

Jacinto Octavio Picón y el reto de la verosimilitud

Jacinto Octavio Picón and the Challenge of Verisimilitude

Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo

Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

egutierrezdb@gmail.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9956-126X>

RESUMEN

La temprana adscripción al naturalismo del narrador madrileño Jacinto Octavio Picón (1852-1923) deja en sus novelas y cuentos una extraordinaria preocupación por la verosimilitud, condición primera y principal de la narrativa según los planteamientos de Émile Zola, y ello no obstante el influjo que sobre el autor ejerce la nueva *novela novelesca*, también de procedencia francesa, a partir de los primeros años noventa. A lo largo de toda su producción, Picón presentará un cuidado extremo en no sucumbir a la inverosimilitud o a aquello que aun basándose en lo real pudiera parecer inverosímil: la advertencia de la aparición de personajes idealistas o soñadores y de otros aspectos novelescos del relato, la justificación de lo casual o azaroso, el rigor absoluto en el punto de vista..., constituyen algunas de las facetas que fundamentan la práctica narrativa del autor madrileño.

Palabras Clave: Jacinto Octavio Picón; verosimilitud; literatura del siglo XIX; narrativa naturalista; novela novelesca; realismo.

ABSTRACT

Jacinto Octavio Picon's (1852-1923) early approach to naturalism leaves a great preoccupation with verisimilitude in his novels and short stories, which is the first and main condition of Émile Zola's literary principles. This trend is very present in Picon's work despite also receiving the influx of the French *roman romanesque* from the early 90's onwards. Throughout all his production, the writer from Madrid will showcase an extraordinary care in making his work feel very real and avoid even such things based in reality that could come across as unreal: the appearance of idealistic characters or dreamers and other fantastic elements, the justification of randomness, the absolute rigor in the point of view..., constitute some of the characteristics of Picon's narrative work.

Key words: Jacinto Octavio Picón; Verisimilitude; 19th Century Literature; Naturalist Narrative; *Roman Romanesque*; Realism.

No porque lo vengamos reiterando con insistencia en los últimos años viene a resultar más cierto, pero tampoco menos, obviamente: Jacinto Octavio Picón (1852-1923) es uno de los grandes narradores de su tiempo; quizá no de los más grandes, pero sí de los muy grandes. No llega a alcanzar desde luego la estatura de Galdós o Clarín, pero sí la de Pardo Bazán o Palacio Valdés (Sobejano, 1976: 13), como casi nadie dejó de reconocer en su época (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 1982: 253-268). Por ello, se impone abordar los aspectos centrales del quehacer literario del escritor madrileño con el fin de progresar en el necesario conocimiento de su obra. Es lo que nos proponemos en las páginas que siguen deteniéndonos en uno de estos caracteres primordiales.

Excepción hecha de algunos textos de escaso relieve publicados en los setenta, la producción de Picón se inscribe en sus inicios en la nueva tendencia naturalista (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2009b: 50-54), que Zola había formulado nítidamente tanto en la práctica como en la teoría:

Le naturalisme, c'est le retour à la nature, c'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avisés de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse. Le naturalisme, dans les lettres, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est¹.

Desde luego cumplía el que acabaría siendo principal rasgo característico del naturalismo hispano, el verismo, la verosimilitud, condición primera y principal de la novela según el maestro de Médan²: «Le premier caractère du roman naturaliste [...] est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque» (Zola, 1881b: 126). O en otras palabras: «Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là» (1881a: 208). Personajes comunes, que son documentos humanos y no héroes agrandados, hipertrofiados o hiperbólicos (1881b: 127-128). Queda proscrita la imaginación («toute invention extraordinaire en est donc bannie», 1881b: 126), que debe ser reemplazada por el sentido de lo real («le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est», 1881a: 208), con la consiguiente condena del idealismo romántico:

Notre vraie besogne est là, à nous romanciers expérimentateurs, aller du connu à l'inconnu, pour nous rendre maîtres de la nature; tandis que les romanciers idéalistes restent de parti pris dans l'inconnu, pour toutes sortes de préjugés religieux

¹ «Le naturalisme au théâtre», en *Le roman expérimental* (Zola, 1881a: 114-115). Véase sobre el particular la antología de Laureano Bonet (Zola, 1972), con excelente estudio introductorio.

² Reelaboramos en estas líneas lo expuesto en otro lugar (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2009b: 17-18).

et philosophiques, sous le prétexte stupéfiant que l'inconnu est plus noble et plus beau que le connu (Zola, 1881a: 25).

Retengamos estos postulados, que veremos aparecer bajo diversas formas en la obra de nuestro autor.

Ya en *Lázaro* (1882), la primera de sus novelas, el escritor madrileño no solo será saludado por la crítica como nuevo miembro de la nueva tendencia, sino que en algún pasaje del texto se explicita la identificación del narrador con el movimiento naciente, como en uno de los momentos de la fiesta celebrada en casa de los duques de Algalia:

Pasando de unas cosas a otras, se llegó a lo que era objeto de diversos comentarios por aquellos días: el estreno de un drama de esa escuela que, inspirada en la realidad, lleva a la escena nuestra propia vida y nuestras miserias, haciendo al teatro espejo donde las figuras que se mueven en la acción fingida son, según su virtud y su torpeza, ejemplo de unos y escarmiento de otros (Picón, 1918: 79).

Podría objetárenos con razón que por entonces Picón había publicado más de un cuento que daba entrada a lo irreal, ideal o idealizado, pero conviene no olvidar que aún este género no se había librado de su componente *fabulístico* o tradicional (Sobejano, 1985: 88), del que por cierto no se desembarazará del todo ni siquiera a partir de los años noventa, en la etapa de su modernización definitiva, a la que nuestro autor contribuirá de modo determinante³.

Desde la vertiente teórica se produce por entonces una importante contribución crítica de Picón al movimiento naturalista. Se trata de la reseña de la novela de Zola *Au Bonheur des Dames*, de marzo de 1883⁴, refundida luego en el prólogo a la también novela *Ángel caído*, de Martín Lorenzo Coria (Picón, 1884). Con este ensayo, don Jacinto interviene en el tema del momento, en la

³ En alguna ocasión, incluso, con una curiosa amalgama entre lo tradicional y lo naturalista, como sucede en *Lo ideal*, de 1880, que aúna el enfoque que anticipa el título con el empleo, pionero en las letras españolas, del método experimental. Otros de sus relatos breves, pocos relativamente, dan entrada al elemento fantástico o imaginado, casos de *En la puerta del cielo* (1877), *El cementerio del diablo* (1880), *El santo varón* (1882), *Los favores de Fortuna* (1894), *Las plegarias* (1894), el precisamente titulado *Cuento fantástico* (1895), *Por si acaso* (1895), *Cosas de ángeles* (1897) y *La flor de la patata* (1900), y exceptuando a *Rivales* (1908), subtítulo «Cuento fantástico», en subtítulo que debe más a la intención de relativizar su desenlace incendiario que a otra cosa. Para el lector interesado en los cuentos de Picón, no podemos aquí sino remitir a varios de nuestros trabajos (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2003, 2007, 2009a, 2010, 2012, 2014 y 2015). Digamos que esta dicotomía entre cuento y novela, o entre teoría y práctica aplicadas a uno y otra, se produce de hecho en todos los narradores del momento, con algún ejemplo tan señalado como el de Galdós, quien, dentro de su obra marcada por el realismo-naturalismo, solo es autor prácticamente de cuentos fantásticos.

⁴ Picón, Jacinto Octavio (1883). «La última novela de Zola», *El Imparcial*. XVII, 5671 (19-III).

cuestión palpitante, por decirlo con el título de los artículos que por esos días iba publicando en *La Época* doña Emilia Pardo Bazán. De la relevancia del trabajo de Picón dan fe los elogios que mereció del entonces jovencísimo Rafael Altamira, quien consideró que algunos de los pasajes del narrador madrileño eran «síntesis magníficas» de la doctrina naturalista (Bonet, 1989: 74)⁵, y también los de su moderno editor, el profesor Laureano Bonet, quien juzga que se trata de «un singular documento naturalista, notable por su perspicacia ideológica [...] y por una cierta conciencia *generacional*, hasta el punto de que varios párrafos parecen asumir la índole programática de un manifiesto», componiendo así un texto que «puede muy bien alinearse [...] al lado de algunos trabajos de Clarín, Pardo Bazán, Valera, Rafael Altamira o Urbano González Serrano aparecidos por aquellos tiempos, cuando arreciaba impetuosa, violenta, la polémica española en torno al naturalismo» (Bonet, 1989: 73-74).

Pero el movimiento naturalista acabará resultando bastante efímero. Los últimos años ochenta asistirán a su evolución hacia nuevas corrientes: el naturalismo del maestro Galdós va desdibujándose progresivamente en 1888 (*Miau*) y 1889 (*La incógnita y Realidad*); ninguna de las novelas significativas de 1891, llámense *Ángel Guerra* de don Benito, *Su único hijo* de Clarín, o *Dulce y sabrosa* de Picón, puede considerarse ni remotamente naturalista, y no digamos relatos de 1892 como *Doña Berta y Virtudes premiadas*, de los mismos Alas y don Jacinto, respectivamente, que constituyen sendas respuestas implícitas a la nueva *novela novelesca* —sintagma traducido del francés (*roman romanesque*)— que remitía a un ensanchamiento del realismo según el cual en la realidad —en la realidad representada— también cabía lo azaroso, lo casual, lo que podría parecer fantástico, y que comportaría que la propia Pardo Bazán considerase, en la primavera de 1891, que el naturalismo era ya «un ciclo cerrado»⁶.

Digamos que el término fue acuñado por Marcel Prévost en un artículo así titulado, «Le roman romanesque», publicado en el diario parisino *Le Figaro* el 12 de mayo de 1891, que respondía precisamente a este confuso ambiente de disolución del naturalismo y de tanteos en relación con las tendencias que bullían en el momento, especialmente la del camino ya abierto por la novela

⁵ Indiquemos que la obra de Altamira se publicó por entregas entre los números 173 (24-IV-1886) y 199 (23-X-1886) de *La Ilustración Ibérica*, de Barcelona (Altamira, Rafael. «El realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica*. De IV, 24 de junio de 1886, p. 173, a VI, 23 de octubre de 1886, p. 199), y que puede acceder a ella cómodamente el lector a través de la Hemeroteca Digital (<<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>, consultada por nosotros en marzo y abril de 2015).

⁶ Así lo escribe en el número de marzo de *La España Moderna* (Pardo Bazán, Emilia. «Edmundo de Goncourt y su hermano», *La España Moderna*. III, 27 (Marzo) 1891, pp. 69-94; Pattison, 1965: 146). Lo que no es óbice para que perviva después en la obra de un autor tan señalado como Blasco Ibáñez.

rusa. De hecho, el artículo de Prévost se inscribía en la gran marea de la *Enquête sur l'évolution littéraire* que Jules Huret promovió sobre el asunto en *L'Écho de Paris* a partir del 3 de marzo de ese año —y hasta el 5 de julio; fue editado más tarde en libro (Huret, 1894)— y a la que respondió un buen número de escritores franceses de las más variadas tendencias y géneros; desde naturalistas y ex-naturalistas: Zola, Edmond de Goncourt, Maupassant, Huysmans, Rosny, Margueritte...; hasta simbolistas y parnasianos: Verlaine, Mallarmé, Remy de Gourmont, Leconte de Lisle, Catulle Mendès...; pasando por otros como Anatole France, Lemaître, Rod, Chéribuliez, Claretie o Renan⁷.

El artículo de Prévost despertó gran interés en España: *El Heraldo de Madrid* se hizo eco de él inmediatamente, solo seis días después, lo tradujo, y recogió de la prensa francesa no pocas opiniones de escritores transpirenaicos —entre ellas las de Zola, Daudet y Dumas hijo—, a las que agregó en días sucesivos las de otros españoles como Pardo Bazán, Clarín, Valera y finalmente Picón, del que se reproducía su parecer en forma de carta en el número del 11 de junio⁸.

En la misiva, don Jacinto considera absurdo el empeño de establecer una clasificación de las novelas y se muestra contrario a encasillarlas, haciendo una

⁷ La encuesta planteaba preguntas como «¿Está enfermo el naturalismo? ¿Está muerto? ¿Puede salvarse? ¿Qué es lo que le sustituirá?». Hay edición moderna de Daniel Grojnowski (Huret, 1999), y relación de los participantes, en <http://www.remydegourmont.org/de_rg/anthologies/huret/notice.htm> (página consultada por nosotros en marzo de 2015).

⁸ No estará de más detallar todo esto para el lector curioso. En el número del 18 de mayo («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, p. 199) recogía *El Heraldo* las opiniones de Zola, Daudet y Ohnet; en el del día 22 («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, p. 203), la de Alejandro Dumas hijo, además del artículo de Prévost —«la causa del alboroto», escribe—; y en días sucesivos, otras numerosas de autores franceses tomadas de la prensa del país vecino: Edmond de Goncourt, Maxime du Camp, Aurélien Scholl, Paul Bonnetain («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 26-V-1891, p. 207.); François Coppée, Jean Richepin, Xavier Marmier, Ferdinand Fabre («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 29-V-1891, p. 210); Jules Claretie, Octave Mirbeau, Hector Malot, George Moore, J.K. Huysmans, Émile Bergerat, Albert Delpit y Arthur Arnould («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 1-VI-1891, p. 213). Entre ellas se encaja en seguida la de Pardo Bazán («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 24-V-1891, p. 205), y a ellas siguen las de José R. Carracido («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 2-VI-1891, p. 214.), Clarín («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 4-VI-1891, p. 216), Valera (que titula «La novela enfermiza», en «La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 5-VI-1891, p. 217) y Picón («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, 11-VI-1891, p. 223). Por cierto que esto sucedía precisamente por los días en que se ponía a la venta la obra maestra de Picón, *Dulce y sabrosa*, de la que *El Heraldo* del sábado 23 de mayo («La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*. II, p. 204) daba en su portada, a cuatro columnas, una breve reseña, el prólogo del autor y el capítulo primero. Doña Emilia, por su parte, amplió su parecer poco después en «La novela novelesca», artículo que publicó en su revista *Nuevo Teatro Crítico* (Pardo Bazán, Emilia. «La novela novelesca», *Nuevo Teatro Crítico*. I, 6 (Junio) 1891, pp. 34-44).

afirmación que desborda sustancialmente su naturalismo de años anteriores: «Cuanto mejores son las novelas, cuanto más se funde y compenetra en ellas lo real con lo ideal, lo imaginado con lo visto, tanto más difícil es señalar a qué escuela pertenecen». Y más adelante: «La novela es a modo de pintura escrita, en la cual caben hechos de héroes, retratos de grandes caracteres y escenas prosaicas de la vida de hombres y mujeres vulgares». Son afirmaciones en las que percibimos una clara ampliación del realismo más o menos estrictamente naturalista, con un norte o guía indudable: el de la verosimilitud. Véase si no:

Dijo, no recuerdo quién, que en todo bloque de piedra hay una estatua, y que lo difícil es labrarla; de igual suerte puede afirmarse que en cada lance de la vida hay germen y ocasión de novela: lo importante es hacerla. Pero acontece con frecuencia que, al querer convertir la realidad en novela, lo cierto toma, bajo nuestra pluma, aspecto de cosa imaginada y mentirosa. Quien evitando este peligro se aproxime al punto misterioso en que se confunden lo verosímil y lo verdadero, ese sabrá hacer la novela novelesca.

En efecto, desde antes y después de este momento, la narrativa de Picón quedará marcada positivamente por ese prurito del verismo, de la verosimilitud, siguiendo la divisa del realismo y rechazando lo imaginado o que pudiera parecer imaginado. Es lo que se encuentra en la base de la clasificación práctica, tan escueta como certera, que hace en 1899 de las clases de novelas:

Prescindiendo de las divisiones establecidas por los preceptistas, ingenios que suelen estar más conformes con la lógica que con la práctica, se puede afirmar que hay novelas imaginadas y novelas vistas. En las primeras el autor lo pone todo: crea los personajes, urde la trama y hace que las cosas sucedan como mejor conviene a su propósito, si lo tiene, o simplemente como le agrada. En las segundas el autor se limita a reflejar mediante la narración y la descripción lo que en la vida real le ha parecido *novelable*.

En la novela imaginada no hay cosa que no sea del autor; en la novela vista, mejor dicho sentida, no todo le pertenece: hay en ella una colaboración, la de los seres a quienes con más o menos libertad se retrata y hasta la de los sitios y objetos inanimados que se copian. Afirmen lo que quieran los retóricos, no hay sino estas dos clases de novelas: la que el autor *saca de su cabeza*, como bárbara pero expresivamente dice el vulgo, y la que los seres humanos y sus pasiones le dan hecha. Claro está que ninguno de ambos géneros se muestra nunca en toda su pureza: no existe novela imaginada, ni aun entre los más desaforados libros de caballerías, en que no haya algo tomado del natural; ni novela vista o sentida, hecha con documentos humanos, en que el autor deje de introducir o modificar algo conforme a su capricho (Picón, 1899: iv-v).

Pero está claro, según el autor, cuál ha de predominar y en qué condiciones. Tras el planteamiento general, expone Picón las implicaciones de orden práctico que conllevan para el creador una y otra clase de novela, que, anticipamos,

son sustancialmente dos: el riesgo de la novela imaginada de «caer en disparates e inverosimilitudes», y la necesidad en la novela vista de «excluir lo que, aun siendo no solo cierto sino hasta verosímil, puede no parecerlo». Esto es lo que escribe:

Inútil es encarecer la potencia de fantasía necesaria para sobresalir en el primer género y lo expuesto que es a caer en disparates e inverosimilitudes. La imaginación tiene amor a lo extraordinario, se siente atraída por lo excepcional, y desea siempre de producir algo nuevo cae en los mayores absurdos, sacrificándolo todo a satisfacer el interés, la vehemente curiosidad que despiertan las acciones y el encadenamiento de sucesos, sin cuidarse de explicar ni justificar cómo nacen y se desarrollan los sentimientos, las ideas y las pasiones.

Otras son las facultades que exige la novela experimental, vista o sentida, y muy distintos los escollos que presenta. Exige ante todo la exquisita y bien equilibrada sensibilidad que permite al literato escoger, de cuanto encierra la vida, lo más artístico: espíritu de observación y análisis para que la inteligencia se apodere y penetre de ello, único modo de reproducirlo con caracteres de verdad, y finalmente cierta extraña e indefinible mezcla de lógica y de buen gusto, de prudencia y de sagacidad, para excluir lo que, aun siendo no solo cierto sino hasta verosímil, puede no parecerlo (Picón: 1899, v-vi).

Lo que encuentra continuidad en algunos de los textos piconianos del nuevo siglo, como en estas palabras de la «Advertencia» que abrió la publicación de sus *Obras completas* en abril de 1909: «Sea cual fuere tu fallo, hazme la justicia de reconocer [...] que he procurado entender y practicar el arte literario con aquel criterio y temperamento español más atento a reflejar lo natural que a dar lo imaginado por sucedido: nunca quise hacerte soñar, sino sentir» (Picón, 1976: 66).

O estas otras de Juanita Tenorio, la narradora-protagonista de la novela del mismo título, en la que, sin ningún género de dudas, proyecta sus ideas el propio autor:

Lo característico de mi afición [a la lectura] fue despertarme mayor interés y causarme más placer las historias y las relaciones de seres reales que las aventuras imaginadas; he preferido siempre las autobiografías y memorias a las comedias y novelas; gustándome de estas, sobre todo, las que retratan hombres y mujeres sin pretender pintarlos mejores ni peores de lo que son (Picón, 1922a: 22).

Visto lo visto, no hay duda de que Picón ha ido matizando sus ideas sobre el particular, pero nada fundamental ha cambiado desde sus años de profesión naturalista hasta los de sus últimas novelas, pues en unos y otros aparece constante ese fondo realista que hace de la verosimilitud el fundamento de su narrativa en la teoría y en la práctica.

En la práctica, decimos. En sus cuentos y novelas se plasma este principio desde diversos enfoques, que es lo que pretendemos examinar a continuación. Como el concepto de *novela* y de *novelisco* —también alguna vez de *come-*

dia— en el sentido de rareza, ilusión o incluso aventura fantástica; como algo, pues, al margen y hasta opuesto a la realidad. Así en *Candidato*, donde Chirazol y la mujer de Cegato se buscan en el teatro con la mirada una vez y otra, y cuando acaba la temporada dejan de verse: «Ya comenzaba Carolina a considerar lo sucedido como novela truncada, cuando una tarde [...]» (Picón, 2008: II, 99). O en *La prudente*, relato en que un personaje presenta a Manolita como «lo que llaman los novelistas de ahora un documento humano» (Picón, 2008: I, 163), y precisamente aquella dirá, hablando con el narrador: «¿No escribe usted novelas? Pues oiga usted esta. Con la diferencia de que todo, todo es verdad, me ha sucedido a mí: la protagonista soy yo» (Picón, 2008: I, 166). El padre Graciana, en *Caso de conciencia*, espeta a Luisa ante el ofrecimiento de esta: «Pero hija, ¿usted cree que esto es una escena de novela?» (Picón, 2008: I, 188); algo semejante a lo que leemos en *La novela de una noche*, donde el título acoge el término *novela* en el sentido de ‘aventura, suceso peregrino’, y la protagonista exclamará ante Juan refiriéndose al hecho de que este la espíe: «Vaya, esto es capítulo de novela» (Picón, 2008: II, 273). O en *Desencanto*, cuando Soledad escribe en carta a su amiga Pepita desde la decepción del amor truncado: «acabó la novela de mis ilusiones» (Picón, 2008: II, 383). También en *El peor consejero*, otra misiva de Ventura anuncia a Luis que le va a contar «el desenlace de *le roman de Pilar*, y lo digo así —apostilla— porque parece cosa de novela. Por supuesto que para explicarlo bien haría falta la pluma de Juan Valera» (Picón, 2008: I, 210).

En este sentido, un interesante valor del adjetivo *novelesco* aparece en *El horno ajeno*, cuando Enriqueta da quejas de amor a su marido, que mantiene una querida, y dice de ambas: «Ella será lo anormal, lo pasajero, lo novelesco..., y yo lo constante, el amor tranquilo..., que es lo que más ofende a una mujer» (Picón, 2008: I, 341). Algo semejante a lo que sucede en *La chica de la caja*, donde dos amigos, Mariano Marchena y Francisco Chelva, conversan sobre una dama que ha impresionado al primero, pero Chelva le dice que la olvide, pues está casada y es honrada, y que le va a contar algo para que se le quiten las ganas «de pensar en ella con malas intenciones». A lo que el otro responde: «¿Vas a contarme una novela?». Y aquel: «La pura realidad, pero algo novelesca». Cuando le ha descrito a *la chica de la caja*, Marchena insistirá: «Estamos en plena novela del género cursi». Más adelante, Chelva: «Hasta aquí la primera parte de eso que te parecía novela..., y ahora te lo parecerá más» (todo ello en Picón, 2008: II, 302-304). En cuanto a *Confesiones*, «ella misma cerró como personaje de comedia todas las puertas del gabinete» (Picón, 2008: I, 256).

También en dos de sus novelas de abandonadas. Cuando Plácida propone a don Manolito «comprar a esa mujer», este juzga que «es un recurso de comedia» (Picón, 1924: 276 y 277). Y cuando Sacramento tiene una explicación con su madre acerca del paso que ha dado con Román, le preguntará: «¿qué deber tenemos después de abandonadas?». A lo que Consuelo responderá:

«Todo eso es hablar; teorías, cosas de dramas y novelas, ya te lo he dicho. Pensemos en lo real, en lo nuestro. Irte de con tu marido sería la deshonra...» (Picón, 1922b: 313).

Lo *novelesco* no deja de ser otra cara, si no la misma, de lo *romántico* en el sentido de la falsedad o el falseamiento de la realidad⁹, como evidencian algunos pasajes de los relatos de nuestro autor. Así, en *La prudente*, y sobre Manolita: «Un romántico hubiera podido fantasear a su sabor contemplando aquella figura de mujer que espléndidamente vestida evocaba pensamientos de desgracia y la expresión de aquel rostro lleno de atractivo y falto de alegría» (Picón, 2008: I, 163). A su vez Titina, en *Contigo pan y... pesetas* y antes de romper con su novio, convencida de que lo que ambos aportan al matrimonio no les dará para vivir: «Quererte, sí te quiero; lo que hago es negarme a que seamos héroes de novela romántica, de esos que no comen ni pagan casa» (Picón, 2008: I, 403). Igualmente, en un pasaje de *Un crimen* el narrador se distancia implícitamente de los relatos fantásticos, pues escribe con humor, y en un contexto muy alejado: «Doña Aurora seguía mirándole como las princesas de los cuentos de hadas miran a los donceles para sorberles el seso y fascinarlos, sino que en vez de princesa parecía, aunque bien conservada, reina madre de muchísimo respeto» (Picón, 2008: II, 226). Y también resulta revelador en este aspecto el título mismo del cuento *Amores románticos* (Picón, 2008: I, 351-363), de 1893, para servir de contrapeso o justificación a una narración de amor teñida de rosa; en definitiva, a unos *amores* que sin duda hoy calificaríamos de *románticos*, como hace el autor.

La aparición en el relato de un personaje al que se tilda de idealista o soñador, de romántico incluso, o de criatura de novela o de comedia, es uno de los recursos de la verosimilitud que más emplea nuestro autor, tan poseído

⁹ No nos detendremos en la cuestión más que para subrayar la etimología de la voz *romántico* —o *romancesco*, adjetivo con el que convivió en sus inicios— y su área léxica, proveniente del francés a partir de *roman*, ‘novela’, que en la época de su introducción en nuestro idioma, en el primer tercio del siglo XIX, viene a significar propiamente ‘narración fabulosa’. De otra manera: *novela* y *fantasía* son términos inequívocamente sinónimos bien avanzada la centuria (Sebold, 1983: 137-163; Romero Tobar, 1994: 77-79 y 2010: 15-29). Según Alberto Lista, en 1844, el término *romanticismo* «solo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejen en plan, estilo y adornos al género novelesco» (Sebold, 1983: 138). Y el propio Sebold escribe aquí mismo que «no cabe duda de que la aproximación a lo novelístico es, en el concepto de Lista y sus contemporáneos, un factor imprescindible de la evolución de lo romántico». Romero Tobar, por su parte (2010: 15-29) sintetiza los contenidos semánticos de *romántico*, señalando el de ‘novelesco, irreal’ como uno de los principales, y recoge acepciones en que se presentan como sinónimos *romanticismo* y *novelería* o género *novelesco* y *romántico*, con esta ilustrativa cita de Gómez Hermosilla, ya de 1855: «Ficción más absurda, más inverosímil, o por mejor decir, más imposible, no se hallará ni aun en los libros de caballería, o en los poemas novelescos, o sean *románticos* a la francesa» (Romero Tobar, 2010: 26-27).

como está del afán verista. En este sentido destaca por encima de todos Gabriel Peralta, de *Sacramento*, la última de las novelas de don Jacinto, de 1914, en el que nos detendremos con algún espacio. Ya al presentárnoslo, y anticipando así su inclinación *romántica* por Consuelo, escribe el narrador:

[Peralta] era, ante todo, un espíritu caballeroso y vehemente, de esos para quien el dolor sirve a la mujer de aureola; además en su caballerosidad y vehemencia entraba no pequeña parte de la sensibilidad moral que algunos califican de romántica, y que consiste en percibir con toda su fuerza la intensa poesía de ciertos momentos de la vida (Picón, 1922b: 45).

A continuación plantea la impresión que Consuelo ha dejado en Gabriel: solo en su cuarto, se acordó de ella y de su hermosura, «pero obedeciendo a su índole impresionable, y por obra de aquel espíritu romántico que avivaba su imaginación, la piedad se sobrepuso en él al encanto con que pudiera atraerle la belleza» (Picón, 1922b: 46).

De nuevo, y a partir de una aventura de Gabriel en que su amor es compartido con otro por la mujer que lo inspira, escribe el narrador sobre su decepción:

Otro hombre menos sensible o más experimentado no hubiera recibido impresión tan dolorosa; a él, que pecaba de romántico, casi le costó enfermar, y hasta pasado mucho tiempo no se atrevió a poner en ninguna mujer los ojos. Después pretendió a varias [...]. Por fin, la tendencia a la melancolía y aquel romanticismo vago que formaba el fondo de su carácter acabaron de ensombrecerle, reduciéndole a ese estado de ánimo, no por vulgar menos triste, en que el hombre cobra miedo a la mujer y al mismo tiempo lamenta vivir sin ella (Picón, 1922b: 73).

Insiste en que «una de las formas de su romanticismo estribaba en el honrado temor a enamorarse de mujer ajena» (Picón, 1922b: 73). Y aún, y ya en relación con Consuelo: «Su espíritu romántico le hizo aceptar sin gran esfuerzo el papel de amante silencioso, y tan bien ocultaba el amor que permanecía ignorado» (Picón, 1922b: 74-75). Aunque pronto lo desvelará, muy a su pesar: cuando la relación en el matrimonio de Consuelo ya esté definitivamente torcida, y esta pregunte a los Peralta, padre e hijo: «¿Ustedes no me abandonarán, verdad?», así reaccionará el hijo: «¡Jamás! —exclamó Gabriel, dando a la palabra quizá más energía de lo que fuera prudente» (Picón, 1922b: 83).

Asimismo, en ocasión de recibir a aquella tras la muerte de su padre: «Si lo que sintiera por Consuelo fuese solo deseo, el momento habría sido el menos a propósito para recibirla; pero como era un afecto de orden más elevado, y favorecido por su espíritu caballeresco y soñador, la visita le sorprendió gratamente» (Picón, 1922b: 100).

Más adelante, a medida que progresa el conocimiento entre ambos, que no la intimidad:

En su amor influían por igual los atractivos de la mujer amada y un sentimiento de piedad con que su imaginación purificaba en cierto modo el anhelo de lograrla, contribuyendo a mantener viva la pasión los no leves indicios de que ella le quería, aunque se resistiese a confesarlo, y la esperanza de que, cansada de sufrir, se le entregara cuando menos lo esperase; le animaba, sobre todo, aquel espíritu romántico y caballeresco que le indujo a imponerse la misión de ampararla (Picón, 1922b: 165).

Insiste el narrador en este su «espíritu romántico» (Picón, 1922b: 174), que le lleva a contentarse con que Consuelo sea suya precisamente solo en espíritu (Picón, 1922b: 176), y, aunque a regañadientes, acepta la situación de esa especie de amor platónico que se origina entre ambos. Cuando Consuelo le pide que no abandone la protección para toda la vida que le ha prometido, que no quiere dejar de verle, que primero arrostraría la deshonra, Gabriel se siente recompensado y jubiloso. Y escribe el narrador:

Otro hombre se hubiese valido del apasionado arranque de la mujer amada, tratando de aprovecharlo e imponérselo; pero así como a ella le hacía romántica su modo de confundir el deber con el sacrificio, a él, que era romántico por naturaleza y por amor, le bastaron aquellas palabras, brotadas de la abundancia del corazón, para darse por pagado y satisfecho de cuanto sentía; y, sin sombra de desaliento, antes al contrario, robustecidas sus ilusiones, salió de allí con nuevo estímulo para adorarla (Picón, 1922b: 227-228).

Una situación no muy lejana se produce más adelante, cuando, a propósito del engaño de su marido a Sacramento, Consuelo y Gabriel tratan sobre ellos mismos. Este le dice que cree que nunca podrán ser dichosos por la cerrazón de ella, que responde: «¡Qué le hemos de hacer!». Y a continuación el narrador:

Momentos después se despidieron. Peralta, en realidad sin fundamento para esperanzarse, mas siempre propenso a considerarlo todo modificado y poetizado por su apacible romanticismo, salió casi contento porque le había dejado besarle las puntas de los dedos, y con una mano metida en el bolsillo del gabán, iba palpano la horquilla de concha [que, caída, Gabriel recogió del suelo y se guardó con la aquiescencia de ella], tan orgulloso con aquella prenda de amor como si le hubiese dado la llave de su cuarto (Picón, 1922b: 273).

No hará falta insistir en la insistencia de Picón, que nos hace ver su cuidado casi obsesivo en no ceder a lo que pudiera resultar inverosímil para el lector.

Con menor insistencia, pero con parecido talante, encontramos en *La prueba de un alma* a Juan Ruiloz, un joven médico que acepta sustituir al director del balneario de Saludes en las condiciones que sean para que este no pierda su plaza:

El médico en propiedad del balneario, que era un íntimo amigo y compañero suyo, cayó enfermo; pidió licencia, concediéronsele, necesitó prórroga, se la negaron, y cuando se hallaba a punto de perder la plaza, le dijo Juan:

—No te apures: para estas ocasiones son los amigos de mis padres; yo haré que me nombren director de Saludes, como supernumerario, en comisión, sin sueldo, de cualquier modo..., y en paz; te curas, y cuando puedas trabajar me retiro modestamente por el foro.

De esta manera llegó a ser médico del humilde balneario el doctor Ruiloz, a pesar de que por entonces ya su nombre corría de boca en boca, seguido de tales alabanzas, que nadie pudo comprender cómo ni por qué aceptó destino tan poco lucrativo. Pero los que estaban en el secreto y conocían íntimamente a Juan no se sorprendieron, sabiendo que, a más de ser amigo de hacer favores, había en él cierta innata tendencia a buscar en lo anormal y extraordinario el encanto de la vida. ¿Y dónde cosa menos vulgar y más desacostumbrada, para un médico rico y mimado por la suerte, que ir a encerrarse en un balneario de tercera clase, en el cual no había de ganar honra ni provecho, solo por servir a un compañero? (Picón, 2008: II, 38).

Pues bien, como en el caso de Gabriel Peralta, este Juan Ruiloz se enamorará de Julia, una joven en la que vislumbra una misteriosa historia pasada:

La triste situación de esta mujer y sus gracias naturales, aumentadas con el novelesco encanto del misterio, hicieron que Ruiloz se apasionase por aquella víctima de no sabía qué injusticias. A su amor contribuyó, tanto como la figura de Julia, la facilidad con que su propio ánimo se dejaba influir y dominar por todo lo extraordinario y anormal, llegando a sentir un afecto formado de simpatía y de piedad, robustecido por la prudencia forzada, y, finalmente, poetizado por aquella aureola de dignidad y desgracia en que veía envuelta a la mujer querida. No le seducían sus ojos por expresivos, ni su boca por fresca, ni su talle por esbelto, sino toda ella por cierta atmósfera de melancolía que, circundándola como un ropaje ideal, daba a sus ojos apacible tristeza, a su boca sonrisa resignada y a su cuerpo entero una dejadez y laxitud en mayor grado poderosas y excitantes que la más espléndida hermosura o la más astuta coquetería (Picón, 2008: II, 42).

Al final podrá hacer *la prueba* que el título anticipa: «Las circunstancias le favorecieron, y él las aprovechó empleando medios conformes a su índole soñadora y romántica, siempre propensa a recursos en que tal vez la fantasía superaba al raciocinio» (Picón, 2008: II, 47).

Casos menos marcados aparecen por doquier. Como en *La hijastra del amor* respecto de Clara: «su índole soñadora poetizaba todo esto con un tinte romántico» (Picón, 1990: 425). O más adelante:

Sus instintos románticos acabaron de sacar de quicio a su razón. Lo que primero le pareció casi una locura tomó luego aspecto de hermosísimo rasgo, y rápidamente seducida, al par que subyugada por su idea, se trazó el plan. Fue una co razonada, uno de esos impulsos de mujer amante, capaz de lo imposible y de lo absurdo (Picón, 1990: 432).

O como en *Rivales*, donde pasajes como el que sigue sirven para contribuir desde luego a la caracterización del personaje, pero también al prurito de no caer en la inverosimilitud:

Ester continuó hablando a ratos, como hablamos todos, con frases llanas y corrientes, y a veces diciendo cosas que parecían ya reminiscencias de lecturas, ya conceptos extravagantes, y sobre todo con ideas impregnadas de auténtica novejería; así es ella: siempre se sale algo de lo trillado (Picón, 2008: II, 403).

En *Elvira-Nicolasa*, cuando esta cuenta al narrador que volvió a su casa llevada por una especie de melancolía difícil de explicar, le dice el narrador, con quien conversa: «Sería que se te pegase el sentimentalismo cursi de alguna novela... Si ahora mismo estás hablando como una dama de folletín» (Picón, 2008: II, 29). Pilar Lucena, de *Drama de familia*, «es toda una novela» en palabras de Petra Fontana (Picón, 2008: II, 350). Y en *El enemigo*, Picón hace escribir a Paz en una carta a Pepe:

En cuanto leas lo que te digo te pones a hacer consideraciones sobre lo raro y lo novelesco de que yo..., *en mi posición*, quiera a un hombre [pobre] como tú. ¡Hasta que te cure la tontería no he de parar! ¿No dicen que el amor es ciego? ¿No pude enamorarme de un pillo? Pues me ha dado por quererte a ti, que eres bueno, y asunto concluido. Después de todo, también yo tengo mi romanticismo, que se condensa en la frase que te he repetido tantas veces: ¡Ojalá no fuera rica! (Picón, 1921: 246).

Son varias, igualmente, las ocasiones en que se refiere a las figuras del relato como personajes de comedia o de novela, precisamente en algunas de sus novelas. Así, en *La hijastra del amor* por partida doble: «Pablo, como personaje de comedia, miró en torno suyo, cerró la puerta, y dirigiéndose al Forzudo [...]» (Picón, 1990: 111). «Clara no se desveló, como heroína de novela, la noche de aquel día en que Eduardo la habló por primera vez» (Picón, 1990: 175). En *La honrada*, Plácida se ha vestido con un traje que revela las marcas que le ha dejado la agresión de su marido, con lo que «parecía personaje de novela» (Picón, 1924: 357). Para Juanita Tenorio, en la obra de este título, su padre no era «como esos personajes de melodrama o de novela, caracteres de una pieza en que todo es malo» (Picón, 1922a: 8). Y más abajo escribe, como narradora que es de su propia historia: «y aquella noche, de codos en el alféizar de la ventana, con la mirada hundida entre sombras menos negras que las de mi pensamiento, como visionaria insensata o protagonista de mala novela, me juré hacer al hombre todo el daño que pudiera» (Picón, 1922a: 176). Finalmente en *Dulce y sabrosa*, y aludiendo a las palabras de rendimiento de don Juan: «La verdad es que en el fondo del alma sintió aquella satisfacción dulce y apacible que en las novelas románticas experimentan las zagalas galanteadas por grandes y poderosos señores» (Picón, 1976: 112).

Otras veces el narrador advierte de aspectos novelescos de su relato, o justifica lo romántico o lo casual. Como en *Confesiones*:

Ahora solo quiero narraros cómo amé a Manolo y fui de él amada, y de qué modo le perdí: advirtiéndooos que si mi narración os parece en algunos puntos novelesca es porque yo no puedo ni quiero impedir que al evocar ciertos recuerdos se me llenen de poesía la imaginación y la memoria (Picón, 2008: I, 265).

Y continúa más adelante: «Al cabo de un mes, durante el cual Manolo anduvo continuamente caviloso, recibí la carta que os voy a leer, advirtiéndooos primero que el pobre muchacho tenía aspiraciones de escritor, lo cual presta a sus frases cierto aire novelesco» (Picón, 2008: I, 268).

Como vamos viendo, se trata de un constante ten con ten o curarse en salud por parte del autor. Así en *El agua turbia* (don Enrique ha quedado impresionado por Manolita):

El enamorarse un hombre de repente, el *flechazo*, como decían nuestros padres, es recurso de poetas y novelistas malos; pero la contemplación de una joven hermosa puede despertar ideas que no a la larga, sino rápidamente, esclavicen el ánimo. Algo de esto debió de sucederle a don Enrique, porque sin titubear un instante dijo que él se encargaba de aumentar aquel exiguo capital y de que en plena seguridad rentase cada día más (Picón, 2008: 394).

En *Las lentejuelas* se alude a un «episodio novelesco», «tan novelesco que parece falso». El narrador pide a su interlocutor que vaya «a la novela», esto es, que le cuente el suceso. Y este le dice: «supongo que me perdonarás si al referírtelo lo adorno un poco sin querer, en virtud de la misma impresión que yo gocé» (todo ello en Picón, 2008: II, 199-200).

El comienzo dialogado de *Boda de almas* no deja de ser la *necesaria* justificación de una historia *romántica*:

- A eso que te hace reír, le encuentro yo una poesía muy grande.
- No sé qué poesía pueda tener la boda de un señor de sesenta y muchos años con una mocita que estará para cumplir, poco más o menos, sesenta, porque esa es la edad de los novios.
- Pues tiene, aunque no lo creas, el encanto indestructible de una intensa poesía moral, de algo que depende solo del sentimiento y vale para ellos tanto como para los que somos jóvenes la mayor exaltación de los sentidos.
- Vamos, que esos viejos son románticos.
- No sé lo que son; pero escucha y juzga [...] (Picón, 2008: II 287).

Después de contado el caso, eje del cuento, la receptora exclamará en efecto: «No he oído cosa más romántica» (Picón, 2008: II, 291).

La casualidad de la muerte en los mismos días de su mujer y su nuera es lo que se siente obligado a justificar el narrador interpuesto de *El guarda del monte*:

Llegó el año del cólera, que todavía no sabíamos lo que era; pero ¡vaya si vino!, se moría la gente que daba miedo. Aquí no hubo más que dos casos, Tomasa y Pepa, que murieron con diferencia de cuarenta y ocho horas. Excuso decirle a usted la impresión que aquello nos causaría. Esto es muy triste, ¿verdad? Mas nada tiene de extraordinario que el cólera se lleve dos personas de una misma familia (Picón, 2008: II, 300).

En cierto momento de *La dama de las tormentas* afirma el narrador del caso: «Por fortuna, vino en mi auxilio la Naturaleza, que, como los autores dramáticos, precipita los acontecimientos cuando quiere» (Picón, 2008: II, 310). Y en *La hijastra del amor* Lorenzo califica lo sucedido con Clara en carta a Luis de «aventura como las de las novelas» (Picón, 1990: 344), para pasar a escribir a continuación que «Lorenzo comenzó a entrever en aquella situación extraña el encanto de lo novelesco» (Picón, 1990: 357).

«De un tirón soltó Luisona el deshilvanado relato, que en otros labios hubiera parecido episodio de vulgar folletín, y en los suyos, y para mis oídos, tuvo la terrible grandeza de lo irremediable» (Picón, 1922a: 80), escribe Juanita Tenorio en su novela, quien llega a hilar tan fino en la justificación de lo que podría parecer excesivamente azaroso como en el pasaje que sigue:

Antes de continuar, debo advertir que nunca me he encerrado para dormir; primero, porque, sin alardear de brava, no soy nada medrosa, y caso de sentir temor, antes me lo inspira la idea de ponerme mala y que no puedan socorrerme, que la de otro cualquier peligro; y segundo, porque tengo el oído finísimo, y el más leve rumor me despierta. La única precaución que suelo tomar, no por miedo, sino por honestidad o recato, consiste en colocar una silla, con algún peso, delante de la puerta, segura de que a poco que la muevan, con solo tocarla, ya estoy despabilada. Así lo hice aquella memorable noche, poniendo sobre la silla una enorme caja de cartón llena de trapos y retales (Picón, 1922a: 125).

Explicitado o no, el recurso a la verosimilitud aparece como tal en buen número de ocasiones. Por ejemplo, entre los aciertos de la comedia que escribe Tomás, en *Envidia*, se encuentra precisamente lo verosímil de sus situaciones:

Tomás escribió una comedia. El fruto de sus lecturas, la observación de la realidad, el estudio de las obras que más honda impresión le habían causado, y sobre todo, su buen gusto, produjeron tres actos hermosísimos, admirablemente planeados, en cuya acción intervenían caracteres llenos de vida, con situaciones de verosimilitud indudable y escenas dialogadas con ese arte maravilloso en que se confunden la verdad que es imitación y la inspiración que es poesía (Picón, 2008: I, 429).

En otros textos la verosimilitud no se expresa, sino que se crea asegurándose el autor de atar todos los cabos, de no dejar nada a expensas de lo azaroso. Como en *El deber*, cuando el relator del caso asegura acerca del actuario que le acompañaba:

Y aquí debo decir a ustedes que el actuario era un joven que tenía mucho que agradecerme; nada menos que de ir a presidio le había yo librado; era hombre mío en cuerpo y alma, por gratitud, lo cual es muy hermoso, y por temor, lo cual desgraciadamente es más seguro (Picón, 2008: II, 131).

En ocasiones, Picón hace que el personaje narrador del caso recapitule o comente lo contado, de manera que potencia así el proceso narrativo logrando un mayor verismo. Se trata de un procedimiento que el novelista madrileño emplea con relativa frecuencia y del que nos limitaremos a unas muestras ilustrativas. Como estas de *Drama de familia*:

Te digo que el caso es curiosísimo. ¿No te figuras aquella casa? Pilar, cada día más amiga de Irene, viéndose a hurtadillas con Puerto en un nido que él había preparado; cuando quería salir sin Irene, con decir que iba a los Escolapios a ver al chico, todo estaba arreglado; pero el gran pretexto era la iglesia, a la cual Irene, hija de un catedrático racionalista, era poco aficionada (Picón, 2008: II, 352).

A primera vista —observó Petra Fontana al llegar a este punto, así como quien hace un comentario filosófico— parece imposible que una mujer no vea claro que su marido y su mejor amiga se la están pegando, y, sin embargo, nada tan frecuente; en estos lances, la ceguera de la casada es parecida a la del marido burlado por su amigo íntimo. Lo cierto es que Irene consideró equivocadamente a Pilar como viuda..., ¿de qué modo lo diré?, vamos, como viuda definitivamente apaciguada, insensibilizada por el tiempo y ya sin más preocupación que los trapos y las galas. Al fin, tiró el diablo de la manta, y vino el escándalo, pero gordo (Picón, 2008: II, 354).

O estas otras de *Desencanto*, comentando el narrador la conversación entre Luis y Soledad, y las gentes, el rasgo de valentía de esta en su rasgo con la *cocotte* francesa, respectivamente:

Continuaron charlando un rato, sin decir cosa digna de pasar a la historia, mas siendo de notar que entre las vulgaridades de uno y otro había esta diferencia: las de ella eran las propias de una mujer que pretendía hablar con buen deseo de algo que no dominaba; las de él, además de ignorancia, revelaban la indiferencia y el egoísmo del hombre que se considera con derecho a gozar de la vida sin molestarse en procurarlo (Picón 2008: II, 363).

Las gentes comentaron el caso de diverso modo. Dicho sea en honor de la especie humana, más fueron los elogios que las censuras. También se sabe que, cuando pasado el peligro y casi restablecida Yolanda de Saint-Bris llegó una mujer de no mala traza a recogerla y acompañarla a París, el instante en que la señorita madrileña y su criada baturra se despidieron de la pecadora francesa fue escena para descrita por pluma de oro; acaso uno de esos momentos de excelsa intangible poesía que el escritor no debe desvirtuar con comentarios, porque cuando es tan soberana, el arte no puede añadir belleza a la belleza de lo real (Picón, 2008: II, 379).

Incluso una intervención del narrador como la recién leída viene a implicar ese realismo o verosimilitud que tanto busca el autor, la sensación de cosa real o vivida, incluso a costa de la impersonalidad, otro de los principios fundamentales del naturalismo. Así sucede en algunos casos más, como cuando el relator se compadece de Cristeta tras el abandono de don Juan: «¡Pobre Cristeta! ¡Qué infame abandono!», escribe (Picón, 1976: 186).

El rigor absoluto en el punto de vista o la focalización de lo narrado resulta también un recurso extremo de la verosimilitud, que Picón emplea en diversos cuentos y singularmente en *Juanita Tenorio*, su penúltima novela, ya desde el prólogo «Al lector» (Picón, 1922a: 5-6), donde la narradora autodiegética explica el artificio narrativo sustentador del relato, que abunda en pasajes de este tenor: «De mientras fui colegiala, no referiré sino lo que contribuya a explicar mis impresiones al ponerme en contacto con gentes extrañas, y lo relacionado con sucesos posteriores de mi vida» (Picón, 1922a: 33). «Tengo, pues, empeño en referir lo que me pasó en esta casa y cómo salí de ella; pero lo haré rápidamente, sin gran lujo de pormenores, para llegar pronto a sucesos y lances de mi vida que pueden despertar interés y mover a piedad» (Picón, 1922a: 100). «Nada verdaderamente notable ni novelesco me sucedió mientras fui suya. Si me detengo en este período de mi existencia, es porque lo considero como el fin de mi vida honrada y el comienzo de mis días de escándalo» (Picón, 1922a: 181). «Dominando el horror que se apodera de mí, recordaré uno solo de estos episodios, el que más me impresionó» (Picón, 1922a: 286). Etcétera.

Pero aún queda una vuelta de tuerca en este engranaje de la verosimilitud. Y es la idea, que Picón formula en unas cuantas ocasiones y a lo largo de casi toda su producción —entre 1884 y 1908—, según la cual la realidad iguala o supera en ocasiones a la ficción, hasta el punto de que lo real llegue a parecer ficticio, imposible, fabuloso, novelesco en suma. Así sucede, por ejemplo, en *La muerte de un justo*, donde leemos en el marco con que se inicia:

—Pienso como tú —me dijo mi amigo, paladeando el último sorbo de café y encendiendo un cigarro, cuya primera nubecilla de humo azulado fue a estrellarse en el cristal que resguardaba un dibujo de Rosales—. La realidad, la Naturaleza, lo que en el lenguaje del arte y la literatura llamamos *el natural*, produce con frecuencia cosas, gentes y sucesos que parecen inverosímiles en fuerza de ser extraordinarios. No hay imaginación que invente lo que a veces da *el natural*; no hay fantasía desordenada de poeta romántico, ni falso escepticismo de incrédulo maniaco, que conciban hechos como los que se dan en la vida diariamente... (Picón, 2008: I, 143).

Referencias del mismo tenor hallamos en las novelas *Juan Vulgar* (Picón, 1918: 333) y *La honrada* (Picón, 1924: 274), en los cuentos *El peor consejero* (Picón, 2008: I, 212) y *Amores románticos* (Picón, 2008: I, 359), y en la novela corta *Rivales* (Picón, 2008: II, 400 y 414), pero sobre todo en otros dos

relatos breves: *Doña Georgia*, de 1892 —o no posterior a ese año—, y *Un sabio*, de 1898 en la versión que aquí consideramos, en los que convendrá detenerse.

En *Doña Georgia*, Picón crea al personaje de este nombre para hacerle vehículo de las ideas del autor en el momento de la *novela novelesca*¹⁰. La presenta como una octogenaria instruida, sensata y contraria a todo *lo del día*. Su conversación con el narrador, que es escritor, constituye el relato propiamente dicho, o el marco del relato en el que la viejecita cuenta su caso a un narratario que no sale de su sorpresa:

—Literato..., literato... —continuó diciendo con cierta entonación casi despreciativa—. Tampoco —añadió— hay ya literatura, porque falta sinceridad a los que escriben, y sin ella no existe poesía. ¿O es usted de los que creen posible la literatura divorciada de la poesía, poniendo empeño en persuadirnos de que no cabe en la verdad encanto ni dulzura, de que todo lo real es doloroso y amargo? ¿Conciben ustedes que puedan servir de base al arte dos principios opuestos como no recuerdo en qué antigua religión de Oriente? ¿Piensan ustedes que hay dos mundos antagónicos, uno en que lo malo siempre es cierto, y otro en que lo bueno es constantemente verdad? ¿Imaginan ustedes que en la realidad no hay poesía? El crimen, la pena, el error, el vicio y la desgracia pasan hoy por cosa cierta y evidente; el bien, la alegría, la verdad, la virtud y la dicha tiénense por mentira. El arte de hoy es un arte negro, pavoroso [...]. Hoy pintan ustedes con asfalto; pretendiendo interpretar la Naturaleza, la calumnian, porque ella, siempre sabia, produce la belleza por contrastes. El sol hace brillar como si fueran de plata fundida los bordes de la más atezada nube; en el fondo de la sima más espantable no faltan nunca granos de arena relucientes como piedras preciosas, y la más enfurecida ola es la que arroja a la playa mayor número de nacaradas conchas. Veo que sonríe usted burlescamente, pero estoy persuadida de que tengo razón. Harto sé que ahora califican ustedes de *cursi* todo lo que entusiasma o conmueve: la libertad, el patriotismo, el amor, cuanto lleva en sí germen de poesía (Picón, 2008: I, 285).

El narrador se permitirá interrumpir a doña Georgia, pero su respuesta no dejará lugar a dudas:

—Usted —dije— cree que vivimos en pleno convencionalismo, y no acepta la tendencia basada en reflejar lo más amargo y negro de la vida para que lo evitemos. —Exactamente —replicó—; porque la vida no es toda sufrimiento ni toda regocijo, como no es el rosal todo flor y todo espinas, y la literatura no debe inspirarse premeditadamente en un solo aspecto de la existencia humana, sino reflejarla entera, variada hasta lo infinito, al igual de aquellos panoramas en que por arte de magia el príncipe indio de la leyenda veía surgir ante sus ojos en abigarrado tropel la dicha, el dolor, la desesperación y la fe, la caridad y el egoísmo, el apocamiento y el valor, la mezquindad y la grandeza, tal como andan desparrramados por la mano de Dios sobre el haz de la tierra... La vida es un río, cuya

¹⁰ Hay edición accesible de este relato en nuestra antología *Después de la batalla y otros cuentos* (Picón, 2011: 175-195).

corriente, serena o enturbiada, arrastra juntamente inmundicias que recoge de la orilla y limpias guijas que ruedan por el fondo, y entre las cuales alguna vez van granos de oro. ¿Por qué han de labrar ustedes un arte formado solo de lo impuro y grosero, estatua de barro con ropajes de andrajos, sin primor ni joya que la embellezca y adorne? (Picón, 2008: I, 285-286).

Será entonces cuando la anciana dirá a su interlocutor que en su propia vida, «que pudiera servir de base a una novela», hay un episodio en el que se confunden «mucho de lo bueno y de lo malo que cabe en el corazón humano», y ofrece contárselo. Es lo que hará —no nos detendremos en ello—, para rematar con estas palabras:

—Y ahora, señor mío —prosiguió doña Georgia—, haga usted el favor de decirme si este episodio de mi vida, con ser enteramente verídico y por ende bueno para una novela, no está impregnado de poesía; puedo decirlo, pues no es cosa inventada por mí. ¿A qué vendría, en quien literariamente lo narrase, el empeño de ennegrecer las tintas oscuras, que por cierto en el cuadro no faltan? Recuerde usted conmigo los elementos que han entrado en el relato. Mujer joven mal casada, esposo y padre culpable del más injustificado abandono, hombre que enamora a la abandonada, adulterio, inmoralidad de los adúlteros en hacer a una niña confidente y casi cómplice de su pasión; llegado el momento propicio a la reparación de tanto daño, explosión de un doble y bastardo amor propio, ciega estimación de sí mismos, que les impulsaba a perseverar en el delito como saboreando su enervante aroma; y por último yo, aquella niña a quien la propia picardía y lo anormal de la situación habían ensanchado la malicia, convirtiéndome en remediadora de la culpa, no por la repugnancia que la culpa misma inspirase, sino dominada y seducida por el misterioso influjo del amor, que me hizo discurrir y hablar en nombre de la moral para remediar el mal que hizo la pasión...

—Así anda todo en la vida mezclado, confuso, revuelto: no hay sentimiento puro que no se tizne con algo de egoísmo, ni alma tan cerrada al bien que en algún instante y por algún misterioso camino no perciba el resplandor de la conciencia. ¿Por qué, señor literato —terminó doña Georgia—, insisten ustedes en divorciar la literatura de la poesía, cuando en la vida no son absolutamente incompatibles lo real y lo poético? (Picón, 2008: I, 289-290).

El narrador, indudable *alter ego* del autor, acabará preguntándose: «¿Será verdad que estamos, aun los más sinceros, contribuyendo a crear una literatura exclusivista, de escuela, y, en una palabra, amanerada y falsa?» (Picón, 2008, I: 290).

También de 1892 es el cuento *Un sabio*, y también de él nos importa su marco, que Picón añadió al relato estricto al publicar este de nuevo seis años después en una revista barcelonesa¹¹, y en el que precisamente comienzan los interlocutores tratando la cuestión de la inverosimilitud:

¹¹ Picón, Jacinto Octavio (1898). «Un sabio», *Barcelona Cómica*. XI, 18 (30-IV), pp. 422-424.

Íbamos de paseo, mi amigo Pepe y yo, conversando acerca de lo inverosímil en literatura, pero sin discutir ni llevarnos la contraria por ser idéntico nuestro modo de pensar, convencidos ambos de que, por rebuscadas que parezcan las invenciones de la imaginación, aún parecen, con frecuencia, más extraordinarios los ejemplos de realidad. En apoyo de nuestra opinión, recordaba yo haber leído recientemente dos casos certísimos que nadie hubiera creído si los viera escritos en una novela: uno, fruto de la casualidad; otro, producto de una excepcional grandeza de alma (Picón, 1898: 422 [referencia completa en nota 11] y 2008, I: 273).

No hará falta señalar, antes de continuar delineando el citado marco, que el valor de este viene a ser una forma de Picón de guardarse ante quien pudiera acusarle de excesos *románticos* o *novelescos*. Lo cierto es que pasa el narrador a dar cuenta del primero de los dos «casos certísimos» (que muy probablemente son noticias recogidas de la prensa por don Jacinto, pero es algo que no estamos en disposición de probar):

Hace poco tiempo desapareció de Barcelona un caballero. En un principio se creyó que su desaparición tenía por origen el crimen; mas, por ciertos datos y antecedentes, se vino en sospecha de que él a sí mismo debió darse la muerte. Las autoridades comenzaron a buscarle y varios de sus agentes recorrieron las cercanías del puerto de Barcelona, encontrando al fin su cadáver con indudables señales de suicidio. En esto nada hay de sorprendente. Lo raro del caso consiste en que los mismos agentes que buscaron y hallaron al caballero desaparecido encontraron también a poca distancia de su cadáver el de otro suicida. Y preguntaba yo: ¿Qué se diría de un autor, por ejemplo novelista, que narrase en un libro episodio semejante? El suceso es, sin embargo, certísimo. Toda la prensa española lo ha publicado. Buscando al suicida, se halló otro suicida muerto en iguales circunstancias. Como se ve, en este ejemplo la casualidad llega a crear lo que nunca hubiera inventado la imaginación y, sobre todo, lo que nadie habría creído (Picón, 1898: 422 [referencia completa en nota 11] y 2008, I: 273-274).

Y sigue luego con el segundo, «de índole distinta», como escribe el narrador:

En una ciudad de Castilla, hace pocos meses, un soldado mató de un tiro a uno de los oficiales de su batallón, por lo cual fue sentenciado a muerte y fusilado, y su familia, condenada a entregar, como indemnización, una suma de dinero a la viuda de la víctima. Pero esta era rica y la viuda del fusilado era pobre. Pues bien, la primera cedió a la segunda, después de haberlo recibido legítimamente, el importe total de la indemnización. Y no cabe duda de que también podríamos hacer la pregunta anterior. ¿Sería considerada como verosímil tan noble acción a verla escrita en las páginas de un libro? ¿No se diría que el autor incurre en exageración para pintar la bondad de un alma? ¿Cabe en cabeza humana que la familia del muerto, del asesinado, se convierta en bienhechora de la familia del matador asesino? Y conste que también este hecho es cierto y ha sido publicado (Picón, 1898: 422 [referencia completa en nota 11] y 2008, I: 274).

«¿Dónde acaba lo verosímil? ¿Dónde empieza lo que debe ser considerado como contrario a la realidad posible?», se pregunta a continuación. Para contar acto seguido el episodio protagonizado por don Luis,

un episodio inverosímil que nadie dejará de aplaudir, pero que muchos se negarán a creer: un rasgo de buen juicio, generosidad y cordura que parece cosa fraguada por un escritor romántico, de aquellos que tenían por sistema exagerar y sacar de su natural asiento las pasiones y los sentimientos, pintando a las mujeres y los hombres peores o mejores de lo que son, pero nunca tales como la realidad los presenta (Picón, 1898: 422 [referencia completa en nota 11] y 2008, I: 274).

Narra Pepe después el caso, que constituye el cuento propiamente dicho —y que se funda en la renuncia de don Luis, un hombre de más de cincuenta años, a casarse con la joven Manolita y favorecer la boda de esta con su novio, ayudándolos incluso económicamente—, para volver luego a comentar el desenlace con las siguientes palabras:

—Tu relato —dije a mi amigo— es tan sencillo y conmovedor, que parece cuento inocente para incluido en libro dedicado a educandas. Casi resulta cursi.

—Tienes razón, pero es certísimo —repuso Pepe, añadiendo—: Si el hecho de encontrar don Luis las cartas del novio de Manolita hubiera sido una farsa amañada por ella, lo creeríamos sin vacilar. Su sacrificio era sincero y andamos reacios en darle crédito. ¿Qué levadura de torpeza o sedimento de maldad habrá en el fondo de la conciencia humana para que, sin esfuerzo, acogamos lo censurable, y con tanta facilidad dudemos de lo bueno? (Picón, 1898: 424 [referencia completa en nota 11] y 2008, I: 280-281).

Por tanto el azar, y hasta el misterio, forman también parte de lo real. Así lo leemos en *Juanita Tenorio*: «De una de estas [aventuras] me enteré la casualidad, que si es inadmisiblemente introducida como elemento literario en dramas y novelas, a veces en la vida real desempeña un papel importantísimo» (Picón, 1922a: 47). O en *Dulce y sabrosa* refiriéndose a Cristeta: «¿En qué pensaba? ¡Misterio! También los hay en la realidad, que es una gran novela» (Picón, 1976: 186). Efectivamente, y hasta a veces «la vida da las novelas casi hechas» (Picón, 2008, I: 405), como afirma el narrador de *Los grillos de oro* (Picón, 2008, I: 405) antes de oír el relato de Villal-sur que ilustra la idea.

O no, porque las palabras no siempre alcanzan a dar cuenta de lo real, como escribe alguna vez don Jacinto. Recordemos algo que ya habíamos leído páginas atrás:

El instante en que la señorita madrileña y su criada baturra se despidieron de la pecadora francesa fue escena para descrita por pluma de oro; acaso uno de esos momentos de excelsa intangible poesía que el escritor no debe desvirtuar con comentarios, porque cuando es tan soberana, el arte no puede añadir belleza a la belleza de lo real (Picón, 2008, II: 379).

Veámoslo en un nuevo texto. Las palabras no sirven ante la realidad, que se impone:

Llenósele el alma de tristeza, y lloró silenciosamente. No existen palabras con que expresar su pena. La prosa vulgar y llana sería pálida; la retórica, falsa e insufrible. No hay vocablo que dé idea de lo amarga que es una lágrima, ni giro que refleje el desconsuelo que se enseñoorea del corazón desposeído de esperanza (Picón, 1976: 185).

La realidad, sí, ante todo y sobre todo. Pero, no caben engaños, la realidad literaria, la vertida en el texto, se modela con palabras, palabras que implican una decidida apuesta del autor por la verosimilitud, condición principal de la narrativa del realismo naturalista y fundamento en la teoría y en la práctica de la obra literaria de don Jacinto, quien, como hemos ido observando, despliega un cuidado extremo, casi enfermizo, para no sucumbir a la inverosimilitud o a aquello que, aun basándose pretendidamente en lo real, pudiera el lector juzgar inverosímil: la indicación expresa del carácter idealista o soñador de algunos personajes, la advertencia del cariz novelesco de ciertos momentos del relato, la minuciosa justificación de lo casual o azaroso, la recapitulación o la paráfrasis de lo referido por el narrador autodiegético, el rigor absoluto en la focalización de lo narrado..., son otras tantas facetas de ese reto que el autor asume como punto de partida y como término de llegada, el reto de la verosimilitud.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bonet, Laureano (1989). «El naturalismo en España: un texto olvidado de Jacinto Octavio Picón», en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 73-88.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (1982). «Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, pp. 253-268.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2003). «Jacinto Octavio Picón: esteticismo y moral», en *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto, pp. 207-226.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2007). *Edición crítica y estudio de los «Cuentos completos» de Jacinto Octavio Picón*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2009a). «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (I). Apuntes biográficos, retratos y relaciones personales», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 34, pp. 243-329.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2009b). «Introducción» a Albert Savine, *Le naturalisme en Espagne. El naturalismo en España*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 11-120.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2010). «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (II). Estética e ideología: la obra crítica», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 35, pp. 15-81.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2012). «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (III). Las novelas», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 37, pp. 141-261.

- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2014). «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (IV). Los cuentos», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 39, pp. 13-115.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2015). «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (V). Los cuentos: la historia», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 40, pp. 133-261.
- Huret, Jules (1894). *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Charpentier.
- Huret, Jules (1999). *Enquête sur l'évolution littéraire*. Ed. de Daniel Grojnowski. Paris, José Corti.
- Pattison, Walter T. (1965). *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 86).
- Picón, Jacinto Octavio (1884). «Prólogo» a Martín Lorenzo Coria, *Ángel caído*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 2.^a ed., pp. I-VII.
- Picón, Jacinto Octavio (1899). «Prólogo» a Alejandro Larrubiera, *La virgencita*. Barcelona: Imp. de Pedro Ortega, pp. III-VII.
- Picón, Jacinto Octavio (1918). *Lázaro. Juan Vulgar*. Madrid: Renacimiento (*Obras completas*, VI).
- Picón, Jacinto Octavio (1921). *El enemigo*. Madrid: Renacimiento (*Obras completas*, IX).
- Picón, Jacinto Octavio (1922a). *Juanita Tenorio*. Madrid: Renacimiento (*Obras completas*, III).
- Picón, Jacinto Octavio (1922b). *Sacramento*. Madrid: Renacimiento (*Obras completas*, V).
- Picón, Jacinto Octavio (1924). *La honrada*. Madrid: Renacimiento, 4.^a ed. (*Obras completas*, II).
- Picón, Jacinto Octavio (1976). *Dulce y sabrosa*. Ed. de Gonzalo Sobejano. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 51).
- Picón, Jacinto Octavio (1990). *La hijastra del amor*. Ed. de Noël Valis. Barcelona: PPU (Narrativa de la Edad Liberal, 2).
- Picón, Jacinto Octavio (2008). *Cuentos completos* Ed. crítica de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2 vols. (Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 15).
- Picón, Jacinto Octavio (2011). *Después de la batalla y otros cuentos*. Ed. de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 678).
- Romero Tobar, Leonardo (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid, Castalia (Literatura y Sociedad, 56).
- Romero Tobar, Leonardo (2010). *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (Thema, 56).
- Sebold, Russell P. (1983). *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica (Filología, 10).
- Sobejano, Gonzalo (1976). «Introducción» a Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*. Madrid: Cátedra, pp. 11-61.
- Sobejano, Gonzalo (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia (Literatura y Sociedad, 34).
- Zola, Émile (1881a). *Le roman expérimental*. 5.^a ed. Paris: G. Charpentier.
- Zola, Émile (1881b). *Les romanciers naturalistes*. 2.^a ed. Paris: G. Charpentier.
- Zola, Émile (1972). *El naturalismo*. Trad. de Jaume Fuster; selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona: Península (Ediciones de Bolsillo, 241).

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015.

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2016.