

como ocurrió otrora con las unidades, y al desprecio de que hoy es objeto como resultado de la evaluación de sus logros.

Si las unidades son el truco para reproducir *la visión* tal como se supone es experimentada por el lector, dando tácitamente por supuesto que dicha visión es posesión del objeto, el realismo considera oportuno dar la ilusión de la transparencia, de la aprehensión *directa* de la realidad. Para conseguir que el objeto artístico donde se produce la representación sea como si no existiera, se han encontrado soluciones que no son en absoluto incompatibles entre sí, aunque cada una trate de imponerse prescriptivamente como el método por excelencia. La más clamorosa es la famosa desaparición del autor (pasear el espejo), pese a que la presencia insistente del autor en la obra de Balzac (el autor que lleva el espejo) no parece haber sido un obstáculo para que la obra se haya aceptado como reflejo «objetivo» de la realidad.

Tanto la convención retórica del espejo como la de las *tranches de vie* que suele adscribirse al naturalismo, parten del presupuesto de que no sólo es posible dar la impresión de reproducir fielmente la realidad con la palabra u otro sistema semiótico, sino que existe una realidad objetiva independientemente del sujeto que la contempla, y que el ojo humano, o los sentidos, es una lente que nos devuelve intacta la imagen de lo real contingente. Cosa que, de hecho, nunca se ha puesto seriamente en tela de juicio. Aún en el Barroco, en que se hace patente cierta duda metódica y se subraya el subjetivismo relativista de la época mediante, por ejemplo, el perspectivismo de Cervantes o el ilusionismo de las *quadrature*, la sustancialidad de lo real y la posibilidad efectiva de aprehenderlo no parece ponerse en duda, si el propio Auerbach puede afirmar que el *Quijote* es el triunfo desenfadado de la realidad y si, mirándolo bien, la insistencia en la inesencialidad o inexistencia de lo real proviene de aquellos sectores que tienen todo el interés en ofrecer como auténtica realidad alternativa la trascendencia propuesta por la religión; lo que demuestra que el sentido de la realidad estaba bien enraizado en el ánimo del público. El naturalismo va más lejos que el realismo en cuanto su truco retórico consiste no sólo en hacer pasar el texto por espejo, sino también por instrumento científico (lente o microscopio), que al tiempo que registra fenómenos, descubre y pone de manifiesto las leyes universales de la naturaleza. Que al lector moderno el resultado de este experimento aparezca como descripción epidérmica, acartonada y sustancialmente falsa de la realidad, no quita nada a la intención del intento: demuestra sólo la ineficacia del método.

Cuando Baudelaire, refiriéndose a Champfleury, el teorizador de la estética realista, dice que su «binocle» es «plus poétique qu'il ne le croit lui-même», y que el universo es una especie de pasto que la imaginación digiere y transforma, ilumina de una vez el cambio profundo que se está verificando en la conciencia de Occidente en el triple ámbito de lo ontológico, lo epistemológico y lo estético.

En el plano estético, el Arte define ruidosamente su propio ser, dando fundamento teórico a la esencialidad que le es propia: el ser visión estética de la realidad objetiva, que es todo lo existente, incluido el sujeto, colocado como objeto fuera de sí. El arte

se define como extrinsecación formal, atemporal y ahistórica de una visión estética de la realidad, enraizada en la historia. El arte toma las distancias de la realidad (*lo deshumano y lo humano*, según la conocida teorización orteguiana), no para negarla, sino para acotar las respectivas áreas de competencia. En todo caso, el arte contemporáneo no ha aspirado a reproducir lo exterior de tal modo que parezca que lo artístico, o lo artificioso, no existe, o que el signo se confunda con el referente, sino más bien subrayando lo ficcional, lo estructural, lo semiótico, o sea lo propiamente artístico, insistiendo en su autonomía y en la referencialidad interna del propio objeto.

Por otro lado, la época contemporánea ha ido incorporando nuevas parcelas a la realidad, sobre todo en virtud de la física y del psicoanálisis. Lo que antes pertenecía a lo fabuloso (falso en cuanto no susceptible de explicación racional) adquiere la consistencia de *realidad* psíquica: de substrato real subyacente al individuo y a la sociedad con respecto al cual el comportamiento humano y los acontecimientos históricos son como síntomas e indicios, fragmentos inconexos de una totalidad compacta y coherente que es posible abordar científicamente. En consecuencia, no cabe decir, por ejemplo, que el denominado *stream of consciousness*, o el surrealismo, sean, como se sostiene con frecuencia, un retorno a lo subjetivo y a lo simbólico (Wellek), a menos que reductivamente demos sólo categoría de real a lo empírico y a lo social, según un esquema mental que el hombre contemporáneo ha superado ampliamente.

La modificación que han sufrido los conceptos de tiempo y de espacio como consecuencia de las teorías de la relatividad y del continuo tetradimensional, el concepto de memoria y percepción bergsoniano, las reflexiones sobre el lenguaje y la escritura, que han enfatizado la arbitrariedad del signo (lingüístico y, por extensión, literario) y la conciencia de desintegración del signo mismo, han modificado de raíz el concepto de *una realidad* sujeta a una sola ley y, en consecuencia, el esquema mental de la misma del lector hodierno han minado las bases epistemológicas de la percepción natural y de la identidad personal que parecían garantizar la posesión mental del objeto, y han favorecido la pluralidad relativista que es propia del pensamiento y de la cultura contemporáneos.

La concepción materialista de la historia propuesta por el pensamiento marxista y la conciencia histórico-social del intelectual y del artista, insertos en un mundo dominado por la lucha de clases, la guerra y los totalitarismos de uno u otro signo, han puesto asimismo de manifiesto la injusticia de un sistema basado en «la explotación del hombre por el hombre» y han favorecido la comprensión del arte con los hombres y la sociedad entera como imperativo ético del operar artístico. Bajo esta presión exterior, el arte de nuestro tiempo halla en el filón del realismo social especialmente decimonónico, la fórmula más adecuada para representar su nueva concepción de la historia y, trascendiendo el objeto artístico, para establecer un «denominador común entre el escritor y la sociedad como inicio de un nueva relación entre ambos términos» (Calvino). Más allá de la adhesión o participación emocional y afec-

tiva a los «problemas y sufrimientos del pueblo» (Lukács), exigidos al artista por cierto realismo de la más estricta ortodoxia marxista, y de la prescripción impuesta al arte de trascender asimismo como testimonio crítico y denuncia y como complemento de la acción política de los hombres, este realismo social o neorrealismo artístico acota su propio ámbito de lo real como objeto de contemplación artística: «la casualidad compleja de las realidades sociales» (Brecht), el «hombre total» (Lukács) entendido como interacción del hombre y la Historia, como vinculación global del individuo con el destino de la especie y la evolución de la Humanidad. Aún asumiendo el principio de la irrelidad del arte, el realismo contemporáneo pone como objeto de contemplación estética, más que la realidad histórica, una especie de trascendencia inmanente de la Historia y, retóricamente, propone o repropona el recurso de la *tipicidad* (Lukács) como medio o modo para dar la ilusión de transcribir la síntesis orgánica de lo individual y lo genérico, que constituye el substrato profundo del devenir histórico.

El valor social otorgado al arte parece ser la única certeza que se divisa en el vasto y heterogéneo panorama del arte contemporáneo, y el tono mesiánico y aún perentorio de quienes en el realismo han encontrado la fórmula, contrasta con el estado de incertidumbre, inestabilidad y desazón que prevalece en el pensamiento del presente siglo. Por lo demás, el arte contemporáneo, aún reafirmando su sola *realidad artística*, se asoma al objeto exterior consciente de que la aprehensión de la realidad es tal vez una quimera, y descubre que lo que llamamos *objetivo* tiene que ver tanto con el *objeto* como con lo *óptico*, y que el ojo no es una cámara hueca que refleja impasible la imagen, sino un espejo de múltiples facetas, una adición de lentes, como el ojo compuesto de algunos insectos, de graduación variable, donde se espeja una realidad que por vez primera se sustrae a las leyes de Euclides y cuya «reproducción» final lleva la huella indeleble del ojo/objetivo que la contempla.

El arte contemporáneo corre tras la realidad con el intento de atraparla con un sistema retórico que se ha modificado en consonancia con las transformaciones de la realidad hodierna. Su nuevo método mimético sirve para *dar la ilusión* de reproducir no sólo esa realidad regida por leyes inéditas, sino también las formas de aprehenderla, subjetivas, parciales y fragmentarias de un lado, y estético-ficcionales del otro; o tal vez la imposibilidad misma de conocerla y reproducirla.

1. Miguel Vera y la Historia: oralidad y escritura*

¿Quién escribe el texto en que se constituye el relato de *Hijo de hombre*? La cuestión ha sido repetidamente planteada a partir del punto de vista narrativo, reducido a sus mínimos términos: la utilización de la primera o tercera persona. Ello ha llevado a la conocida tesis de los dos autores (impersonal/personal-Vera) de los capítulos pares e impares, aduciéndose, entre otras muchas razones, que Miguel Vera cuenta

* Las citas se hacen de la edición de *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1969.