

## Nuevas andanzas y desventuras de la crítica en el Lazarillo de Cela

### New Adventures and Misfortunes in the Review of Cela's Lazarillo

Julián D'Alessandro  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
juliandalessandro1@gmail.com.ar

Recibido 15 febrero 2016  
Aceptado 10 abril 2017

#### Resumen:

*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), de C. J. Cela, ha suscitado lecturas muy diversas desde su aparición. Ha habido quienes la calificaron de “plagio” del Lazarillo clásico, con serias fallas de verosimilitud y sin conexión con la realidad (Montero, 1944; Castellet, 1962; van Praag Chantraine, 1963; Sobejano, 1970), mientras otros la han aplaudido como su revitalización moderna (Rand, 1961; Zamora Vicente, 1962b; Foster, 1967; Eustis, 1986; Cabo Aseguinolaza, 1997). Ese desacuerdo nos ha llevado a indagar en torno a la categoría de realismo, a su incidencia sobre el juicio positivo o negativo de la obra y a su relación con los valores simbólicos y éticos de una cultura específica. El presente artículo propone contextualizar y analizar las principales líneas de lectura de la obra de Cela partiendo de la idea de que la configuración del concepto de realismo se ha correspondido con las intenciones ideológicas de cada coyuntura histórica.

**Palabras clave:** Cela, *Lazarillo de Tormes*, realismo, imitación, architexto.

#### Abstract

Ever since it was first published, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) by Camilo José Cela has inspired contradictory readings. Some critics have stated that it “plagiarized” from the 16<sup>th</sup> century *Lazarillo de Tormes*, that it lacked verisimilitude and connection with reality (Montero, 1944; Castellet, 1962; van Praag Chantraine, 1963; Sobejano, 1970), while others have praised it for being a modern revival of the anonymous work (Rand, 1961; Zamora Vicente, 1962b; Foster, 1967; Eustis, 1986; Cabo Aseguinolaza,

1997). This disagreement has led us to examine the category of “realism”, its impact upon positive or negative assessments of Cela’s novel and its association with the symbolic and ethical values of a given culture. The objective of this paper is to contextualize and analyze the main approaches to Cela’s novel, departing from the idea that throughout history the notion of “realism” has responded to ideological purposes.

**Key words:** Cela, *Lazarillo de Tormes*, realism, imitation, architext.

## 1. INTRODUCCIÓN

*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes (NL)* de Camilo José Cela fue publicado por primera vez en 1944. Se trata de una obra cuyo título, protagonista y estructura remite al clásico de la picaresca española *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* de 1554. De hecho, la novela de Cela adscribe a dicho género según los aspectos formales considerados a *grosso modo* como definitorios según la tradición crítica (Zamora Vicente, 1962a; Sabor de Cortazar, 1967; Rico 1973): la forma autobiográfica; el uso de la primera persona narrativa a cargo de un antihéroe encarnado en la figura de un pícaro; el empleo de la técnica de ensartado de episodios; el principio constructivo del cambio de amo y oficio por episodio; el tratamiento de situaciones y personajes sórdidos de la vida urbana; y, por último, el ingrediente satírico.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, los diferentes juicios críticos que ha merecido *NL* permiten repensar el realismo como un concepto de carácter polisémico. Incluso hoy preexiste la superchería crítica que asimila “realista” a una categoría de naturaleza denotativa, es decir, fundada en parámetros netamente técnicos y descriptivos; muchos de los cuales fueron instituidos formalmente en el siglo XIX (*cf.* Jakobson, 2002). No obstante, este análisis de la recepción crítica de *NL* permite desarticular la supuesta univocidad del concepto en su carácter de herramienta crítica y, además, poner en evidencia que sus múltiples concepciones no son el mero reflejo sintomático de periodos históricos y obras literarias diferentes, sino de la variedad de interpretaciones y apropiaciones que la crítica es capaz de hacer en torno a un mismo texto.

Por otra parte, debe señalarse que la configuración del concepto mismo de realismo se ha correspondido con las intenciones éticas e ideológicas de los críticos en las diferentes coyunturas históricas. Como se verá más adelante, la decisiva incidencia del atributo de verosimilitud realista sobre el juicio positivo o negativo de una obra es indicio de la relación de ese concepto con los valores simbólicos y éticos propios de una cultura específica. Pero para indagar las razones de ello corresponde contextualizar y analizar las

principales líneas de lectura de la obra de Cela en el marco de la novelística española de posguerra, específicamente en aquellos casos que ilustran la función del realismo como un “valor”: (a) *técnico*, en el marco de un análisis semiótico, (b) *simbólico*, en el plano de la tradición picaresca y (c) *ético*, en el marco de la intencionalidad social del autor.

En cuanto a la recepción crítica, resta aclarar que los juicios en torno a la obra en cuestión han sido heterogéneos. En lo que concierne al éxito o fracaso en su pretensión realista, estos pueden englobarse básicamente en dos posturas opuestas: (a) los que la han calificado de “plagio”, o bien, de copia servil del género picaresco, con serias fallas de verosimilitud y sin conexión con la realidad de aquel entonces (Montero, 1944; Castellet, 1962; van Praag Chantraine, 1963; Sobejano, 1970); y (b) los que, con algunos reparos, la han aplaudido como la revitalización moderna del gran clásico (Rand, 1961; Zamora Vicente, 1962b; Foster, 1967; Eustis, 1986; Cabo Aseguinolaza, 1997). Semejante desacuerdo nos pone frente a la tarea de indagar primeramente las razones históricas e ideológicas que influyeron en el horizonte de recepción de la novelística celiana, en general, y de *NL*, en particular.

## 2. DESARROLLO

### 2.1. Realismo conservador

*NL* aparece en dieciséis entregas (desde el 4 de julio hasta el 18 de octubre de 1944) en el semanario *Juventud*. Esta revista había surgido en 1942. Al año siguiente de su fundación, la Ley de Ordenación de la Universidad Española obligó a todos los estudiantes a afiliarse al Sindicato Español Universitario (SEU) como única organización estudiantil legal, y *Juventud* se oficializó como el “Semnario Nacional del SEU”. Se trata de una muestra de los muchos esfuerzos del Franquismo por congregar a los jóvenes bajo un mismo signo ideológico durante el periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil (Díaz Hernández, 2007: 206). A propósito de ello, Valeriano Bozal (1981: 31) señala que la creación de revistas intelectuales de importancia, y el control de la prensa y la propaganda por parte de la Falange eran modos de “contribuir a la construcción de una concepción del mundo acorde a la nueva situación”. Por ejemplo, en 1940 había aparecido la revista *Escorial*, adscrita al sector falangista-serranista y dirigida por Dionisio Ridruejo y Laín Entralgo. Allí se reunió el primer grupo generacional más importante (en su versión oficialista) de la inmediata posguerra, el de 1936 (*cfr.* García de Cortázar, 2016).

Poniendo especial atención a ese contexto particular, unos pocos años después de *Escorial*, en mayo de 1943, los escritores de la llamada “Juventud Creadora”, al abrigo de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Partido, se congregaron bajo el nombre de “garcilasistas”. A propósito de ello, Soldevilla (1980: 928) sostiene que *NL* respondía “a lo que se puede considerar como un retorno colectivo a la actitud neo-imperialista, que en el nivel cultural tiene una manifestación en el redescubrimiento de la España imperial y católica de los Austrias”, aunque no en su plano atildado y señorial, sino en sus atajos, en la actitud anti-heroica de la picaresca.

En consonancia con ello, en 1967, Juan Goytisolo había considerado a Cela el paradigma de los escritores de la “generación literaria de posguerra”, a quienes calificaba de conservadores: “Social y moralmente sus autores pertenecen a la burguesía y expresan en sus obras un concepto burgués y conformista de la vida española” (1982: 80). El ensayista catalán les reprochaba haber recurrido a las “viejas recetas del naturalismo”, ya no como los escritores desclasados del siglo XIX que hacían denuncia social, sino como “funcionarios” que “entretienen”, “asustan” y “adormecen” con artificios literarios tendientes a “idealizar” la realidad y obtener a cambio un *status* oficial. Pero ¿a qué razones responde esta denuncia de “conservadurismo” para las primeras novelas de Cela, específicamente, para *NL*?

## **2.2. *NL*, ¿realismo naturalista?**

En el planteo de Goytisolo reconocemos una doble operación crítica: (1) señalar la pretensión de adscribir a la estética naturalista por parte de las primeras obras de Cela y (2) presuponer una “ética” (la denuncia social) como legitimación de esa estética (el naturalismo). Esto último se vincula con ciertas demandas coyunturales (la exigencia de compromiso social para los escritores, por ejemplo) propias del contexto de escritura de Goytisolo (décadas de 1950-1960).

Evaluemos, en primera instancia, la plausibilidad de la primera observación. La corriente naturalista asume que el escritor debe seguir el método científico a la hora de representar la realidad. Émile Zola, su principal impulsor, se hace eco de las palabras del científico Claude Bernard para homologar las figuras del escritor realista y el hombre de ciencia: “El observador constata pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos... tiene que ser el fotógrafo de los fenómenos; su observación debe representar exactamente a la naturaleza” (Zola, 2002: 35). Obsérvese que la homologación de realismo y fotografía presupone tanto una fidelidad exacta en la representación de los hechos como la inandad

de la acción del sujeto frente a las determinaciones de su entorno y la herencia.<sup>1</sup> Con la finalidad de evaluar los rasgos naturalistas en el nivel textual, transcribimos el siguiente fragmento de *NL*:

Entré, y un olor a rancio me dio en las narices. Nada se veía en todo el vasto zaguán, fuera del rincón que alumbraba el ventanillo. Dejé la puerta cerrada, como estaba, y grité por el amo. Un niño que jugaba con un cachorro a la luz que daba el hueco, levantó la cabeza, me miró y se echó a llorar. Pasó algún tiempo, volví yo a las voces y el niño al llanto, y por la escalera, que crujía y se quejaba como un desvanecido, bajó una mujer gruesa y peluda, con los brazos remangados y el sucio delantal de rayas recogido a la espalda (*NL*, 2002: 98).

En el extracto se observan los siguientes rasgos definitorios de la estética naturalista: (1) el empleo predominante de la tercera persona (doce de los dieciséis verbos allí empleados) con un alto grado de omnisciencia y el de la trama descriptiva, que sirven al narrador para relatar una percepción totalizadora y detallada de los hechos (los olores, las luces, los ruidos, los espacios, y los atributos y reacciones de los personajes); (2) la apariencia de objetividad, pues se atenúa el empleo de adjetivación evaluativa y de recursos retóricos; por último, (3) la presentación del detalle (*el delantal a rayas* o *el niño llorando*), como un rasgo material de la “realidad” e inmotivado para la lógica del relato, que produce un efecto de mayor verismo.

No obstante, para Goytisolo estos rasgos textuales no resultan suficientes para considerar a *NL* una obra naturalista. Su requerimiento de un propósito social como validación de la representación realista también es deudor de la teoría de Zola. Según este último, la labor del novelista implica una responsabilidad social, al igual que para el hombre de ciencia. Por esa razón, el realismo constituye para el escritor un principio moral que se debe seguir y una meta utilitaria que se debe alcanzar mediante la observancia de normas estrictas: rechazar la intervención del sentimiento personal y aceptar solamente los hechos estrictamente comprobados (Zola, 2002: 49).<sup>2</sup> De acuerdo con esta concepción, el realismo

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que el naturalismo español –a partir de *La cuestión palpitante* (1883) de Emilia Pardo Bazán– diverge del naturalismo zoliano precisamente en el “determinismo ambiental”. Los novelistas españoles, con un pensamiento fuertemente marcado por el catolicismo, rechazan la concepción fatalista de Zola y, a pesar de reconocer la incidencia del medio y de la herencia sobre el sujeto, apoyan la concepción cristiana del libre albedrío (cfr. González Herrán, 2003).

<sup>2</sup> Zola no duda en calificar de “moralistas” a los escritores naturalistas y de “sociología práctica” a su trabajo. De acuerdo con él, los seres humanos pueden llegar a ser “dueños de los fenómenos de los elementos intelectuales y personales para poderlos dirigir” y para ello hay que “conocer el determinismo de los fenómenos” (2002: 48). Semejante afirmación se basa en el presupuesto

naturalista cobra un valor tanto descriptivo-técnico en el sistema literario como prescriptivo-ético en el sistema social.

Resumiendo, Zola y Goytisolo coinciden en que el escritor realista (entiéndase “naturalista”) propende a alcanzar una finalidad moral de denuncia de la realidad. Ahora bien, la falacia crítica de este último está en invertir los términos de esa proposición, pues su planteo considera que si la obra no sirve a un propósito de denuncia social, no es verdaderamente realista. Además, de ese modo juzga un efecto del producto artístico (su utilidad social para un público determinado) y no una cualidad inherente a ella.

Esto abre un nuevo interrogante: ¿Puede juzgarse el realismo de una obra conforme a parámetros enteramente técnicos, esto es, prescindiendo de un juicio ético sobre su intencionalidad?

### 2.3. Una representación fidedigna de la realidad

El año de la primera edición de *NL*, Lázaro Montero (1944; citado en Martínez Cachero, 2001: 438) calificó la obra de “sátira fallida” y lo sostuvo empleando argumentos puramente técnicos, como puede leerse en el siguiente fragmento de su reseña:

los lectores del Lazarillo (del siglo XVI) se dan cuenta en seguida de que el autor no habla de memoria de lugares y parajes (...), C. J. C., en cambio, no sólo no ha corrido [sic] por las tierras que hace andar a su Lázaro, sino que ni siquiera se ha tomado la molestia de conocerlas por libros o mapas (...) a pesar de algunos modismos charros a Cela rezúmale su región, Galicia (...) los encinares salmantinos trúcalos en robledales, los tesos en montes, haciendo rumorear el viento por el monte bajo (...) (Martínez Cachero, 2001: 438)

Notemos que se refirió puntualmente a las inexactitudes en las referencias geográficas concretas y las calificó como “fallas” de verosimilitud. Al igual que Zola, Montero entiende el realismo como un “registro fiel” de la realidad: en Salamanca hay *encinares* y *tesos*, y no *robledales* y *montes* como imaginó el novelista de *NL*. El reseñador juzgó el grado de conocimiento fidedigno que el artista tenía sobre la realidad, el carácter documental de la obra. Resulta extraño que una crítica literaria se sustente en el cuestionamiento de la veracidad de la información de la historia y del conocimiento del escritor sobre la

---

positivista de que todos los fenómenos poseen una lógica “mecánica” y de que esta es inteligible para la ciencia y el arte. Alcanzar el verosímil naturalista es una conquista intelectual y depende del empleo del método experimental en la captación de la realidad.

Goytisolo retoma este concepto y lo *devalúa* a la categoría de “remedo” a la hora de describir la labor de los novelistas de la generación de posguerra, quienes “sacrifican la técnica artística a la reproducción -convencional y, por lo tanto, falsa- de la realidad” (1982: 67).

referencia (que, en definitiva, es una materia accesoria en la ficción), y no en un juicio estético de la narración en sí misma.

Este caso nos pone frente a la necesidad de (1) definir el concepto de *realismo literario* y de (2) preguntarnos en qué medida alcanzar dicho realismo involucra una destreza artística del escritor.

En el capítulo III de su *Poética*, Aristóteles explica la verosimilitud como el trabajo del *poeta* (escritor) que no cuenta las cosas como sucedieron sino como podrían o deberían haber sucedido, probable o necesariamente. Mientras el historiador habla de lo particular al referir los hechos sucedidos (*lo real concreto*), la poesía es más “filosófica y doctrinal” porque considera las cosas en general (*lo verosímil*) (2002: 45).

De acuerdo con Piero Raffa (1968: 290), en el planteo de Aristóteles no existe una correlatividad entre lo dicho (la *poesía*) y lo hecho (la *realidad*), dado que la mimesis aristotélica es un “categoría del significado” y no del signo. Dicho de otro modo, el escritor no imita la realidad de los hechos sino el “significado universal” de estos, es decir, el conocimiento general.<sup>3</sup> Ahora bien, si el significado (*el realismo*) es una función del signo (*lenguaje y estilo*) y ambos elementos son correlativos, el mayor problema estriba en determinar si esa correlatividad es “motivada” (natural) o arbitraria (convencional) (Raffa, 1968: 285).

De acuerdo con lo expuesto, y en conformidad con la concepción naturalista, una obra es realista porque *refiere* de forma directa (sin mediaciones de ninguna índole) un conocimiento general y difuso reputado como verdad. El crítico Lázaro Montero juzga la obra de Cela desde esa perspectiva porque, como se deduce de su observación, la garantía de realismo radica en la correspondencia directa de lo narrado con lo asumido como “referencia real”. Se trata de una concepción estrecha, conocida como “realismo ingenuo”.

Los detractores de esta concepción sostienen que el “trabajo” del “poeta”, según lo enuncia Aristóteles, consiste en producir una obra en conformidad con lo que se percibe como “general” (verosímil). Esto último no está constituido por la observación directa de los hechos particulares (entendidos como “referencias reales”), sino por una interpretación global de estos, que se halla mediada, a su vez, por factores socio-históricos, ideológicos y lingüísticos. Por esa razón, Jakobson sostiene que “carece de sentido la cuestión de la verosimilitud ‘natural’ (según la terminología de Platón) de una expresión verbal, (...)”,

---

<sup>3</sup>Al decir “conocimiento” nos referimos a “expresiones semióticas cuyo significado está constituido por juicios relativos a lo que existe” (Raffa, 1968: 292).

pues tanto en pintura como en literatura “el realismo es convencional, es decir, figurativo” (2002: 84).

Estos planteos también han sido abordados por Darío Villanueva (1992) en *Teorías del realismo literario*, donde el autor engloba en el “realismo genético” a la teoría naturalista y a la teoría del reflejo lukacsiana, dado que ambas perspectivas pretenden la reproducción del mundo exterior, ya sea a través de un adelgazamiento de la forma expresiva (el lenguaje), ya sea a través del reflejo, por medios artísticos, de la realidad interpretada a la luz de la ideología marxista, llamada “realidad concreta”. Frente a este tipo de realismo, se desarrolla la teoría del “realismo inmanente”, que “concibe para la obra literaria no un mundo externo, previo a ella, sino una realidad creada, simultánea al propio texto, pues nace y se constituye al unísono con él” (1992: 59). No obstante, los juicios críticos hasta aquí analizados no han tenido en cuenta la relatividad socio-histórica del concepto de realismo, dado que lo han ceñido a las convenciones propias de una escuela artística del siglo XIX. A propósito de ello, el principal aporte teórico de Villanueva estriba en pensar la obra no sólo como un hecho discursivo o textual, sino como un sistema complejo de índole comunicativa, es decir, entender el realismo desde la perspectiva de la teoría de la recepción, como se verá más adelante.

#### **2.4. El realismo del género, otro género de realismo**

La concepción naturalista de realismo no es aplicable a la totalidad de *NL*. El análisis del siguiente fragmento así lo demuestra.

Yo estaba nervioso, desazonado. Sobre nosotros, más cerca que de día, se veía el amontonado caserío de Cuenca, con sus luces encendidas y sus torres inmóviles y gordas como espantosas, como inmensas mujeres muertas en cuyos vientres viviera ese mundo maldito de las gentes sin conciencia que visten su alma de luto para asistir a todos los entierros, que acompañan al agarrotado en sus últimos momentos para hablarle de resignación, que se irritan al oír llorar un niño, cantar un gallo, reír una mujer (*NL*, 2002: 85).

Cabría señalar que el fragmento es verosímil porque: (1) representa una vivencia particularísima y creíble en primera persona, (2) emplea una descripción minuciosa llena de apreciaciones subjetivas que configuran una perspectiva singular de la realidad (tal como los seres humanos la percibimos) y, además, (3) se vale de recursos expresivos (la personificación, las comparaciones, la metáfora, la enumeración y las hipérboles) que producen una *ilusión de identificación* entre el lector y el narrador-personaje. Considerar

este fragmento como “realista” pone en entredicho la adscripción plena de *NL* al verosímil naturalista.

También la crítica Marguerite Rand (1961) cuestionó la concepción (naturalista) con la que se venía juzgado el realismo de *NL* y de las demás obras del género. Su primer paso fue señalar que un elemento definitorio de la picaresca era la exageración y que esta resultaba incompatible con lo que comúnmente se ha entendido como realista “en esencia” (nótese que naturaliza la concepción decimonónica de realismo): “The picaresque novel of any era is not in essence realistic, for caricature and satire are always exaggerations, often adding humor because of their obvious unreality” (1961: 222). El calificativo “realista” como propio de aquellas obras que prescindían de elementos fantásticos, la fábula, lo alegórico, lo simbólico, lo estilizado en exceso, lo puramente abstracto y decorativo (Wellek, 1963; citado en Raffa 1979: 280) es producto de una coyuntura de la historia literaria: la contienda entre románticos y realistas del siglo XIX.

Como vemos, el término “realismo” está revestido de un valor enteramente simbólico que trasciende los aspectos técnicos específicos. De hecho, los diversos *ismos* del siglo XX han sabido promocionarse cada uno como la estética que expresaba con mayor exactitud la compleja realidad del mundo circundante. En consonancia con esa perspectiva, Rand sostiene que Cela logra en *NL* la “transformación de la realidad” en una suerte de “superrealidad” (*a kind of superreality*), a través de un método moderno: fusionar el mundo exterior de Lázaro, en los más sórdidos detalles, con su ineludible optimismo y la fantasía de sus sueños, valiéndose de una prosa estetizante (1961: 225).<sup>4</sup>

Rand llega a la conclusión de que Cela ha enriquecido el tópico clásico de la picaresca con atributos propios del arte moderno: el “realismo fragmentario” (*fragmentary realism*) y ciertas escenas fantásticas de imaginación (1961: 229), lo que nos lleva a pensar lo verosímil no como una referencia con elementos extraliterarios o su representación convencional, sino con las reglas propias del género al que la obra pretende adscribir o subvertir. De acuerdo con su planteo, *NL* trasmuta exitosamente el “realismo de la picaresca” (el valor simbólico que aporta la tradición) de los siglos XVI y XVII en un “nuevo realismo picaresco” del siglo XX.

---

<sup>4</sup>Cfr. “Reality becomes for him [Lazarillo] a fusion of the external world about him with the fantasies of his subconscious and the absurdities of his dreams. Fact and fantasy blend into a kind of superreality” (Rand, 1961: 225).

Del caso analizado se desprende que cada género establece sus propias reglas de verosimilitud y, como consecuencia, que habría tantos realismos como géneros literarios. Cabe tener en cuenta que, si bien Bajtín reconoce en los géneros una relativa estabilidad (1999: 248), conviene no perder de vista que estos tampoco constituyen categorías apriorísticas de carácter invariable, como las formas lingüísticas.<sup>5</sup> Al leer un texto reconocemos resonancias de otros similares y anteriores a él, con los cuales conforman un conjunto, una entidad genérica. Al hacer adscribir un texto a un género particular, es indudable que se promueve un modo de leer ese texto singular. Esto arroja un último interrogante: ¿El modo en el cual los críticos entienden la relación de *NL* con su architexto incide en el grado de realismo que estos le atribuyen a la obra? Esto implica pensar el realismo teniendo en cuenta el horizonte de expectativa del lector.

### 2.5. ¿Imitación anacrónica o reactualización del “mito”?

No ha habido aún un consenso crítico en la valoración de *NL*, precisamente porque no se ha acordado si la relación que entabla con la tradición picaresca es imitativa, polémica o meramente accesoria. Como hemos visto, una operación crítica frecuente ha sido calificarla como “reescritura” del *Lazarillo* clásico y juzgarla de acuerdo con su grado de conformidad con los parámetros del *architexto*.

En primer lugar, cabe aclarar en qué medida el *Lazarillo* anónimo sirve como “patrón genérico” o como “modelo” para *NL*. Para ello, la distinción que traza Genette (1972) resulta fundamental:

(...) conviene señalar que toda obra, en el fondo, crea su *género* desde el momento en que adquiere vitalidad y autonomía; es bien sabido que solo las chatas y pesadas imitaciones son puramente conformes a las leyes de un género y que muy a menudo la ausencia de valor propio es el corolario de esta conformidad demasiado perfecta. La obra, en cierta forma, se vuelve a proponer como sistema y pasa a ser *modelo* (...) (1972: 38).

Dicho en otras palabras, una *imitación* supone tal apego a las formas consagradas del modelo que imposibilita pensar la obra nueva como autónoma y, agregamos, propia de su tiempo (“actual”). De acuerdo con Greene (2007: 15), todo texto literario imitativo implica una “iniciativa revitalista”; por esa razón, el lector debe preguntarse “no si el anacronismo ha sido suprimido, sino más bien si ha sido controlado y utilizado”. Si no fue posible una

---

<sup>5</sup>Cfr. “En general, las formas genéricas son mucho más ágiles, plásticas y libres en comparación con las formas lingüísticas” (Bajtín, 1999: 268).

renovación auténtica, dicha “iniciativa revitalista” debe considerarse abortiva o fallida. Con el fin de demostrar en qué medida *NL* incurre en el anacronismo, analizaremos el siguiente fragmento.

A mi madre no la conocí de vista, aunque sí de oídas y abundantemente, y ahora pienso que para saber de ella las cosas que supe, más me hubiera valido ignorarlas.  
 Como sin embargo nada quiero callar, ahí va lo que sé de malo y de bueno, y quién sabe si falso, si verdadero.  
 Los más de los autores coinciden en que se llamaba Rosa de nombre y López de apellido y en que era una moza garrida, de lozana color y carnes abundantes, allá por las fechas en que yo vine al mundo (*NL*, 2002: 21-22).

Como puede verse, el narrador recurre a juegos expresivos decididamente tributarios del *modelo* clásico: el tono alusivo y elusivo para hacer referencia al tópico de la procedencia deshonrosa de la madre, la referencia architextual (“los más de los autores”) inmotivada en la lógica interna del relato, y la interpolación de arcaísmos (“moza”, “garrida”, “lozana color”), que rompen con la isotopía estilística del texto y dan por resultado un “lenguaje híbrido” (moderno y arcaico a la vez).

Fragmentos como el citado y declaraciones del propio Cela<sup>6</sup> han contribuido a fortalecer las críticas negativas para *NL*. Por ejemplo, Castellet (1962: 129) sostuvo: “Cela se ciñó demasiado a las formas primitivas y cayó en el error de creer que una simple traslación de la anécdota a nuestros días bastaba para darle modernidad a la obra”. Van Praag Chantraine (1963: 26) fue más dura al calificarla de “plagio del original” que “se subordina a una concepción convencional” propia de las obras del género. Poco después, Sobejano (1970: 98; citado en Platas Tasende, 2004: 74) manifestó que se trataba simplemente de un texto divertido, sin vinculación con el mundo actual, a pesar de situarse allí, y sin personajes que lo representen, dado que son casos singulares y no tipos, como en el *Lazarillo* clásico.

En esos aportes críticos llama poderosamente la atención el empleo de ciertos calificativos (como “simple traslación”, “plagio” y “falta de actualidad”) que resaltan el carácter artificioso, poco realista de *NL*, pues la coerción del architexto (el *Lazarillo* clásico) hace

---

<sup>6</sup>En 1960, en su “Nota sobre la herramienta literaria”, Cela confesó a propósito de *NL*: “Entendí necesario probar mis artes de zahorí en el bosquecillo umbrío de los clásicos (...) El anónimo e ilustre *Lazarillo* que me sirvió de pauta, es un prodigio de gracia y de sencillez que siempre conviene tener presente” (2009: 279).

que el lector desatienda la “ilusión referencial”<sup>7</sup> de la ficción realista y, en su lugar, ponga su atención en las relaciones de correspondencia del texto con su modelo.

Frente a los detractores, se han hecho oír otras voces críticas favorables a *NL*. De hecho, puede constatarse que otros pasajes de la novela desmienten la *tacha* de artificiosidad y anacronismo endilgada a la picaresca celiana. Veamos:

Me metí en el pueblo y pedí de comer; nada me dieron; me llamaron haragán y me achucharon los perros. Huí, y me llevé conmigo a un cabrito que, atado por una pata, tan obstinado estaba con la libertad que olvidara el comer. Lo maté detrás de unas piedras, lo desollé y lo asé como mejor pude (que no fue muy bien, con eso de las prisas, ya que quedó a trozos algo crudo), y con sus carnes ya tuve alimento para las mías hasta que llegué a la corte (*NL*, 2002: 130).

En primer lugar, en el fragmento el tópico clásico (el hambre) sí resulta narrativamente productivo y dinamizador de la trama. Además, esta se ve acelerada por la agilidad expresiva de ciertas frases como “pedí de comer; nada me dieron” o “con sus carnes (...) para las mías”. En segundo lugar, el narrador recoge el discurso ajeno (“me llamaron haragán”) poniendo en evidencia el perspectivismo desde el cual se enfoca el conflicto y el desnivel que hay entre la “percepción subjetiva” de Lázaro y la opinión general. Asimismo, la impunidad con la que se conduce el personaje y el recurso de la ironía (el cabrito que busca la libertad y encuentra la muerte) afianzan el carácter satírico de la obra. Por último, la referencia a los “trozos” crudos de carne constituye el “detalle insignificante” generador del efecto de realidad, tal como lo describe Barthes (1987: 186).

De acuerdo con Zamora Vicente (1962b: 79), Cela logró una verdadera “revitalización del mito”<sup>8</sup> picaresco porque *NL* enseña que “(...) También hoy se puede ser mozuelo de

---

<sup>7</sup>El concepto de “ilusión referencial” aparece en el artículo de Barthes (1987), “El efecto de realidad”. Allí el autor sostiene que el “realismo moderno”, a diferencia de lo verosímil antiguo, al eliminar “lo real” de la enunciación realista como *significado denotativo* (como capaz de remitir a “contenidos contingentes”), produce el retorno de un “efecto de realidad” a título de *significado connotativo*. De este modo, la captación del “detalle inútil” produce una “ilusión referencial”, es decir, ese detalle es capaz de “significar lo real”, sin necesidad de remitirlo, al servir como aval de un referente que no es necesario constatar (1987: 186).

<sup>8</sup>El empleo del término “mito” merece una aclaración. De acuerdo con Pavese (1964: 96) constituyen mitos aquellos “hechos ocurridos para siempre, sobre divinos esquemas que, en un sentido no sólo temporal, se encuentran en el origen de toda actividad”. Análogamente, para Zamora Vicente (1962b: 79) *NL* es una “vuelta al mito” en el sentido de que implica un retorno a un modelo consagrado y atemporal, a “lo que de permanente y palpitante encierra la lección del clásico”. Por último, cabe agregar la apreciación que Rest (1979: 91) hace al respecto: “todas las piezas de ficción aspiran a constituirse en mitos, en la medida en que son revelaciones significativas de la naturaleza humana”, esto es, “figuras o situaciones arquetípicas”.

muchos amos". Con esa declaración desestima que se trate de una "recreación arqueológica" y, al validar la obra como una reactualización del clásico, le reconoce carácter realista en el sentido de que lo narrado en ella puede ocurrir en la realidad de aquel entonces.

Foster (1967) retoma la afirmación de Zamora Vicente aportando argumentos que dan cuenta del "control" y la "utilización" del anacronismo, entendido como la distancia histórica e ideológica que separa *NL* del *Lazarillo* clásico. En primer lugar, señala que el narrador adulto no alcanza nunca un nivel de superioridad económica y madurativa que le permita contar los hechos desgraciados de su pasado como concluidos y superados, ni siquiera como útiles para justificar un presente deshonroso (1967: 53). Esto quiere decir que no hay un *fin* para los infortunios vividos por Lázaro, y sirve para destacar la idea de *minoridad permanente* del hombre del siglo XX. En segundo lugar, sostiene que la obra no busca ser una parodia del discurso bíblico con carácter erasmista, ni de los diferentes estamentos sociales de la sociedad renacentista castellana: "(...) Cela has gone far beyond giving a portrait of a limited sector of society to concentrate his attention on the behavior of man as an ethical being" (1967: 59). Por esa razón aduce que los tratados no funcionan como *exempla* ni los amos como verdaderos tipos sociales. Por otra parte, sostiene que la focalización en los "casos" (los músicos, el penitente, los acróbatas, la vidente, entre otros) sirve para dar cuenta de experiencias humanas singulares, sin restricción del "universo social". Desde esa perspectiva, que cabría calificar de realismo de corte existencialista<sup>9</sup>, el crítico estadounidense reconoce como tema central la errancia de Lázaro como la de un verdadero *homo viator* moderno (1967: 56).

De ese modo, Foster inaugura una lectura en clave simbólica y nos coloca frente al compromiso de interpretar la representación, aun de los hechos más banales, en un sentido filosófico, a la luz de teorizaciones en torno al ser y la existencia, donde las referencias prosaicas trascienden el sentido habitual y se vuelven símbolo de una significación trascendente. Continuando esa línea de pensamiento, Eustis (1986: 246) considera la novela una "reconstrucción artística y simbólica del pasado -es el mismo periodo de anteguerra de Pascual Duarte- que alude tácitamente al estado anímico del

---

<sup>9</sup> El realismo de corte existencialista suele mostrar experiencias particulares, similares a las de la realidad, con el fin de hacer que los lectores reflexionen en torno a la condición humana con el auxilio de una teoría filosófica. El mundo es presentado a menudo como un absurdo en el que la repetición priva de significado los actos y el individuo se ve de cara al dilema existencial de ser y no tener plena conciencia de sí mismo en situaciones concretas (*Cfr.* Lamana, 1967).

presente de la postguerra". Su referencia a lo "tácito" y lo "simbólico" sin duda presupone intensificar el valor alusivo, evocador de ideas, de elementos considerados hasta entonces por otros juicios críticos como muestras de apego al "modelo" o como detalles aislados sin importancia.

Por último, según Cabo Aseguinolaza (1997: 155; citado en Platas Tasende, 2004: 74), *NL* no constituye una imitación ni una continuidad de la obra clásica sino una manera de someterla a "una intención y una dicción modernas" y así "definir un punto de vista extraordinario sobre la realidad contemporánea".

Los últimos críticos citados (Zamora Vicente, 1962b; Foster, 1967; Eustis, 1986; Cabo Aseguinolaza, 1997) coinciden en que *NL* entabla una relación polémica con su architexto. Ese "distanciamiento", en relación con la obra clásica, posibilita el "control y la utilización del anacronismo", en términos de Greene (2007). De ese modo, los elementos del *Lazarillo* clásico son refuncionalizados (del modo en el que lo puntualiza Foster) e interpretados en referencia al presente enunciativo. Desde esa perspectiva podemos pensar el "realismo intencional" planteado por Villanueva: un sentido derivado del acto de entendimiento o vivencia intencional, equiparable -en el acto comunicativo entre escritor y lector- a la aprehensión del mundo y la producción de sentido a través de la textualidad y la recepción (1990: 189). Esa *operatividad* de la obra de arte en el medio, ya sea ética, simbólica o literaria, acaba siendo, en última instancia, su garantía de realismo.

### 3. CONCLUSIÓN

En primer lugar, se ha podido comprobar que el carácter polisémico del concepto de "realismo" no es únicamente producto de la diversidad de obras o épocas, sino de la multiplicidad y variedad de interpretaciones en torno a un mismo texto. Las distintas concepciones de realismo aplicadas por la crítica a *NL* pueden recapitularse del siguiente modo:

- (a) *realismo social*, planteado por Goytisolo, en el cual el escritor se manifiesta comprometido a que su obra sirva como denuncia sobre un aspecto de la realidad concreta;
- (b) *realismo naturalista*, postulado por Zola y entendido como una representación objetiva de los fenómenos a partir de una perspectiva totalizadora y detallada de los hechos;

- (c) *realismo ingenuo o genético*, presente en la reseña de Montero y concebido como el registro directo y fiel del mundo exterior;
- (d) *realismo fragmentario o psicológico*, señalado por Rand como la captación subjetiva de la realidad desde una perspectiva particular;
- (e) *realismo picaresco (o inmanente)*, que Zamora Vicente entiende como la adscripción de una obra autónoma a las convenciones propias del género picaresco;
- (f) *realismo de corte existencial*, aludido por Foster como la representación de un drama humano de carácter singular y de validez universal;
- (g) *realismo simbólico*, sugerido por Eustis y entendido como una representación de carácter alusivo a elementos concretos de la realidad; y
- (h) *realismo intencional*, expuesto por Villanueva y concebido como un sistema de índole comunicativa, en el que el texto precisa la tarea cooperativa y hermenéutica de los lectores para su constitución ontológica plena.

En segundo lugar, el análisis de la recepción de *NL* ha permitido demostrar que las diversas categorías de realismo inciden de manera determinante sobre el carácter positivo o negativo de los juicios críticos sobre la obra. Esto implica que dicho concepto no sólo tiene un *carácter descriptivo* -enteramente técnico- sino también *prescriptivo*, dado que se configura atendiendo a valores simbólicos y éticos propios de una comunidad en un momento histórico, como se ha visto en la crítica de Goytisolo.

En tercer lugar, este artículo ha puesto en evidencia que el realismo es una categoría “permeable” a las prescripciones de índole ética y/o ideológica por estar vinculado tradicionalmente al conocimiento y a la representación de la realidad. Esto se debe a que el contenido mimético de las obras realistas genera una “ilusión de referencialidad”: la apariencia de que no hay mediación artística y de que el contenido representa directamente lo real. Como consecuencia, muchos escritores consideran que el “modo realista” (en cualquier forma que se lo conciba) constituye un vehículo eficaz para la comunicación de juicios y actitudes sobre hechos concretos.

En cuarto lugar, se ha demostrado que una verdadera observación objetiva y directa de la realidad (tal como la pretenden los “realistas ingenuos”) es impracticable, dado que el realismo presupone un modo de expresión determinado por factores socio-históricos, ideológicos y culturales en variación constante. Esto invalida la posibilidad de definir el concepto de verosimilitud en base a parámetros netamente técnicos e invariables. Por esa

razón afirmamos que cada época tiene su propia *cultura del realismo*, es decir, un horizonte de recepción que proyecta una forma de apropiación, un sentido entendido como relevante, válido, “apropiado”, “comunicativo”, *realista*, para ese momento y lugar.

Por último, resta señalar que el concepto de realismo no sólo está revestido de un valor ético, sino también de un valor simbólico en el marco de la tradición literaria. De acuerdo con esa perspectiva, el calificativo de “realista” equivale, en muchas ocasiones, a decir “en conformidad con las pautas del género en el cual se inscribe la obra”. Asimismo, hemos probado que esta condición es insuficiente, pues una obra resulta realista si es capaz de “controlar y utilizar el anacronismo” (Greene, 2007) del discurso que retoma (*architexto*), esto es, cuando toma distancia de las formas consagradas y goza de *autonomía*, alcanzando operatividad (condición de *actual*) en el sistema literario y social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Bibliografía primaria

**Cela, C J.** *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Bs. As.: Colihue, 2002.

\_\_\_\_. “Nota sobre la herramienta literaria”. Rodrigo Pardo Fernández (comp.), *Camilo José Cela: Poética y ensayismo. Estudio y edición comentada, 1942-1991*, Granada: Universidad de Granada, 2009.

### 2. Bibliografía secundaria

**Altamirano, C y Sarlo, B.** *Conceptos de sociología literaria*. Bs. As.: CEAL, 1980.

**Aristóteles.** *El arte poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

**Bajtín, M.** “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.

**Barthes, R.** “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

**Bozal, Valeriano.** “La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna”. Domingo Ynduraín Muñoz (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 8, T. 1. Época contemporánea, 1939-1975, Barcelona: Crítica, 1981.

**Cabo Aseguinolaza, F.** “Cela y la picaresca (apócrifa): Temporalidad literaria y referente genérico en el Pascual Duarte y el Nuevo Lazarillo”. *El Extramundi. Papeles de Iria Flavia*. 1997, XII, 151-188.

**Castellet, J M.** “Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela”. *Revista Hispánica Moderna*. 1962, 2/4, 107-150.

- Díaz Hernández, O.** "Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951): una aproximación". *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija*. 2007, N. 10, 201-224.
- Eustis, C.** "La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea". *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. 1986, Vol. XLI, N. 1, 2 y 3, 225-255.
- Foster, D W.** "The Revitalization of a Prototype". *Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela*. Columbia: University of Missouri Press, 1967.
- García de Cortázar, F.** "La revista Escorial". *Abc Cultura*. <http://www.abc.es>, 2016.
- Genette, G.** "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso". VV. AA., *Lo verosímil*. Bs. As: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- González Herrán, J M.** "Emilia Pardo Bazán y el naturalismo". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Goytisolo, J.** *Furgón de cola*. 1967. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Greene, T M.** "Imitación y anacronismo". *La luz en Troya. Imitación y descubrimiento en la poesía renacentista*. Bs. As.: Universidad de Buenos Aires, 2007.
- Jakobson, R.** "El realismo artístico". *Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Bs. As.: Ediciones Lunaria, 2002.
- Lamana, M.** *Existencialismo y literatura*. Bs. As.: CEAL, 1967.
- Martínez Cachero, J M.** "El septenio 1940-1946 en la bibliografía de Camilo José Cela". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Pavese, C.** "El mito". *El oficio de poeta*. Bs. As.: Ediciones Nueva Visión, 1964.
- Platas Tasende, A -m.** "Cela novelista". *Camilo José Cela*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Raffa, P.** "Sobre el concepto de realismo artístico". *Vanguardismo y realismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.
- Rand, M C.** "Lazarillo de Tormes. Classic and Contemporary". *Hispania*. 1961, Vol. 44, N. 2, 222-220.
- Rest, J.** *Conceptos fundamentales de literatura moderna*. Bs. As.: CEAL, 1979.
- Rico, F.** *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Sabor de Cortazar, C.** "Estudio preliminar". Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Bs. As.: Kapelusz, 1967.
- Sobejano, G.** *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Soldevilla, I.** *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980.

**Van Praag Chantraine, J.** "El pícaro en la novela española moderna". *Revista Hispánica Moderna*. 1963, Año 29, N. 1, 23-31.

**Villanueva, D.** *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa-Calpe, 1992.

\_\_\_\_\_. "El realismo intencional". *Semiosis*. Enero-junio 1990, N. 24, 177-199.

**Zamora Vicente, A.** *¿Qué es la novela picaresca?* Buenos Aires: Coulmba, 1962a.

\_\_\_\_\_. "Otras novelas". *Camilo José Cela. (Acercamiento a un escritor)*. Madrid-Buenos Aires: Gredos, 1962b.

**Zola, E.** "La novela experimental". *El naturalismo*. Barcelona: Península, 2002.