NEO-REALISMO EN LA NARRATIVA

Para Paco Ayala, de su lector y amigo

No se me oculta lo arriesgado de proponer un nuevo *-ismo,* ahora sin apoyo de escuela o grupo, por lo que debo, por de pronto, algunas explicaciones. En primer lugar, trato de emplear el término de «neo-realismo» con el sentido más preciso, como un tecnicismo, unívoco, sin ambigüedades y sólo para este caso y ocasión. Diré, además, que el acudir a esta categoría del neo-realismo es resultado, no previsto, de agrupar hechos de literatura —preferentemente contemporánea— que ofrecen, a mi parecer, una fisonomía común, sin olvidar variedades, cuya nota más abarcadora sería la que acojo con la denominación propuesta. Por supuesto, no he dejado de tener en cuenta la bibliografía (1) más adecuada, aunque mi camino ha sido, sobre todo, el inductivo, de observación y análisis para llegar a esta provisional síntesis.

En una primera aproximación, tendré que dejar dicho que doy de lado a consideraciones sobre el «realismo» tal como lo han entendido y confundido los filósofos: platónicos, aristotélicos, tomistas, empíri-

(1) Sin necesidad de remontarnos al siglo XIX, a sus teorizadores, basta con repasar algunos de estos estudios: René Wellek, *Concepts of criticism,* New-Haven (1963), especialmente el capítulo «The Concept of Realism in Literary Scholarship» (pp. 222-255, *op. cit.).* Me he acercado al «realismo» socialista, ya muy en crisis si nos fijamos en el simposio recogido en *Litterature et réalité,* por Bela Köpeczi y Péter Juhasz (Akademiai Kiadó, Budapest, 1966). Todo está previsto en una ideología común, salvo cuando alguien piensa por cuenta propia, como es el caso de Luckacks. También he tenido en cuenta compilaciones documentales como *Documents of modern literary realism,* ed. by George J. Becker (Princeton, N. J. 1963). O las de los formalistas rusos, reunidos por T. Todorov: *Du réalisme artistique* (eds. du Seuil, París, 1965). *O, le réalisme:* «Textes chosis et présentés par Geneviéve et Jean Lacambre» (París, 1973). También he tenido en cuenta el artículo de Fernando Lázaro, «El realismo como concepto crítico-literario», incluido ahora en su reciente libro, *Estudios de poética* (Taurus, Madrid, 1976). Igualmente me ha sido útil la lectura de escritores como Robbe-Grillet, quien habla, precisamente, de un «nouveau réalisme», aunque no con el mismo alcance que ahora aquí. Véase *Pour un nouveau roman* (col. Idées, NRF, Gallimard, París, 1963). Y hago gracia de más prolija enumeración, aunque acaso debiera indicar textos que más bien no deberían ser tenidos en cuenta, para ahorrar trabajo baldío. Pero, dejemos a cada uno su capacidad de elegir.

No ha dejado de impresionarme la pregunta de Morse Peckham, en su artículo: «Is the Problem of Literary Realism a Pseudo-Problem?», en *Critique:* Studies in Modern Fiction (12 noviembre 1970, pp. 95-112). Sí, ya recuerdo que el propio Balzac dejó dicho: «C'est nous qui la faisons la réalité.»

cos, etc. No deja de ser notable cómo Bergson y Einstein no llegaron a entenderse en cuanto a la «realidad» que cada uno veía y consideraba desde su propio campo (2).

Trato de presentar un panorama, que no aspira a ser exhaustivo, resultado en todo caso de observación directa en el campo literario, y que me ha llevado a proponer como denominador común y con aspiraciones de tecnicismo (univocidad, no ambigüedad, y aplicación para aquí y ahora, no «siempre qué y sólo cuando...») el enunciado de narrativa neorrealista, o para apurar más, «neorrealismo» en la narrativa. Con ello parece que resulta obligado dar definiciones de los términos expresos y del implícito «literatura». (Y aquí me asalta la duda que me trae el viejo *dictum,* de que *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem.)* Diré, desde luego, que no he partido de conceptos previos, cerrados, ni tampoco he buscado necesariamente formulación *a posteriori:* una masa de hechos literarios, espigados en eso que convencional y generalmente llamamos literatura, ha venido imponiendo su presencia con ciertas características comunes dentro de una variedad en matices, y de ahí que ahora se proponga una teoría («contemplación») abarcadora de los hechos y resumida en el enunciado definitorio.

Tampoco aspiro a establecer una categoría historiográfica, ni en el tiempo ni de escuela ni para los géneros: me he limitado a observaciones dentro de un área que se ha ido perfilando por sí misma y desde condicionantes análogos. Textos literarios y testimonios de autores —muy raramente de críticos— me han ido dando el material que voy a exponer bajo el título aproximativo, arriba enunciado. Para empezar, atenderé a la realidad primaria del hacer literatura, a la conciencia del *scriptor* en cuanto tal, esto es la disposición y el acto mental de la escritura en su *status nascens.* La realidad del texto en el plano formal de la expresión me ocupará seguidamente. Por último, la realidad fáctica, es decir, la relación entre literatura y verdad objetiva comprobable por consenso común o, para decirlo en una palabra, la verosimilitud. (Lo que supone, realidad = verdad, al menos como hipótesis de trabajo.)

Ahora bien, «literatura» supone siempre un grado de estilización, de modo que una de las formas comunicativas más antiguas, la narración, nunca da en estado puro lo que notifica (como, por contraste lo hace la información), sino que lo tiñe con algo que el narrador ha puesto de su propia cosecha y en primera y última instancia podemos aceptar que «todo fenómeno verbal modifica y estiliza el hecho que

(2) Véase J. Chevalier: *Bergson,* 10éme ed. Plon, París, 1926, p. 134.

narra» (3) y que «el autor que escribiera una novela como *proceso* o como *reportaje* haría desde el primer párrafo un acto de literatura en virtud de la intencionalidad literaria» (Lefebvre).

En la determinación cronológica del «neo» que limita el realismo que voy a considerar, no puedo llegar a más precisiones que las de una contemporaneidad elástica, reservándome algún salto atrás, ocasionalmente. En modo alguno pretendo, ahora, hacer una historia del *-ismo,* limitando mi atención a lo que una cierta reiteración moderna me ha deparado en mis lecturas. Y como los datos obtenidos, dentro de una variedad de caracteres, pueden abarcarse con la denominación propuesta, los iré exponiendo según sus notas distintivas y siguiendo un proceso desde la escritura hasta el contenido.

LA ESCRITURA COMO PROBLEMA

Se ha propuesto un primer enfoque realístico al considerar la actitud del escritor en cuanto tiene conciencia del acto de convertir en escritura un determinado contenido. Tendríamos aquí, en este trance hecho consciente, un realismo de primer grado, ajeno al que se plantea la adecuación entre lo concebido y la realidad externa como tal. Desde este punto de vista y con tal atención, nos encontramos con el fluir de la conciencia *(stream of consciousness,* jamesiano), ante el depósito de arquetipos, símbolos hereditarios (Jung) y tendencias asociativas preformadas en el inconsciente colectivo (digo, «tendencias», no asociaciones), y su traslación expresiva más inmediata mediante el monólogo interior, principalmente. Creo que estamos ante un «realismo» de la escritura, cuya fortuna ha venido aumentando desde Thackeray, Dujardin, hasta Joyce, Virginia Woolf y tantos otros, una vez convertido el hallazgo en fórmula. Sería ocioso, por sabido, el hacer un apuntamiento bibliográfico siquiera elemental.

Me parece oportuno, sin embargo, recoger al menos un caso extremo, el de Beckett. Nadie, que yo sepa, antes que él ha hecho literatura del primer brote en la conciencia del escritor, morbosamente si se quiere; pero con un grado de problematicidad que le permite sentirse más allá del Joyce, que —son sus palabras— «tiende a lo omnisciente y a la omnipotencia en tanto que artista. Yo trabajo con impotencia, con ignorancia. Pienso que la impotencia no ha sido

(3) Según Jakobson: «Co je poesie», *apud* Victor Erlich, *Russian formalism, history and doctrine,* Mouton, The Hague, 1969, p. 201. En cuanto a información como opuesta a narración, véase Walter Benjamin, *Iluminaciones (Baudelaire),* II, Taurus, Madrid, 1972, p. 127.

explotada en el pasado». ¿Estamos dentro de lo patológico? También es «real» esa escritura que es *la voix de mon silence,* sin superar un *peut-être* que empieza por poner en duda la misma legitimidad del lenguaje que emplea. Así, por ejemplo, en *L'innommable:* «Oú maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?...» Toda la organización personal y tempo espacial que necesitaría para primer sustentáculo en la fijación del YO, y desde aquí las demás coordenadas, aparece problematizada, insegura. En *Molloy* nos dirá que «Les mots que je prononçais moi-même [...] me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insects». Por ese camino se llega a la anulación del lenguaje, como ocurre y no en narrativa, sino en la pieza de teatro, *Breath,* que tiene treinta segundos de duración, el tiempo de inspiración, espiración, mientras se enciende y extingue una luz, se oye el llanto de un niño, frente a un montón de chatarra, sin personaje visible. He ahí un resumen, sin palabra, de la vida humana, y el aniquilamiento de la escritura. Menos negativa es la situación de la novela arriba citada, *L'innommable,* donde leemos: «Si pudiera hacer un esfuerzo, un esfuerzo de atención, para intentar saber lo que ocurre, lo que me ocurre, sería, no sé, olvidé la apódosis [...]» (trad. en ed. Lumen, Barcelona, p. 246). Flagrante contradicción entre el archiculto tecnicismo y el estado ingenuo puro que se nos comunica, o, simplemente, entre una lengua poseída, con todas las connotaciones y presupuestos que ello comporta. En fin, no veo que sea forzar las cosas si se propone esta voluntad de escritura como un primer intento de realismo en las mismas raíces de la literaturización. Y aun aquí hay una selección que obedece a una concepción e intención literarias, al eliminar contenidos de conciencia menos distintos y que no han accedido a una fijación por la palabra. El «realismo» germinal, queda, pues, seriamente condicionado en esta fase ya.

Ya hace muchos años que el propio Beckett hizo notar la tendencia en escritores modernos —modernos entonces— a rechazar desdeñosamente el «realismo» cinematográfico, desplazando el enfoque de su campo de observación desde la experiencia externa al flujo de conciencia (4). Así, en su libro juvenil, *Proust,* New York, Grove Press, 1957, denunciaba «the grotesque fallacy of a realistic art... for the realists and naturalists worshipping the offal of experience, prostrate before the epidermis... and content to transcribe the surface, the

---

(4) No me resisto a dar dos libros que me han sido de utilidad en este punto. El uno, de Melvin Friedman, *Stream of consciousness: A study in literary method,* London, Oxford U. P. 1955. Y, *Bergson and the stream of consciousness novel,* por Shiv. K. Kumar, Blackie, London, 1962. Por no citar más.

façade, behind which the Idea is prisoner (pp. 57-8, *op. cit.).* Lo que Beckett llama «desecho» de la experiencia, aun no siéndolo, lo que sí resulta es una selección de la misma y, por tanto, una modificación de la realidad. Claro que tampoco el escritor logra y lograría una toma del multiforme y laborioso contenido de conciencia en su constante fluir, ni en sus varios niveles, sino que ha de partir de estados ya lingüísticos de esa conciencia, y seleccionados también. Añádase la naturaleza ambigua de los signos de que se sirve la lengua literaria, con lo que esa aspiración a un realismo con criterios objetivos resulta más que insegura.

EL ESCRITOR Y EL ESTILO

Considerando ahora el «realismo» desde otro ángulo, ocurre que hay obras cuyo narrador es la persona ficta creada por el autor, y en ocasiones, sobre todo cuando el personaje está social y culturalmente marcado y diferenciado, existe un evidente distanciamiento entre ambos. Lo más frecuente es que el autor no haya sentido necesidad de justificarse, ni aun de darnos una explicación. Estamos ante una de las exigencias «realistas» de la verosimilitud, que las más de las veces se elude, como en la novela picaresca, bien que como rasgo convencional esté escrita desde una madurez y retrospectivamente, con lo que quedaría salvada la incultura del protagonista-narrador. Sin embargo, Daniel Defoe, en su *Moll Flanders* («The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders»), escrita en el año de 1683 —según la suscripción al final—, pero publicada en 1722, escribe en el «Preface» —al final, y traduzco—: «Se supone que el autor aquí está escribiendo su propia historia... Es cierto que el original de este cuento está puesto en nuevos términos y el estilo de la famosa dama de que aquí hablamos está un tanto alterado. La pluma empleada en dar fin a su narración y hacerla que parezca lo que ahora veis, ha tenido no pocas dificultades para ponerla en un vestido decente y hacerla hablar un lenguaje apto para ser leído. Cuando una mujer perdida desde su juventud, más aún, ejemplo de relajo y de vicio, viene a dar noticia de sus prácticas viciosas... un autor se ve en dificultades para dejarlo tan claro.» Como se ve, el autor ha visto el problema y ha arbitrado una justificación ante el lector (5).

---

(5) También Defoe ha acudido a estratagemas para enmascarar sus ficciones y hacerlas aparecer *como si* fueran documentos auténticos. Tal sucede en *A journal of the plague year,* en *Memoirs of a cavalier,* y en *The history of captain Jack.* Sobre esto ver Harry Levin, «From *gusle* to tape-recorder», ahora en *Gronunds for comparison,* Harvard, 1972, pp. 212-223.

En otra novela autobiográfica y de heroína *non sancta,* y mucho más reciente, el autor se vuelve a plantear el mismo caso que Defoe. Me refiero a *La romana,* de Alberto Moravia, y también el autor busca una justificación en su prefacio correspondiente: «Algunos lectores de *La romana* podrían ponerle la objeción de que una mujer sencilla y sin instrucción, salida del pueblo tendría que ser incapaz de contar su historia en primera persona y con el estilo literario que yo le he prestado. Este fue, de hecho, el problema que me planteé desde el primer momento. Dos caminos se me ofrecían al relatar la autobiografía imaginaria del personaje que había decidido retratar: o elegía un estilo de lenguaje realístico, fotográfico, hablado, típico de una mujer de la clase y profesión de Adriana, un dialecto estrecho y pobre, incapaz de expresar más que un número limitado de sentimientos e incidentes, o hacía hablar a los personajes con mi estilo habitual, como el de mis otros libros. Elegí el segundo modo, por dos razones: primero, no veía necesidad alguna de cambiar mi estilo al cambiar mis personajes, y, después, el lenguaje de la literatura es siempre más verídico y más expresivo poéticamente que el lenguaje hablado... Todo lo que he pretendido es representar el mundo moral de Adriana, haciéndole el mismo servicio que los amanuenses cuando interpretan y confían al papel en sus tabucos los sentimientos informulados de criadas iletradas.»

Es, como se ve, una toma de posición, previo planteamiento. En una novela española, también reciente y de asunto y personaje muy parecido al de la italiana, el autor confía en la receptividad del lector, sin más: *Lola, espejo oscuro,* de Darío Fernández Flórez. Pero no se ha querido otro que apuntar al tema sin entrar en más por el momento.

REALISMO OBJETIVO

La adecuación de lenguaje a la «realidad» comprobable por consenso general y común, sirviendo de copia lo más exacta tiene una primera condición, la puramente fonética. Ya sabemos cómo los escritores del siglo pasado dieron entrada en sus narraciones a las peculiaridades regionales, y aun a las individuales. Es justamente en el habla de cada personaje donde cabe una mayor verdad «realista», al eliminarse —supuestamente— el autor y dársenos algo como notación directa, en vivo. Creo que también en este recurso, tan elemental, se advierte en nuestra narrativa reciente algunas innovaciones o recursos más apurados. Compárese con el habla popular «realista» o

«naturalista» la que Raymond Queneau transcribe en su *Zazie dans le metro* (1959), por ejemplo: *Doukipudonktan,* que me atrevo a reescribir algo así: «D'où qui pue donc tant». O esta otra frase: *Skeutadittaleur,* que será, «Ce que a êté dit à l'heure». Diría que se ha buscado unas grafías puramente fonéticas, realizadas, no fonológicas.

Una intensificación del realismo objetivo, en cuanto se trata de eliminar el papel intermediario entre realidad externa y texto, notación directa simplemente, creo que la tenemos en Hemingway, y, por no citar más, en «*The killers* (1927), puro diálogo sin más. Si tenemos en cuenta que este relato es bastante anterior al descubrimiento y utilización del magnetófono, Hemingway se ha limitado a una como notación absolutamente objetiva, «realista», sin la más leve injerencia del autor. Luego hemos de encontrar escritores que se acogerán a la ficción del artefacto para introducir algo directamente tomado de la realidad. Una vez más hay que tomar con las obligadas reservas el grado de verdad «realista» que hay en la supuesta utilización del magnetófono. Por de pronto, me adhiero a la opinión de André Maurois en sus *Dialogues des vivants* (París, 1959): «Una conversación registrada en el magnetófono puede tener mérito literario si todos los interlocutores tienen ingenio *(esprit).* Confesará usted que esto es raro. En la vida cotidiana la mayor parte de las conversaciones son mediocres. Me dirá usted que hay que pintar esa mediocridad misma. Sin duda, pero si no se la retoca, no será sino mediocremente mediocre» (p. 75, *op. cit.).* De nuevo nos encontramos con el oximoron que lleva en sí la unión de arte con realidad.

Novelistas recientes han hecho como si utilizaran las *casettes* para darnos su transcripción y con ella algo más próximo a la realidad. Jesús Torbado, en su novela *Moira estuvo aquí* (Barcelona, 1971) sustituye la misiva epistolar de la esposa del protagonista, por las *casettes* que le envía, y se nos transcriben. También Isaac Montero, en su *Documentos secretos,* I (Alborak, 1972), dice que se ha servido de cintas magnetofónicas, pero: «Me he limitado a recoger los fragmentos que me parecieron más significativos, a agruparlos y situarlos donde, a mi juicio, su significación resaltaba más e iluminaba mejor el conjunto. Naturalmente, el uso de la cinta magnetofónica conlleva ciertas manipulaciones [...] (Para terminar, debería estampar aquí: léase a Oscar Lewis [...])» (p. 245, *op. cit.).* Más adelante he de ocuparme del antropólogo norteamericano.

La impasible veracidad que antaño se atribuyó al espejo que se pasea a lo largo de un camino, como ejemplo y guía para narradores realistas, se concede hoy a la cámara cinematográfica y a la graba-

dora de sonidos, en concurrencia con la escritura que aspira a trasponer realísticamente el mundo en torno. No vale la pena detenernos en la falacia que hay en el fondo de este planteamiento ingenuo. Ahora bien, no deja de ser muy presumible que la disponibilidad de tales medios de comunicación, su frecuentamiento, hayan estimulado y facilitado, por ejemplo, nuevo modos y tonos en la escritura de conversaciones, *como si* fuesen mera transcripción. Creo que estamos aquí también ante un «neo-realismo», cuyos alcances y extensión no puedo seguir. Con las reservas necesarias, diré que Cela me parece el primero, en todo caso el más señalado, de los que han dado este nuevo acento al texto coloquial, a los diálogos. Hay, además, otra que me parece novedad en la prosa de Cela, y es lo que, provisionalmente, llamaré el mono-diálogo libre. Por ejemplo, en *Nuevas escenas matritenses,* 1.ª serie (1965), y en el capítulo «Arte de tocar el manubrio». Es una especie de monólogo exteriorizado, libre, con interlocutor implícito. En esa misma línea —y no puedo entrar en más precisiones— me parece que están algunos de los relatos de Alonso Zamora Vicente, así en el libro *Desorganización* (Austral, 1975) y en los pasajes que llevan el título mismo del libro y en «Con la mejor voluntad», entre otros. Es un lenguaje hablado, coloquial y aun popular, lleno de modismos y rasgos vivos del momento, que fluye con libertad y sin intromisiones del narrador. No hay interpuesta persona, estamos ante la mímesis pura (6).

Dentro de este apartado del «realismo objetivo», cabría otro recurso, no oral exclusivamente, el que llamaré con denominación ya acuñada, *collage.* Acaso haya sido John Dos Passos quien antes y con más acierto acudió a este procedimiento que consiste en intercalar dentro de un cuerpo novelesco convencional titulares y noticias de prensa, fragmentos de canciones populares o popularizadas, frases publicitarias de gran difusión: esto es, algo así como materia bruta tomada directamente de la realidad actual, contemporánea de lo narrado, y que viene a dar un trasfondo ambiental supliendo las descripciones o notas encaminadas a situar acciones en su marco espacio-temporal y en su contexto social e histórico. Su famosa trilogía USA, *42nd, Parallel,* 1919, y *The big money* nos ofrece *collages* como *Newsreels, The Camera Eye* y *The Biographies.* Las biografías son

---

(6) Sobre este tipo de discurso en la obra de Zamora Vicente, véase el estudio de Rafael Lapesa, «Alonso Zamora, hombre y narrador» (abril, 1963), recogido en libro, *Poetas y prosistas de ayer y hoy,* del mismo autor, Gredos, Madrid, 1977, pp. 416 y 418, especialmente para nuestro caso.

El discurso a manera de monólogo exterior libre, más interlocutor implícito, lo encontramos en una sección que aparecía en la revista *Hermano Lobo,* bajo el encabezamiento de «Las casettes de McMacarra», por ejemplo en el núm. 38, del 27-1-1973.

breves apuntes sobre personajes representativos del momento (la década de los 30), mientras el ojo de la cámara es una suerte de prosa poética (con recuerdos de Cummings, Gertrude Stein) que comporta el punto de vista del propio autor. (La trilogía se publicó entre 1930 y 1936.) No es ocasión de seguir este procedimiento en la narrativa posterior, seguido con más o menos habilidad por novelistas de otros países (7). Solamente mencionaré ahora la obra de Isaac Montero, *Documentos secretos,* I (Alborak, Madrid, 1972), donde el autor escribe: «Se trata en todos los casos de reconstrucciones de hechos reales» y se sirve de diez agendas de bolsillo, y copia textos de publicaciones características de una cierta mentalidad de época, tal la revista del SEU, *Alcalá.* Una realidad, tomada en crudo, queda incorporada a la narración. También Juan Goytisolo, en *Señas de identidad* (Mortiz, México, 1966), incorpora a su novela recortes de prensa, documentos, diarios de la policía, o parodia la prosa oficial.

Apartado especial merecen las novelas-testimonio, tanto personales como sociales, las cuales suponen una intención de verdad «realista». Los últimos años han sido especialmente propicios para esta clase de literatura. En el ámbito anglosajón, por ejemplo, si hemos de aceptar lo que dice Susan Sontag, novelista y crítico ella: «La mayoría de las novelas escritas hoy en Inglaterra y USA son de concepción reporteril», y se refieren a problemas de negros, judíos y católicos en su medio social más bien hostil. Guerras, represiones y revoluciones han suministrado abundante material e información tomada de la realidad para narradores como Koestler, *Thieves in the night,* (sobre dos *kibutzim* israelitas), la larguísima lista de novelas sobre la guerra civil española, desde uno y otro campo: Sender, Aub, Barea, más un largo etcétera, no cerrado todavía. Novelas en las que se insertan textos de personajes novelados, como *Azaña,* de Carlos Rojas. Memorias anoveladas, como *Out of the night,* de Jan Valtin, o *Le grand voyage,* de Jorge Semprún. También, en algún modo, la del mismo autor, *La deuxième morte de Ramón Mercader,* (París, 1969):

---

(7) No debo dejar sin mención las obras de Michel Butor, *Mobile, description de San Marco, illustrations,* donde fragmentos de conversaciones, de reportajes, de cabeceras de prensa, de «slogans» políticos y publicitarios, incluso trozos de obras literarias ajenas quedan incorporados al libro en cada caso. Ahora, respecto de la cita literaria como recurso y sus aplicaciones, véase Jean Weisgerber, «Quotations in recent literature», *Comparative Literature,* vol. XXII (Winter, 1970), núm. 1. También, Maurice Lefebvre. *Structure du discours de la poésie et du récit,* Neuchatel, 1971, pp. 193-94.

El rebutir de textos ajenos la obra narrativa propia, sean aquéllos más o menos literarios, es un uso que documentamos en no pocos escritores, Cortázar en su *Rayuela* (primera edición 1963), Fernando del Paso en *José Trigo* (1966), Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966). Y hasta un poeta, como José Emilio Pacheco, en su libro de poemas, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969).

novela de espionaje, guerra de España, muerte de Stalin. Aunque el autor: «Les évenements dont il est question dans ce récit sont tout à fait extraordinaires. Bien plus: toute coïncidence avec la réalité serait non seulement fortuite, mais proprement scandaleuse». En lengua española tenemos las novelas de Miguel Barnet *Biografía de un cimarrón* y, mejor aún, *La canción de Rachel* (eds. Estela, Barcelona, 1970), donde el autor, un cubano, nos da la historia de una rumbera, contada por ella misma, con otros testimonios personales de seres reales. De todos modos, el mismo autor se ha planteado el problema de los límites entre novela y testimonio, lo que llama socio-literatura, como puede verse en el epílogo de la obra citada. (Puede, además, consultarse a este respecto el artículo de Antonio Rodríguez Santerbas en la revista *Triunfo* núm. 448, del 2-1-1971).

Como se ve, aun haciendo gracia de enumeraciones fácilmente prolongables, hay una problematicidad consciente y discutida en este campo. Basta, creo, con esto para tener que acusar tal presencia «realista» en la narrativa actual.

Obras como las de Genet, Papillon, Burroughs o «el Lute», nos deparan algo entre confesiones y novela, con lo que estamos ante un tipo de relatos de la más remota prosapia, la biografía, autobiografía, mejor, manipulada con fines más o menos literarios.

Todavía haré notar la proliferación de libros de andar, ver y contar, desde *Viaje a la Alcarria* (Madrid, 1948), de Cela, que siguió en nuevos libros más el tema, hasta los posteriores: Goytisolo, Torbado, Carnicer, Ferres, Salinas... Claro que el género lo teníamos ya en el siglo XIX, pero creo que ha cobrado notas de carácter nuevo, más en una aproximación a la realidad objetiva, con implicaciones de carácter social en muchos casos.

Entre libros de viajes, me complazco citando a uno de mis preferidos, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), de Carlo Levi, perseguido y desterrado a la Lucania por antifascista, durante los años 35-36. Luego, en ese hermoso libro nos da su visión de unas tierras paupérrimas y de sus hombres. En esa misma línea está *Le parole sono Pietre* (1955), con su experiencia siciliana.

Particular interés me ha despertado el relato de Silvano Cecherini, *La traduzione* (Feltrinelli, Milano, 1963). Si es cierto lo que los editores explican en la presentación del libro, el orignal, obra de un preso común, estuvo algún tiempo arrinconado. El nombre del autor era totalmente desconocido. Al fin, tuvieron la feliz idea de publicarlo, y es, en efecto, una novela del más simple realismo testimonial: apenas nada más que las impresiones del preso en un viaje de conduc-

ción ordinaria para ser trasladado a otra prisión, sin, al parecer, apresto literario, pero de una humanidad conmovedora en su simplicidad directa. Nada más he sabido del autor, que parece en la línea de Pevese y Vittorini. He aquí otra veta de «neo-realismo».

PARA-LITERATURA

Isaac Montero, en sus *Documentos secretos*, I, anteriormente citados, llamaba la atención sobre un tipo de obras, no literarias en su propósito, sino pensadas para fines científicos, como las de Oscar Lewis, el gran antropólogo norteamericano, de quien dice que «al usar por primera vez la grabadora como herramienta literaria, no sólo arrumbó para siempre la sedicente naturalidad de las ficciones realistas, sino que puso en pie un pequeño y decisivo tratado [...] y artificios que capturen la vida tal cual es vivida». Opinión que no anda lejos de la que leemos en Harry Levin, y que viene a coincidir con mi punto de vista ahora: «Oscar Lewis... by profession a sociologistather than a novelist, and I am not sure he would be flattered at seeing his book reviewed among recent fiction» y hace elogios de su habilidad para interrogar a sus personas observadas, traduciendo al inglés un español (mejicano, portorriqueño) de carácter coloquial, con resultado que «is a story of human interest, not only more authentic than any novel, but more moving and more readeble than most» (8).

Precisamente el socio-antropólogo americano echaba de menos para sus estudios de la vida entre los más bajos estratos de la sociedad mejicana la carencia de novelas que le permitieran acercarse al modo de vivir, a sentimientos, esperanzas, realidades en suma de esas pobres gentes. Ni novelistas, ni sociólogos le habían suministrado la información suficiente, ya por deformaciones del punto de vista, ya por no haber parado mientes más que en las malas acciones y no en los sufrimientos de los pobres, como recuerda que ya advirtiera Fielding. El caso es, como sabemos, que Lewis se sirvió de cintas grabadoras para registrar las historias de los individuos elegidos en el proletariado más bajo de México, y gracias a ello hizo algo como «iniciar una nueva especie literaria de realismo social... Las historias de Manuel, Roberto, Consuelo y Marta tienen una simplicidad, una sinceridad y la naturaleza característica de la lengua hablada, de la literatura oral, en contraste con la escrita». Remito a *La vida, Los hijos de Sánchez* (FCE. México, 1964), por ejemplo.

---

(8) En el art. y op. cit., *Grounds for comparison*, pp. 220-21.

REALISMO, COSISMO

Una especialidad del realismo reciente, que estoy tratando de perseguir, agrupar y clasificar, sería el que los escritores y críticos del *nouveau roman* han llamado «chosisme», y que sería una de las notas distintivas de esa nueva manera de novelar, al menos en algunos de sus seguidores y aun en alguna de las obras de éstos. No estoy seguro, ni importa demasiado de si el inventor de la palabra sea Robbe-Grillet; pero sí parece que haya tenido una especial preocupación autocrítica respecto del artificio. Por de pronto hemos de tener en cuenta cómo suele haber algún objeto, «cosa», en sus novelas que nos atrae y fija obsesivamente nuestra atención. Esa cosa privilegiada parece que fuera a valer con sentidos segundos, acaso mágicos, elevándonos sobre la mera visión. El malecón y la huella de la argolla, en *Le voyeur,* la celosía, juego de palabras más preciso en francés, en *La jalousie.* Pero también Robbe-Grillet ha hecho ejercicios de escritura fuera del campo novelesco, en los que parece querer emular con la palabra la capacidad de representar las cosas que tienen las artes plásticas y el cine. Tal ocurre en el librito *Instantanées* (ed. Minuit, París, 1962), donde pueden verse los pasajes «La plage», «Le chemin de retour», entre otros, para comprobar el especial gusto y morosidad en descripciones meticulosas de aguajes, muros, caminos, diques, precisamente en el contacto y contraste de «la frontera de lo líquido con la materia sólida» *(op. cit.).* Sin embargo, nuestro novelista está muy lejos de caer en la falacia de un realismo ingenuo, y nada mejor para seguir su pensamiento que traducirle un fragmento de su ensayo «Du réalisme à la réalité»: «Me ha ocurrido, como a todo el mundo, el ser víctima de la *ilusión realista.* Cuando escribí *Le voyeur,* por ejemplo, mientras me empecinaba en describir con precisión el vuelo de las gaviotas y el movimiento de las olas tuve ocasión de hacer un breve viaje a las costas bretonas. De camino, me decía: "He aquí una buena oportunidad para observar las cosas 'en vivo' y de refrescarme la memoria..." Pero desde que vi la primera ave marina comprendí mi error: por una parte, las gaviotas que veía ahora no tenían sino relaciones confusas con las que estaba en trance de describir en mi libro, y, por otra parte, me era igual. Las únicas gaviotas que me importaban en ese momento eran las que se encontraban en mi cabeza. Venían probablemente también, de una u otra manera, del mundo exterior, y acaso de Bretaña; pero se habían transformado, haciéndose al mismo

tiempo como más reales, *porque* eran ahora imaginarias.» (Cursiva, del autor. Texto en *Pour un nouveau roman,* op. cit., p. 175/6.

Una vez más realismo ingenuo, aun en el área de *res=cosa,* no cabe junto a «literatura», salvo que adoptemos la cautela de tomarlo en términos relativos, de comparación con otros modos de narrar y describir literarios, descontando, en última instancia, la intención del escritor en los resultados absolutos, aunque sin dejar de tenerla en cuenta para ver el grado de la «ilusión realista» que hay en su actitud previa y resultados en la obra.

A cualquiera se le habrá ocurrido que este apartado de realismo nuevo desde las «cosas» mismas, debiera haber empezado por el genial Ramón, acaso el más comprometido en la re-creación de los objetos, desde una comunicación física —su estudio en Madrid, atiborrado de cosas, libros como *El Rastro,* 1914— a la trasmutación por la greguería de lo más vulgar. No es casual que también haya escrito ensayos como «Las cosas y el ello» *(Revista de Occidente,* Madrid, 1934), «Los plumeros», «Los aldabones», «La mariposa», etcétera (pueden verse éstos y otros en *Lo cursi y otros ensayos,* ed. Suramericana, Buenos Aires, 1943). Pero es imposible abarcar, y sería muy peligroso tratar de sintetizar la copiosa obra ramoniana, precisamente desde este ángulo y punto de vista, que habría de tener en cuenta, al mismo tiempo, su concepto y sentido de la palabra como vehículo expresivo de las cosas y su experiencia —la de las cosas por él, claro—. Aunque es un texto tardío, lo propongo, provisional, pero no ligeramente, como una de las claves en su sentido de la realidad: en *El hombre perdido,* prólogo a «las novelas de la nebulosa», dice que quiere «traducir las cosas de la vida al otro lado del mundo», buscando una «realidad que no es surrealidad ni realidad subrreal, sino una realidad lateral..., una cosa que no está ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad»,* subraya (ed. Poseidón, Buenos Aires, 1947) (9).

LA «REALIDAD» DESDE LA PRENSA

Al cabo de este excurso por distintas manifestaciones del neorealismo en la narrativa y para llegar a un aspecto en la obra de Francisco Ayala, tan ágil y variada en sus enfoques, vamos a con-

(9) Véase el estudio preliminar de José Carlos Mainer a la edición de *El incongruente,* Barcelona, 1972 (la novela es de 1922, especialmente pp. 16-19. Mainer saca del olvido, muy oportunamente, la novela corta, *La abandonada del Rastro,* de 1929, muestra relevante del cosismo en la prosa de Gómez de la Serna.

siderar la utilización literaria de textos tomados de la prensa, en su condición de algo ya objetivado, cosificado, dentro de unas convenciones de la máxima previsibilidad (el 67 por 100, según Fonagy). Limito mis observaciones al apartado de «sucesos», a lo que Genet calificaba de «un de ces poémes brefs que sont les faits divers» *(Miracle de la Rose, Oeuvres completes II,* Gallimard, París, 1951; página 225) (10).

Hace ya algunos años, nuestro Baroja, al escribir sobre la realidad en la literatura, aducía un caso de cierto congreso de psiquiatría, donde el presidente, sin aviso previo, había hecho que irrumpiera en el salón de conferencias un individuo extravagante, y pidió luego a los participantes que cada uno contase lo que había visto en tal ocasión. Resultado: tantos relatos como relatores. Esta modificación de lo ocurrido realmente, al pasar por la pluma se observa incluso en la narración de lo que se quiere dar como más verídico y ajustado a la realidad factual. Recuerda don Pío en el mismo ensayo cómo «André Gide, que había publicado varios volúmenes recogiendo sucesos contados en las gacetillas de los periódicos, en esa sección que en francés se conoce por «hechos diversos» y que él ha titulado *No juzguéis,* ha comprobado cómo se modificaban, cómo se cambiaba el relato de estos sucesos por los testigos inconscientemente, muchas veces por buscarles una explicación... Todo esto y algo más que se podría añadir hacen que la Historia siga perteneciendo a un arte literario inseguro y fantástico y que probablemente siempre pasará lo mismo. Su objetividad y su certeza son muy poco auténticas» (en «La intuición y el estilo», *Obras completas,* VII, p. 994). Dejando de lado la prosa historial, sin entrar en sus calidades literarias peculiares, vengamos a la narrativa pura. Y es el caso que no estoy muy seguro de qué obras de Gide son las que cita Baroja. Acaso se refiera a los *Souvenirs de la cour d'Assises* (col. «Les documents bleus», NRF, París, 1924, pero sobre experiencias de 1912), ya que Gide no pretendía hacer pasar estos datos y su narración por relatos imaginarios, puede deducirse de que la citada obra vaya en la serie que la editorial enmarca en el grupo de «Divers» (aparte quedan los «Récits», de la misma publicación). El autor nos advierte de que su admiración hacia la función de la justicia la ha hecho fijarse cada

(10) Sobre la presumible previsibilidad de las noticias de prensa, tanto en su forma como en su contenido encuentro una confirmación de algo que ya había uno pensado, y dicho, en Thoreau, a través de Unamuno, en un artículo de 1920, recogido en O. C. (Escelicer, V, p. 1148), donde recoge y hace suya la especie de que la sección de «sucesos» podría ser escrita anticipadamente, con la seguridad de acertar, salvados los nombres de personas y lugares. En la biblioteca que don Miguel legó a la Universidad salmantina, sólo se encuentra la obra del americano, *Walden,* muy anotada por cierto.

vez que visitaba una ciudad en sus viajes en: «le jardin public, le cimetière et la Palais de Justice» (p. 9, *op. cit.).* Recuerda el «Ne jugez point» de Cristo (que le ha servido para otro libro con el mismo título), dice cómo pudo observar durante doce días, «jusqu'á l'angoisse», el desarrollo de otros tantos casos judiciales. En nueve ocasiones formó parte del jurado en vistas de causas por violación, robo, infanticidio, incendio, etc.: *Faits divers,* en suma. En el apéndice, «Réponse à une enquéte», el 25 de octubre de 1913, «Les jurés jugés par eux mêmes», amplía sus comentarios de tales experiencias reales.

En un campo menos especializado en sucesos o noticias de gacetilla, Ramón Gómez de la Serna hizo literatura narrativa de la pura crónica informativa: en «Historia de medio año» *(Cruz y raya,* diciembre 1935). El caso fue, explica en una entradilla, que se había propuesto escribir una obra, *La novela del año,* empezada seis meses antes, pero que, interrumpida, se acogía a la hospitalidad de la revista: «Pensaba —escribe— que la historia verídica, precipitada e inquietante de un año... podría ser una novela de los tiempos actuales, entretenida y sorprendente... Parecerán como inverosímiles y lejanas muchas cosas que acaban de pasar.» Claro que Ramón hace pasar por su pluma y literaturiza esos datos noticiosos. Más tarde intercalará noticias de prensa en «El mundo en que vivimos» *(Revista de Occidente,* 1971).

Otro planteamiento, por seguir un orden cronológico, nos depara una obra de Julio Manegat, periodista y autor de novelas, en su *Historias de los otros* (Planeta, Barcelona, 1967). En la «Noticia de este libro», que da previamente, explica que ha nacido de su doble profesión de periodista y novelador: «Deseaba, en definitiva, escribir una serie de narraciones literarias cuya anécdota fuera absolutamente real [...] y que su certeza estuviera certificada por la noticia periodística aparecida en los diarios.» Luego añade: «He empleado diversas técnicas narrativas, incluso la teatral, para dar vida literaria a esas noticias publicadas un día en un periódico» (pp. 6 y 8, *op. cit.).* En efecto, los sucesos están tratados con deliberada conformación literaria distinta de la habitual en la prensa, sin recordar en nada la que llamaré retórica de «sucesos», sometida casi siempre a frases y composición formulares. Pero se trata no de acontecimientos no vulgares, sino más bien extraordinarios, contrastados en su verdad, pero ya hechos literatura personal, de Manegat.

Ahora bien, creo que ha sido Francisco Ayala, en cuyo homenaje escribo estas páginas, quien ha obtenido resultados más ingeniosos

y originales de la utilización de «sucesos», tomados como objeto fijado en la prosa del diario. Por supuesto, me estoy refiriendo a la sección «Diablo mundo», que figura en *El jardín de las delicias* (Seix Barral, Barcelona, 1971) (11).

La narrativa de Ayala ha cumplido, hasta la fecha, un largo recorrido, nada monótono, quiero decir con renovadas busca y hallazgos, desde los años de la veintena, pasando por excelentes cuentos y ambiciosas novelas, casi todo publicado en el exilio, durante su extrañamiento en América del Norte y del Sur. Y si me he fijado en este minúsculo rincón de su obra de creación, ha sido como pretexto y punto de partida en esta exploración por los campos del «neo-realismo». Las cuatro narraciones nuevas, en la edición de 1971, son: «Escasez de vivienda en el Japón», «Por complacer a su amante, mata a su hijita», «Otra mendiga millonaria» y «Un *quid pro quo* o *who is who*» (12).

Ayala no se ha limitado a tomar la anécdota en la noticia de prensa para luego hacer un relato por su cuenta y de su pluma, ni ha injerido directamente el texto periodístico dentro de su propia prosa. Diría que lo que ha hecho es una parodia muy fina, variando la dosis en diferentes pasajes, de manera que algunos parece como que fueran mero traslado, en tanto que otros apenas si nos dan tal o cual muestra de frases tópicas de la lengua habitualmente usada en la prensa diaria. Creo que estamos ante una ironía de doblefilo, que apunta a dos blancos: por una parte, y en ocasiones, puede entenderse que sólo quiere poner en evidencia la trivialidad de la forma en el lenguaje, por ejemplo: «Actividades culturales. Conferencia notable. Exito resonante obtuvo la conferencia pronunciada ayer en el prestigioso salón de Amigos de las Artes y Tradiciones Patrias por nuestro veterano hombre de ciencia, el ilustre doctor Nocedal Cascales, figura egregia y digna de los más altos galardones, cuya candidatura al Premio Nobel nadie ignora que en ocasiones repetidas fue objeto de rumores persistentes [...].» No he necesitado acudir a subrayados de calificativos tópicos, tan sabidos y resobados. Pruébese a variar nombres de conferenciante, tema, lugar y fecha, lo demás vale y cabe aplicarlo a cualquier ocasión semejante. Pero

---

(11) «Diablo mundo» es de 1964, y figura ya en la edición de *Obras completas*, México, 1969, con cuatro narraciones menos que las que nos da en *El jardín de las delicias*. La edición, de Aguilar, con las Obras Completas estuvo prohibida en España y con severa negativa a su introducción. Un caso más.

(12) No puedo dar las fechas de cada relato, salvo la fecha común de su primera y segunda publicaciones. Acaso algunos americanismos en varios de los textos nos lleven a su estancia por aquellas tierras: «deceso», «aeronave», «máquina». El autor me resolvería este problema; pero, de momento, me remito a mi lectura.

una parodia irónica sobre algo tan obvio no hubiera sido empresa digna de nuestro autor. Pienso que hay, además y conjuntamente, una segunda implicación en estos textos, sobrepuesta a la forma expresiva, y es la que resulta del contexto y de su temática: se trata de un muestrario en que se pone insinuada y de manifiesto una prueba más de la estupidez humana puesta en acción, de la *bêtisse* flaubertiana. No se olvide que estos escritos se han incluido en este *Jardín de las delicias,* con dos referencias al Bosco, pintor tan estimado en España desde Felipe II, y por tantos escritores del Siglo de Oro: Quevedo, Gracián, de quien no sin algún sentido se toma una cita como exergo del libro: «¡Que llamen a este mundo [...]. Hasta el nombre miente. Llámese inmundo y de todas maneras disparatado.»

A mayor abundamiento deberá tenerse en cuenta el primer escrito, donde el narrador dice que ha utilizado unas memorias inéditas y periódicos de medio siglo atrás, y se pregunta: «¿Por qué se me ocurre ahora a mí sacar a colación este caso, que no tiene mucho de particular, que es un caso más entre tantísimos semejantes? No lo sé bien; no estoy demasiado seguro. Quizá porque, desde hace un tiempo, me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino desastrado.» Eludo, por evidente, la exégesis del texto en apoyo de mi supuesto de la ironía segunda, antes apuntada. La maestría en el dominio del lenguaje, ya antigua en Ayala, depurada en escritos recientes, se ha permitido este *divertimento,* rizando el rizo de la parodia. Quedan fuera de consideración implicaciones éticas y sociológicas, que son el motivo de fondo en la narrativa de nuestro escritor.

Como justificación de este ensayo sobre el «neo-realismo», confesaré que la prosa de Ayala es la que me ha servido de incitación, desde la que han venido atándose cabos sueltos de lecturas anteriores, algunas remotas, inconexas y hechas sin propósito previo de busca determinada. Ahora se agrupan, me atrevo a esperar que con alguna plausibilidad, bajo la rúbrica del «neo-realismo», propuesta para esta ocasión.

Una vez más apuraré las cautelas en el uso del término «realismo», cuya multivocidad debiera, quizá, haberme disuadido de su empleo. Si, alguien tan informado como Auerbach, concluía su hermoso y tan iluminador libro *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. FCE, México, 1950, de la original, Ber-

na, 1942) con estas palabras: «Me hubiera sido imposible escribir algo así como la historia del realismo europeo [...] por la abundancia del material, lo complejo de los límites», y, ante todo, por no tener clara «la definición del concepto mismo de realismo».

Parece, por otra parte, bastante claro que hay una línea de intensificación en la reproducción de la realidad circundante, por la palabra y en la prosa novelesca, que podemos seguir, simplificando, desde las novelas de Galdós *Fortunata y Jacinta* (1886-87) y *Misericordia* (1897) a la trilogía barojiana de *La lucha por la vida* (1904), hasta llegar a *La colmena,* de Cela (1951): tres novelas cuyo campo de observación y notación está en Madrid, en un Madrid vivido por los tres. Cela está más cerca del magnetófono, y, es curioso, parece haberse esfumado la fase taquigráfica a que apuntaba Ayala.

Finalmente, no se han tenido en cuenta las expectancias del lector, y cómo éstas pueden animar o disuadir a los autores en la dosificación de técnicas realistas o supuestas tales. Los lectores actuales están habituados a otros medios de comunicación que parecen mucho más directos, y lo son, o menos elaborados, más realistas, en una palabra. Supongo que los escritores también han sufrido los efectos de estos nuevos medios informativos.

FRANCISCO YNDURAIN

Rafael Salgado, 7
MADRID