otra manera, la crítica de los códigos realistas de representación, sino que también, a través de diversas prácticas autorreferenciales, ha tenido que auto-cuestionar, por no decir autofundar, la legitimidad de sus posiciones estéticas en el seno de sus respectivas tradiciones. Con sus tentativas de renovación temática y estilística, sus prácticas han procurado releer y redibujar unas identidades narrativas que se han caracterizado por interrogarse acerca de la configuración, no sólo realista sino hasta mimética, del sentido de las sociedades que proyectan.

Por ello, al rotular como *modernista* la narrativa española y catalana del siglo XX, es necesario observar su tratamiento del realismo literario no solo como diversos momentos de una poética de la ficción narrativa sino también como el análisis de los puntos de fuga de realidades sólo en apariencia ensimismadas. Con sus contradicciones y ambigüedades, como dijo Josep Pla al principio de *El quadern gris* (1966), el sentido de la realidad que mueve al escritor actual pasa porque «el que abans era l'excepció —el realisme— ara és la regla» (Pla 2012: 59). Asumiéndola de múltiples modos, esta regla ha sido por ello mismo transgredida sistemáticamente.

2. La crítica de la novela: Carles Soldevila y Benjamín Jarnés

Un mes después de inaugurarse la Exposición del Libro Catalán en la Biblioteca Nacional de Madrid, el 7 de enero de 1928 una expedición de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), encabezada por Ernesto Giménez Caballero (1899-1988) y constituida por *nuevos* narradores (Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Juan Chabás, César Arconada y Francisco Ayala), viajó en un avión, simbólicamente llamado *Iberia*, a Barcelona. Les esperaban el editor Antoni López i Llausàs (1888-1979), el novelista y periodista Carles Soldevila, el crítico y pintor Josep Maria de Sucre (1896-1969) y un periodista de *La Nau* (1927-1933). La reseña del viaje, levemente decepcionada, lamentaba que, pese al propósito de los redactores de «crear una amistad de castellanos y catalanes sólida y pura, sin el menor ribete político, [...] se vieron

sorprendidos por interpretaciones erróneas, siendo vigilados estrechamente» (Gaceta Literaria 1980: 159). A diferencia del éxito político de la visita de una comitiva de intelectuales castellanos a Barcelona en marzo de 1930, con Gregorio Marañón (1887-1960) a la cabeza, lo cierto es que el diálogo de los narradores castellanos y catalanes parecía haberse encallado desde un primer momento.

Pudiera ser que entre las causas de esta incompreensión cupiera señalar una distante, aunque no necesariamente distinta, actitud ante el cultivo de la novela que la generación de Benjamín Jarnés (1888-1949) y Carles Soldevila consideraba decisiva desde la perspectiva de la modernidad literaria. En 1926 Benjamín Jarnés había publicado *El profesor inútil*. El autor de *L'abrandament* (1917), entregado al periodismo y a la crítica literaria, iniciaba al poco tiempo su trilogía sobre la mujer moderna con *Fanny* (1929), seguida de *Eva* (1931) y *Valentina* (1933). Novelista vanguardista, novelista ciudadano, Benjamín Jarnés y Carles Soldevila respectivamente fueron críticos agudos de las aspiraciones y de los obstáculos con que forjaron sus proyectos narrativos. La lucidez de sus diagnósticos y su capacidad crítica para reconocer los límites de sus propias propuestas han contribuido no poco a que fuesen incomprendidos.

De las causas de la crisis de la novela *nueva* española que no llegó a cuajar históricamente del todo se ha hablado mucho en los últimos veinte años. En efecto, produjo «una cosecha (parca, bien es verdad) de textos narrativos excelentes cuya novedad técnica y temática fue preterida negligentemente durante décadas» (Ródenas de Moya 1998: 145). Incorporadas al patrón del modernismo, ese manojito de narraciones, entre las que cabe incluir las de Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina (1894-1972) o el propio Jarnés, pretendía una superación de los códigos realistas de la novela decimonónica no tanto como una negación del género sino como un momento especialmente intenso de su evolución. Características del modernismo como el hermetismo, la autorreflexión o el hibridismo genérico no pretendían alejar al público, como de hecho ocurrió, sino transformar la condición del lector, el cual debería adoptar una actitud activa en la interpretación de los artefactos literarios. La estilización no pretendía, pues, ser un mero juego formal, sino, por el contrario, una manera paradójica e inteligente de recuperar el espacio de la vida que la ilusión realista había colapsado en la inmediatez de la anécdota argumental. Como ocurría en toda la novela europea, el mito habría de depurar la ganga psicologista de un realismo obtuso, como en la *Valentina-Electra* de Carles Soldevila o en la *Venus-Eufrosina* que atraviesa tantas novelas de Benjamín Jarnés.

Se ha insistido en que falló la etapa constructiva, después de la destrucción operada por la vanguardia. De ello se lamentaba Benjamín Jarnés en *Feria del libro* (1935) cuando constataba que «huyó el arte de las gentes y las gentes, con plena indiferencia, cuando no con plena burla, lo abandonaron a sus buscados confines, sonrieron de tan altivo hermetismo [...] y siguieron leyendo en la obra anterior cuyo espléndido volumen nadie substituía ni pretendía substituir por otro» (Jarnés 2001: 328). Ya lo había advertido él mismo seis años antes, en el prólogo a su novela *Paula y Paulita* (1929), al reconocer que «el arte tiene miedo, porque ha olvidado ese camino donde se juntan el mundo y el espíritu: el del amor inteligente, capaz de empujar los astros, las ideas y los hombres» (Jarnés 1997: 28).

Como de otro modo, antivanguardista, probaba también la mirada crítica de Carles Soldevila, lo que Benjamín Jarnés lamentaba era no sólo no haber logrado crearse un público lector, sino sobre todo no haber conseguido acompañar la radicalidad de la proyectada *modernización* del discurso narrativo a las condiciones culturales y sociales de aquel público potencial. Si para Jarnés en 1926, «no sigue el artista las condiciones de la realidad, sino que rectifica sus perfiles» (Jarnés 2001: 347), la trilogía de Carles Soldevila planteaba «un nou realisme com a fita, transmissor d'una realitat filtrada pels sentits que no poden deixar d'estar influïts per la imaginació i les seves consignes» (Ribera Llopis 2003: 866). Entre medias, si se me permite recurrir a la terminología clásica de Umberto Eco, el lector «real» se veía compelido a descifrar y a activar la imagen del lector «modelo» con los datos enciclopédicos del género diseminados en cada novela.

En el fondo, los narradores españoles y catalanes se enfrentaban a una cuestión, por encima de todo, de *estilo*; es decir, de lenguaje estético y de lengua literaria. El esfuerzo y el mérito de aquellos escritores de los años veinte y treinta no consistieron sólo en aclimatar novedades formales y técnicas sino algo mucho más difícil: se trataba de encontrar el tono, el timbre y la entonación de la modernidad literaria y encarnarla en la propia tradición, vivida en cierto modo como la de un exiliado que debía recuperar los parajes de su patria cultural, mediante el diálogo con las literaturas vecinas.

En el caso catalán, la aplicación de esta tarea ha sido muy bien definida por A. Yates en relación con el encuentro entre la novela y el proyecto cultural *noucentista*: «La reconciliació entre el gènere novel·lesc i els agents de la purificació lingüística era una condició indispensable per a la continuació i modernització de tota una branca de la creació literaria en català» (Yates 1981: 203). C. Arnau ha insistido en que «en aquesta línia de progressiva i programàtica idea de normalització ens sembla que cal situar-hi, també, la novel·lística de Carles Soldevila» (Arnau 1987: 89). Su singularidad, que la dota de un dinamismo propio, no debe hacer olvidar que corría en paralelo con las inquietudes narrativas de narradores *nuevos* españoles como Benjamín Jarnés, tanto en el plano estructural como en el puramente formal. Por ejemplo, el cosmopolitismo de Carles Soldevila en *Valentina* (1933), inspirado en sus lecturas europeas de Gide, Mauriac, Forster, etc., encuentra sus reflejos, a través de otras lecturas también europeas, en el balneario de la citada *Paula y Paulita* de Benjamín Jarnés o en los palacetes y los aviones de *Luna de copas* (1929) de Antonio Espina. O bien, el uso de la técnica del monólogo interior en *Fanny* de Carles Soldevila, con sus ecos del análisis freudiano, encuentra su contrapunto en el impuro integralismo que proclamaba Benjamín Jarnés a través de toda su *Teoría del zumbel* (1930).

El objetivo era no sólo renovar la literatura española y la catalana sino también de homologarlas al nivel europeo. Una misión, pues, tanto literaria como *pedagógica*, en el sentido que debía *educar* a su público natural —unas débiles clases medias— mediante la puesta en acto de los presupuestos estéticos que deberían aprender con la lectura de las obras. De la difícil sutura de este *décalage* era muy consciente Carles Soldevila, que en los artículos que publicó entre 1924 y 1931 en *Revista de Catalunya* (f. 1924) insistía en la necesidad de tener novelistas antes que críticos (Solde-

vila 1967: 1263), pues, como producto eminentemente social, «una prosa robusta és només possible dins una nació conscient i homogènia» (Soldevila 1967: 1257). De un modo diferente al de los españoles que intentaron, con relativo éxito, dar a conocer su nueva literatura en Alemania y en Francia (Ródenas de Moya 2009: 207-236), pues carecía de su (relativa) solidez estatal, la literatura catalana, según Carles Soldevila, había de hacer frente al hecho de que «la necessitat de fer-nos una cultura enfora de l'Estat ens col·loca en una actitud d'unió sagrada que vulgues o no vulgues cohibeix l'expansió dels nostres temperaments crítics» (Soldevila 1967: 1262). En la argumentación de Carles Soldevila tal necesidad establecía, simultáneamente, unas curiosas concomitancias con el caso de los narradores españoles que sirven para arrojar, quizás, no poca luz sobre aquella «incomprensión» mutua. Refiriéndose a Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno y Gabriel Miró (1879-1930), Carles Soldevila sostenía que

en conjunt, repeteixo, no és possible internacionalment parlar de la literatura espanyola com de la literatura russa; ni es preveu que, com deia un crític, aquella faci aviat un paper semblant al que va fer aquella cinquanta anys enrera. I és que, baldament romanguin dins la literatura espanyola tres o quatre valors estimabilíssims per llur modernitat i llur força, no formen un nucli literari prou ric, prou original per causar una sensació típica i inconfusible. Crec que les circumstàncies actuals de la literatura catalana no són gaire diferents. Manca una base ampla i sòlida per a pretendre que passi la frontera a guisa de valor col·lectiu. (Soldevila 1967: 1280)

Lengua y estilo, tradición y novela son, pues, dos parejas correlativas que, en el caso catalán y español, resultan indisociables de las condiciones de producción y recepción literaria de un polisistema cultural dominado por la negación y/o el olvido de los diversos centros periféricos, geográficos y políticos.

3. La imaginación mítica de la lengua: Juan Benet y Baltasar Porcel

Josep Maria Espinàs ha confesado que debe la confirmación de su vocación literaria en catalán a Miguel Delibes (1920-2010), el autor español que más ha admirado (Espinàs 2007: 63). Para el autor de *Com ganivets o flames* (1954), considerado el máximo representante del neorrealismo catalán, un escritor debe tener buen oído, pues «en la prosa, la música és més lliure i el ritme més variat que en la poesia, però l'un i l'altre convé que estiguin presents en l'escriptura i millor si aquesta presència respon a l'instint de l'escriptor» (Espinàs 2008: 52). Tras el corte brutal de la guerra civil, si las diversas tendencias realistas catalanas y españolas a partir de medio siglo intentaron actualizar históricamente sus contenidos, este objetivo pasaba por rehacer el hilo de su propia tradición recuperando el pulso ético de la lengua. En el caso español, Camilo José Cela, mirándose en el espejo de Ramón María del Valle-Inclán y Francisco de Quevedo (1580-1645). Miguel Delibes, en el de José Ruiz *Azorín* (1873-1967) y Pío Baroja (1872-1956). Habiendo aprendido el rigor formal de la generación de su padre, Rafael Sánchez Ferlosio (n. 1927) fundiría en síntesis magistral la prosa renacentista, realista y maravillosa, con la de la Generación del 98.

Aunque con ligero retraso, la incorporación de las innovaciones técnicas del modernismo angloamericano (Joyce, Faulkner, Dos Passos, etc.), así como la posterior renovación temática y formal procedente del neorrealismo y del *nouveau roman*, incluyendo en primera línea el tan discutido objetivismo, marcarán, desde el punto de vista estético, y no solo sociológico o historiográfico, la inflexión del realismo hacia diferentes tipos de experimentalismos en los años 60. Una novela como *El Jarama* (1955) puede ser considerada ya en su época un producto europeo tan redondo e imprescindible como cualquiera de las novelas de Cesare Pavese.

Pese a todas las dificultades políticas, desde mediados de los años cincuenta, como ocurre también en las artes plásticas –Dau al Set (f. 1948), El Paso (f. 1957)...–, un grupo de narradores españoles (Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute...) se va acercando al objetivo de incorporación histórica a las principales corrientes literarias europeas. En el caso catalán, pese a la represión de la lengua y a la persecución editorial, empiezan también a germinar los primeros frutos del proyecto silenciado de modernización cultural de la literatura catalana. La diferencia con respecto a la literatura española estriba en que los autores que abren el camino son de la generación anterior, la que todavía pudo formarse en el modelo educativo y cultural que había cuajado en la Segunda República. Me refiero a novelas como *Incerta glòria* (1956) de Joan Sales (1912-1983), *L'ombra de l'atzavara* (1959) de Pere Calders (1912-1994) o *La plaça del diamant* (1962) de Mercè Rodoreda (1908-1983).

En cualquier caso, tanto en una como en otra literatura, el rigor moral de afrontar la purificación de la lengua que había sido contaminada ideológicamente por la dictadura en estratos muy hondos y de maneras diferentes, sea por exclusión sea por envilecimiento, va acompañado por una reflexión ética y estética sobre el alcance y los límites del poder de la palabra imaginativa. El compromiso –el *engagement*– no remitía sólo a la capacidad de la literatura por reflejar la realidad según de qué modo o con qué finalidad de transformación. Era también un compromiso que afectaba y cuestionaba la organización del mundo imaginario como una alternativa eficaz a la alienación social de su contexto histórico.

Baste brevemente hacer algunas indicaciones a propósito de *Els argonautes* (1968) de Baltasar Porcel y de *Viaje de invierno* (1972) de Juan Benet (1927-1983). El caso de Baltasar Porcel es paradigmático. J. L. Marfany ha puesto de relieve cómo la etapa realista histórica del escritor mallorquín, durante los años sesenta, está fuertemente influida por la narrativa social española, la de Ignacio Aldecoa (1925-1969) y Jesús Fernández Santos (1926-1988), aunque con la huella de obras como *Combat de nit* (1959) de Josep Maria Espinàs, y siempre con ecos profundos de Camilo José Cela y de Albert Camus. En todo caso, *Els argonautes*, «començada el 1965, era una nova versió de *La lluna y el "Cala Camp"*», de manera que «havia de resultar, però, el punt àlgid del seu idil·li amb el realisme històric» (Marfany 1988: 261). Básicamente de acuerdo en que se trata de una obra de cierre de etapa, M. Campillo advierte en la estructura contrapuntística de cada capítulo una evolución interna del realismo documental del propio Baltasar Porcel, pues, a la vista de la cita inicial de Jean-Paul Sartre («L'home no és sinó que es fa») y de la referencia mitológica del título, concluye que «allò que només poden ser els argo-

nautes moderns, posa de manifest, d'una banda, la força tipificadora dels mites i la seva llarga presència al llarg de la història, i de l'altra, el sentit modern del tràgic, que no se sosté precisament en la grandesa» (Campillo 2002: 439). Esta búsqueda de articulación de la representación literaria de la realidad bajo formas históricas concretas que se ven asediadas por la configuración de substratos míticos ha llevado a R. Cabré a considerar recientemente que *El argonautes* forma un tríptico con *Difunts sota els ametllers en flor* (1970) y *Cavalls cap a la fosca* (1976), ya que «amb aquestes tres obres Porcel entra en un tipus de relat on el realisme s'enriqueix amb la imaginació, els records i el subconscient» (Cabré 2009: 29).

Quiero resaltar solamente la resonancia del elemento mítico, en su referencia homérica. Leonard Juvera, el patrón de la Botafoc en dicha novela, no sólo es un argonauta sino que es un Ulises que regresa al hogar en el Caló dels Morts, una extraña combinación de Ítaca, Caribdis y Hades, donde Bárbara-Penélope lo rechaza. Vuelto a la mar, como el propio Homero ya había admitido para su protagonista, Juvera «va somriure francament. Recuperaria les terres, retornaria cap alt. La imatge de na Bàrbara li va acudir: la va retenir, li va donar voltes, igual que si l'estigués escorcollant, na Bàrbara...» (Porcel 1968: 261). Más allá de los condicionantes temáticos, el horizonte uliseico forma parte de la entraña de la novela desde la cita inicial: «[...] de molts pobles veié les ciutats...», fragmento éste que no por casualidad reproduce la traducción de la *Odisea* que Carles Riba publicó de nuevo revisada en 1948, hito en la afirmación de la lengua catalana en los momentos más duros de la larga posguerra.

En este sentido, bajo su condición de testimonio final de la etapa del realismo histórico, la novela de Baltasar Porcel debe ser leída también como una reflexión sobre la capacidad de la literatura no sólo para reflejar la realidad histórica concreta sino también para repensar la realidad de la tradición a la que pertenece como un momento más, privilegiado, de interpretar el mundo. Es quizás ésta la lección decisiva del más modernista de los escritores catalanes, Josep Pla, cuyo «realismo sintético» exige que «una lectura crítica de la seva obra hauria de substituir probablement el terme de *realitat* pel de *retòrica* de la realitat» (Pla i Barbero 1997: 245). No se trata sólo de hacer un discurso sobre la realidad sino, a la manera stendhaliana, de cuestionarse los métodos de creación de los efectos de realidad que la ficción está en disposición de utilizar, incluso, como en la obra de Baltasar Porcel, en las novelas de aliento documental más comprometido.

Aunque pueda parecer sorprendente, de Stendhal también hay mucho en la trilogía de *Región* de Juan Benet. Como un Fabrizio del Dogo en medio de la batalla de Waterloo, el lector, por ejemplo, de *Un viaje de invierno* se siente arrojado en medio de «fugas» de realidad que horadan cualquier posibilidad de comprensión tradicional del texto, tal como es tematizado dentro de la propia novela por la variación de la escena del vals (capítulo V). G. Navajas ha explicitado los procedimientos que Benet emplea en esa novela para diferir la resolución de sus enigmas, desde el incumplimiento de las expectativas creadas hasta el empleo de un lenguaje parentético (Navajas 1985: 42). El enigma, en sí mismo, no reclama su resolución en un mundo de desorden, sino que busca generar un lector consciente de la condición experimental del artefacto literario. Vivir es leer y leer es un modo de percibir la disolución de la vida en la escritura.

El experimentalismo de Juan Benet es otra vuelta de tuerca de la conflictiva relación, epistemológica y ontológica, entre modernismo y realidad. Sin *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos (1924-1964), que reincorporaba a la tradición de la literatura española las técnicas y los motivos explorados por James Joyce o por William Faulkner, el espacio mítico que creó Benet carecería de horizontes. Si *Un viaje de invierno* es una teoría de cómo leer, en el sentido de que «Benet's novels seek to be both unreadable and readable» (Lupinacci Wescott 1982: 25), su objetivo entronca, bajo otras condiciones, con el programa estético de los años veinte, liberándose a la vez del peso muerto de una historia sepultada tras una innominada catástrofe:

Pero no se trata de festejar –pues no hay nada que celebrar, el poder que reside no lejos de allí no es susceptible de ser ensalzado– sino de olvidar el texto prohibido: en ese viaje anual, en la conmemoración de la vuelta de una muchacha que probablemente no vive y en la espera del castigo a un indisciplinado viajero que aún no se ha puesto en ruta, ¿no existe el deseo de anular el tiempo transcurrido en el ámbito social de las costumbres?, ¿de hacer equivalentes en un mismo plano del alma, toda la historia de su tierra y una sola velada imaginaria? (Benet 2009: 183-184)

Si, como sostenía Félix de Azúa (n. 1944) a propósito de esta novela, «la creación artística es una fiesta impuesta por las sustituciones de la razón» (Benet 2009: 258), la crítica de la tradición sería el lugar donde habría de cristalizar el texto invisible de una realidad que, condensando las técnicas de la imaginación, se sustrae a toda retórica de la verificación no sólo científica, sino también mítica, histórica y hasta literaria.

4. El verbo se hizo sombra: Quim Monzó y Enrique Vila-Matas

En diversas ocasiones Quim Monzó (n. 1952) ha reivindicado la aportación de la Colla de Sabadell, aquel grupo vanguardista de Sabadell de los años veinte, a la europeización de la cultura catalana. Enrique Vila-Matas (n. 1948), también barcelonés, se ha mostrado, en cambio, esquivo a la hora de corroborar la identificación relevante de su obra por una parte de la crítica con la de la narrativa vanguardista española: «posiblemente haga referencia a mis comienzos, porque luego esas relaciones se amplían ya mucho con otras tendencias» (Cordero 2008: 54). Tanto a uno como a otro escritor, en cuyas obras se dejan sentir las lecturas de Kafka, Borges, Nabokov, Peret o Manganelli, entre otros muchos, se ajustan muy bien las palabras de J. Nogués cuando señala que «intentar establir en el món actual filiacions literàries impermeables als revolucionaris canvis experimentats en el món de la comunicació és una mostra evident de “cretinisme” intel·lectual» (Nogués 1999: 36).

Sendas obras simbolizan, de algún modo, la consecución de los objetivos de sus tradiciones, concretamente en lo que tienen de autodisolución de sus barreras internas. Si Quim Monzó y Enrique Vila-Matas, cada uno a su manera, forman parte del canon de la literatura catalana y española respectivamente, se debe a que son escritores europeos en lengua catalana y en lengua castellana. En ellos sus propias tradi-

ciones se han hibridado en un magma de confluencias con otras literaturas. A mayor éxito del proyecto común de modernización cultural del siglo XX, mayor indefinición de los respectivos centros de un polisistema peninsular cuya legibilidad viene dada por la *otredad* de sus tradiciones: una literatura ya no sólo europea sino global.

El «posmodernismo» de Quim Monzó y Enrique Vila-Matas presenta, pues, una doble cara. De Monzó se insiste en que su trasfondo vanguardista le lleva a exacerbar los rasgos de la modernidad mediante el juego: «ja no cal negar la tradició, n'hi ha prou amb aprendre a jugar-hi» (Nogués 1999: 43). En cambio, por otra parte, a la vista de los modelos que utiliza, «puede decirse que Vila-Matas sería el último de los *modernos*» (Pozuelo Yvancos 2009: 218). En la línea que va de Hugo von Hoffmannsthal, pasando por Robert Musil y Jorge Luis Borges, hasta llegar a Maurice Blanchot o Roland Barthes «hay que situar la fuente donde encuentra acomodo el laberinto literario sin salida por el que discurre la figuración del yo vila-matiano» (Pozuelo Yvancos 2009: 224). Mientras que en Quim Monzó esa reescritura pone en cuestión hasta los mecanismos (auto)referenciales de la realidad ficcional, en Enrique Vila-Matas los dispositivos meta-literarios de sus novelas planean puntos de fuga por donde la figura del escritor traza la articulación narrativa de una realidad evasiva.

Comparemos en un instante el cuento «Gregor», incluido en *Guadalajara* (1996), de Quim Monzó, y la formulación de teoría de la novela contenida en *Dublín* (2010) de Enrique Vila-Matas. Reflejando el hipotexto kafkiano como un doble especular en miniatura, a nivel temático y estilístico, «Gregor» no es tanto una parodia seria como el reconocimiento de la ironía esencial del acto de narrar, el cual desplaza para el lector, «siempre más allá de la lectura de la obra, un determinado juicio de valor (que, por supuesto, nadie hallará en el texto de un modo literal)» (Ballart 1994: 415). El cierre del cuento monzoniano, siendo la réplica al kafkiano, no sólo «ne fait pas face à la tragédie, mais au vide, a l'abîme qui es l'absurde existence humaine» (Gálvez 1998: 146), sino que además, paralelamente, aborda la absurdidad retórica del propio artefacto literario:

Abans que el renyessin, va anar al quarto dels mals endreços i, mentre despenjava el pal de fregar, va veure, arrambats a la paret, tres escarabats que, després d'un instant, van intentar fugir. Amb un cert fàstic hi va posar el peu dret al damunt i va fer pressió fins que va notar com s'aixafaven. (Monzó 1996: 57)

En *Dublín* la búsqueda vital y literaria del editor Riba, su protagonista, no sólo refleja también especularmente los juegos entre personaje, narrador y autor, que van tejiendo la gestación de la aventura narrativa, de modo parecido a como sostenía Vladimir Nabokov sobre la identidad joyceana del hombre del *mackintosh* en el *Ulysses* de James Joyce. En Dublín, cuyo nombre es *a la vez* imaginario y real, tiene sobre todo lugar la epifanía apocalíptica del fin de la era Gutenberg que debe dejar el paso al eón Google: «de la existencia de lo sagrado (Joyce) a la era sombría de la desaparición de Dios (Beckett)» (Vila-Matas 2011: 242). El objetivo del autor sería «desmontar cierto tipo de procedimientos convencionales [...] tratando de que al editor literario también pueda vérselo como un héroe de nuestro tiempo» (Vila-

Matas 2011: 209). El relato de sus peripecias simboliza así la consumación del proyecto modernista, pero también la posible transformación de su concepto de realidad en la que todavía es posible atisbar, como en el fugaz homenaje necrofilico que replica el entierro de Paddy Dignam en el capítulo sexto del *Ulysses*, la reaparición del autor y con él de una literatura ya interconectada globalmente:

La muerte de Malachy Moore acaba pareciéndole un hecho más grave que el fin de la era Gutenberg y el fin del mundo. La pérdida del autor. El gran problema de Occidente. O no. O la pérdida simplemente de un joven de gafas redondas y gabardina *mackintosh*. Una gran desgracia, en cualquier caso, para la vida interior de la vida y también para todos aquellos que aún desean utilizar subjetivamente la palabra, tensarla y estirla hacia miles de conexiones de luz que quedan por restablecer en la gran oscuridad del mundo. (Vila-Matas 2011: 282)

Narrativa, lengua y tradición en las dos literaturas peninsulares que hemos analizado sólo pueden ser estudiadas, así, en una dialéctica de fuga que trasciende las fronteras de sus respectivas tradiciones como elemento catalizador de la modernidad peninsular.