

nera propia, interna, del texto, de irse construyendo. Con hilos, o sea, tejiéndose.

«... y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba: 'toma hilo, dame hilo', de verdad completamente así era tejer... Era igual que estar tejiendo algo en común con aquel fonema que salía y volvía a salir, a tientas, sin saber qué dibujo se está componiendo en la tela ni de qué color es el bordado...»

Ya la narración no es el discurso «de nadie a cualquiera», pura transparencia auditiva, sino la textura personalmente densa de un hablante determinado (aunque imaginario) a otro hablante en las mismas condiciones.

«¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa..., se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien...»

En la misma línea ya anticipaba el abuelo en *Las ataduras*:

«Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día si tuviera quién me escuchara. Mientras hablo estoy todavía vivo, y le dejo algo a los demás.»

En general, en la narrativa de Carmen Martín Gaité, la densidad del narrador se suele personalizar aún más cuando se le adjudica, concretamente, el sexo femenino. Se convierte, por la complejidad de sus implicancias, en tema. Hay, para ello, un mundo social escindido entre lo masculino y lo femenino. La mujer no puede penetrar en el mundo de lo masculino y, al revés, es el hombre quien llega al mundo de la mujer para usarla, porque la desea, o porque quiere tener un hijo, o para entretener su ocio, o para exhibirla como su pertenencia matrimonial, o para que cuide de su instalación doméstica. En síntesis: para que le permita desarrollar su rol masculino.

En compensación, la mujer, situada en ese espacio adjetivo al hombre, necesario para el otro como instrumento o complemento para que el hombre alcance su esencia masculina (como es esencial el siervo al señor en el esquema de Hegel) desarrolla fantasías equilibrantes. Hay en las mujeres de Carmen Martín Gaité, en general, una pasiva disconformidad con su identidad social, que se traduce en cortas actitudes fantásticas, como, en general, no querer ser quien se es: querer ser otra mujer (una mujer fatal del cine, o Jacqueline Onassis, o una chica contestataria de la Universidad, como en el cuento *Tarde de tedio*) o, para librarse

de la dependencia, ser hombre, como ocurre con la narradora que asume el rol masculino, en momentos de *Entre visillos*, *Ritmo lento* y *Ya ni me acuerdo*.

— *La novela-encuesta*: la novela del realismo, en su estado extremo, no es un organismo ni un sistema, sino una suerte de film documental al que se practican dos cortes, para darle comienzo y fin. Este carácter inorgánico hace que sus partes sean intercambiables y sustituibles, que no tengan jerarquía, clave ni nudo. Se cultiva la «escena» en desmedro del desarrollo, sobre una estructura lineal, de modo que las partes cobran una marcada autonomía.

El ejemplo típico puede ser *El Jarama*; novela-río con nombre de río, que se abre y se cierra con unos fragmentos descriptivos del río Jarama, en términos de un texto de geografía. La novela fluye sin estructurarse. Los hechos narrados podrían ser más o menos y poco importaría al resultado final. De igual forma, no puede decirse que un río empieza y termina, pues su cauce fluye incesantemente. Sólo hay un elemento exterior al curso de agua, que es el lecho, construido entre la fuente y la desembocadura.

En otro nivel, este tipo de novela puede calificarse de «informativa». El autor cede la palabra a sus informantes orales, que conversan. El lector se anoticia, a través de estos coloquios, de una serie de peculiaridades externas de un ambiente. El entorno de los personajes es la misma novela, que se recorta sobre un objeto sociológico previamente fijado por el autor. El texto cobra, así, el carácter de una encuesta novelada, sobre un tema previamente definido, al cual puede reducirse la novela, pues lo sirve con transparencia. El tema, previo, resulta ser, a la postre, también la conclusión teutológica de la narración, pues ésta carece de densidad suficiente como para aportarle ningún elemento.

En *Los bravos*, de Fernández Santos, la propuesta es describir una mínima aldea leonesa, de 12 vecinos y 60 a 70 habitantes, en tren de despoblarse, pues ellos están tentados por la emigración hacia las grandes ciudades o hacia la Europa desarrollada. El autor previene: «el pueblecito que vais a conocer» (no «la novela que vais a leer»). La novela es inespecífica al texto; que se propone transmitir una información sociológica. Podría elegirse otro medio formal y el resultado sería el mismo: la encuesta sobre un verano en el citado pueblecito leonés. Al terminar el relato, el lector está en posesión, exactamente, de lo que el novelista le anunció, tan cerrada es la textura de lo narrado. En *El Jarama* ocurre algo similar. Se describe morosamente un domingo en un balneario de los alrededores de Madrid, propuesta bastante clara a poco de iniciado el texto. Al terminar éste, el lector obtiene la descripción de un domingo, etc. El entramado de la narración es completamente trans-

parente y se ve, a través de él, el «fondo», perfectamente concluso, del libro.

Esta cerrazón de la textura es, por fin, en una segunda aproximación, otra aceptación de propuesta totalitaria. Ni el autor ni el lector tienen acceso a aperturas en la obra, para ejercer, con cierta libertad, la ocurrencia o la invención. El libro es lo que es y «no hay más cera que la que arde».

Puede concluirse, teniendo a la vista los modelos clásicos, que se está más cerca del naturalismo que del realismo, al menos tal como los diferencia George Lukacs en sus *Estudios sobre el realismo*, comparando a Balzac con Maupassant.

En la novela realista clásica se pretende mostrar el funcionamiento sistemático de una sociedad, penetrando por los datos empíricos hasta dar con algunas claves de la estructura que vertebra a dicha sociedad. El escritor reflexiona a partir de lo dado, es un filósofo de lo empírico social.

En cambio, el narrador naturalista es el inventariador de un medio ambiente congelado, muerto, en el que la *pintura* forma una textura espesa (como el óleo sobre el cañamazo) que no permite ver a través. Las palabras son transparentes y remiten al «cuadro de costumbres», pero éste oculta la trama que lo sostiene. La «realidad» de este realismo naturalista es, en verdad, un fragmento impresionista de lo real que oculta el resto de la realidad.

En el nuevo realismo del cincuenta ocurre algo similar. El peculiarismo no deja ver la totalidad, la conversación pormenorizada distrae del conjunto. Y muchos niveles de la realidad que pretende transcribirse con puntual inocencia no se tratan, como obedeciendo a una prohibición más o menos indeliberada. Por ejemplo: faltan, casi siempre, referencias corporales que no sean el dolor y el hambre. Estos cuerpos no tienen, paradójicamente, «realidad» sexual.

Invirtiendo, por sus resultados, parte de la propuesta general, este realismo, en lugar de «abrirse a la realidad exterior», suele, por el contrario, construir mundos conclusos, en que el escritor se instala a vivir imaginariamente. El simulacro del mundo que ha creado con sus textos lo aísla del mundo, definiendo un espacio de intimidad que es, también, una defensa contra el control represivo del mundo. La minuciosa «realidad» de estas novelas es un medio denso donde habita el escritor, un refugio contra la intemperie.

Carmen Martín Gaité se ocupa reiteradamente de este inciso, como veremos más abajo respecto a *El cuarto de atrás*. Pero ya en *Retablas*, al evocar Eulalia su propia adolescencia, se retrata a la lectora asumiendo sus libros como un reparo contra la vigilancia externa:

«... recuerdo que fue tirada ahí en la alfombra, hace más de treinta años ya, cuando me adiestré con delectación en esa posibilidad de transformar la luz de la mirada, automáticamente, al más leve rumor de amenaza cercandando mi guarida... Leer era acceder a un terreno en el que se ingresaba con esfuerzo, emoción y destreza, terreno amenazado y siempre a conquistar, a reinventar y defender, y años más tarde supe también que la puerta de ingreso a este recinto, además de secreta, debía ser empujada preferentemente de noche, como la del amor, y llegué a identificar el bebedizo de la lectura con el de la noche, les reconocía un sabor parecido, idéntico misterio...»

## EL REALISMO DEL CINCUENTA: INTENTOS TEÓRICOS

Veamos ahora algunas tentativas de explicar en modo sistemático y teórico la estética de estos escritores. En general, los teóricos apelan a la obvia categoría del realismo, pero, por ello mismo, conviene dar un rodeo previo para evaluar qué alcance puede tener hoy el manejo de esta categoría.

Estimo que *realismo* es un concepto que sólo sirve operativamente hoy para señalar al realismo clásico y sistemático del siglo XIX. Luego, desde la crítica que el formalismo ha hecho a la «realidad» y la «naturalidad» del realismo, reiterar con inocencia la idea es inoperante.

Hoy sabemos que la realidad empírica y exterior a la literatura llega a la literatura por medio de una retórica de la realidad y de la «naturalidad», tan retórica como cualquier otra. Y de ello fueron, de algún modo, conscientes los maestros del realismo. La literatura que hacían tendía a ser verosímil, o sea, a narrar cosas que parecían haber ocurrido de verdad, pero que podían perfectamente no serlo. *La piel de zapa*, de Balzac; *La nariz*, de Gogol, o *San Julián el hospitalario*, de Flaubert, nos cuentan con verosimilitud realista unos hechos perfectamente «irreales».

Desde Proust sabemos que el escritor no se ocupa inmediatamente de la realidad empírica exterior, sino de las huellas que ha dejado en su memoria, donde el material de la narración está rectificado por el recuerdo y por el olvido, y sistematizado por ciertas tonalidades dominantes en la «partitura de la memoria». Desde Henry James sabemos que el escritor no es un vehículo transparente, impersonal y omnisciente para conocer la realidad, sino que es un sujeto ideológicamente instruido para ver y para no ver, que dice lo que advierte desde el lugar de la sociedad donde está situado. Desde Freud sabemos—en el otro extremo de la propuesta—que las fantasías aluden a la realidad, aunque no lo parezca, y que esta alusión no refleja nada, sino que propone una construcción simbólica que puede ser interpretada como portadora de contenidos «reales».

De esta manera, insistir sobre que hay una literatura realista y otra que no lo es resulta hoy, miradas las cosas con cierta sutileza, inoperante. Toda la literatura es retórica y, por lo mismo, nunca narra hechos que han ocurrido realmente. El suicidio de madame Bovary no le ocurrió a ninguna señora en particular, etc. A su vez, toda literatura es un hecho real, porque la escribe un sujeto histórico, en un momento de la historia y en un lugar del espacio. Y el sujeto que la lee también está situado en el cruce de estas coordenadas. La más «real» de las realidades de la literatura es ficticia, y la más ficticia de sus ficciones, real.

Cuando se alude, preceptivamente, a la literatura como que es o debe ser «un fiel y lúcido reflejo de la realidad» se propone, acaso sin advertirlo, una empresa impracticable. Para reflejar la realidad debe suponerse un sujeto que sea como una cámara fotográfica, un mecanismo hueco y pasivo al cual entra con libertad la luz exterior. Y este sujeto no existe, pues todo sujeto está instruido por la ideología y tiene una historia de cierta densidad que impide el reflejo. En todo caso, por seguir la línea de metáforas ópticas, diríamos que el escritor puede *refractar* la realidad, pero nunca *reflejarla*.

Por otra parte, ¿quién controla y por qué medios puede hacerlo, que el reflejo de la realidad es fiel y lúcido, honesto y espontáneo, etcétera? ¿Quién conoce bien toda la realidad como para saber si ésta se halla correctamente reflejada en tal o cual texto?

Y aún más: si un escritor se propone estudiar un sector de la realidad social o el sistema social en su conjunto y lo hace con todos los controles de información y todo el acopio sistemático de datos que la empresa reclama, pues no escribe una novela, sino un tratado de sociología o de economía política o una historia contemporánea. Pero entonces cambia de registro y sale del campo de la literatura.

Paso a las propuestas teóricas concretas.

Eugenio de Nora, cuando aborda la explicación del «nuevo realismo», acude al argumento generacional: los escritores del cincuenta reaccionaron contra sus padres, los vanguardistas estetizantes y deshumanizados, para identificarse con sus abuelos, los realistas puntuales: se alzaron contra el «panorama un tanto gris y adocenado de la literatura narrativa de posguerra»... «cuya virtud mayor, salvo algún caso aislado, radica en el vago y difuso realismo heredado de los abuelos por arriba de la cabeza de los padres»<sup>1</sup>.

La explicación, como se advierte, es ahistórica, pues pretende entender que, apartándose de Pérez de Ayala, los neorrealistas del cincuenta prefirieron dar cuenta de su «realidad» apelando a Galdós. Tal vez lo que ocurra es que la estética a la que adhiere Nora sea, anacrónicamente

<sup>1</sup> EUGENIO DE NORA: *La novela española contemporánea*. Gredos, Madrid, 1973, III, pág. 95.

te, galdosiana. Así se puede concluir cuando define al género narrativo como «llamado por su esencia misma, si tiende a su plenitud, a ser un reflejo íntegro y sin cortapisas de la realidad»<sup>2</sup>.

La falacia de la literatura-reflejo fue explicada antes, pero también es útil señalar un cierto dogmatismo lukacsiano al apelarse a la «esencia» de lo narrativo, que, como toda esencia remite a algo fijo e inmutable. Si lo esencial es lo reflejo (o la ilusión de lo reflejo), ocurre como en Lukacs: se mira a Proust, Kafka, Joyce, etc., con el punto ciego del ojo, diciendo: «Pues no escriben como Balzac». Aún más: se razona contra la historia, pretendiendo que una sociedad histórica (la española de 1950) utilice puntualmente las categorías estéticas de otra sociedad histórica (la española de 1880).

Más acertado, descriptivamente, es el diagnóstico de José Corrales Egea, cuando dice, refiriéndose a nuestros autores:

«Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar—a través de ella—la realidad viva y actual del país, de la que quieren testimoniar ante el lector, para que éste, colocado ante la realidad desvelada por el novelista, tome conciencia de su propia situación y adopte un comportamiento»<sup>3</sup>.

Corrales denomina a este «realismo» *objetivo, objetivista o crítico*.

Estas notas de la generación fueron desarrolladas en el capítulo anterior: trascendentalismo de fines, testimonialismo, inespecificidad de la literatura, impersonalidad y mirada privilegiada («reveladora») del escritor, propuesta ética o política de acción, por fin: el escritor como mentor preceptivo de la sociedad.

En torno a la obsesiva categoría del realismo, aceptada sin retaceos críticos, los historiadores de la literatura intentan construir sus clasificaciones. Se habla de realismo intensivo, por ejemplo, para encasillar al Fernández Santos de *En la hoguera* y *Laberintos*. Hay realismo lírico, mágico, profundo, etc. Cuando aparece un texto difícil de etiquetar, se lo declara «inclasificable», como el *Alfanbuí* de Sánchez Ferlosio y se procede por analogías: esto evoca a Gabriel Miró, a las *féeries* francesas, etc. Antonio Iglesias Laguna propone varios realismos: objetivo, histórico, irónico, intimista, lírico<sup>4</sup>. Santos Sanz Villanueva<sup>5</sup>, quien define

<sup>2</sup> Idem, pág. 63.

<sup>3</sup> JOSÉ CORRALES EGEEA: *La novela española actual (ensayo de ordenación)*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971, pág. 58.

<sup>4</sup> ANTONIO IGLESIAS LAGUNA: *Treinta años de novela española*. Prensa Española, Madrid, 1969, I, págs. 154-5.

<sup>5</sup> SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, pág. 52.

al realismo como el encuadramiento tanto de las obras «miméticas» como las que intentan reproducir las estructuras o la esencia de lo real, clasifica, a su vez: realismo de grupos, behaviorismo, simbólico, mágico, irónico, alienación, superación del realismo social y «otros autores» (sic), cajón de sastre donde caben desde Ignacio Aldecoa hasta Vicente Molina Foix, desde Daniel Sueiro hasta Francisco Umbral.

En otro nivel de acercamiento crítico están los narradores y los historiadores que han ensayado un principio de cuestionamiento a las realizaciones de aquella «nueva novela». Tal vez, en este sentido, lo más agudo lo haya dicho Juan Goytisolo, cuando ya la tendencia había cumplido su primer ciclo, denunciando la inmersión en la realidad como lo que antes definí como «literatura refugio»:

«En una sociedad en que las relaciones humanas son fundamentalmente artificiales, el realismo se convierte en una necesidad... Para nosotros, escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión»<sup>6</sup>.

El mismo fenómeno es interpretado por Blanco Aguinaga y sus colaboradores en sentido contrario: al buscar la realidad como la fuente de inspiración, al reflejarla, al acudir al testimonio, la denuncia, la inquietud y el compromiso (con todo lo contradictorio que estas categorías tienen al hacerlas funcionar en conjunto), los escritores están tratando de suplir la falsedad informativa del sistema:

«Dado el falseamiento sistemático de la realidad en que se encontraba el país, la rebeldía de estos jóvenes... lleva inevitablemente al realismo, es decir, al intento de contar las cosas 'como son'...»<sup>7</sup>.

La literatura se rebela, informa y denuncia contando las cosas como son. Antes he examinado más de cerca esta voluntad de verismo, la pasividad del escritor-testigo y la impersonalidad del narrador como informante lingüístico coloquial.

José Luis Alborg apuntó, por su parte, en plena eclosión de la escuela, a señalar las deficiencias reflexivas de esta tendencia, indicando que el «encuentro con la realidad» se hacía de manera acrítica y meramente impresionista.

«Un temor que declaran insistentemente nuestros novelistas es el de caer en la llamada novela-ensayo, pues eso les sabe a malo. Pero el temor parece, en principio, un poco hipócrita, porque sospecho que muchos novelistas que no nos cuentan sino 'sucesos' amplificadas, no tienen mucha cosa que ensayar»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> En *L'Express*, 24 de marzo de 1960.

<sup>7</sup> CARLOS BLANCO AGUINAGA y otros: *Historia social de la literatura española*. Castalia, Madrid, 1979, III, pág. 193.

<sup>8</sup> JOSÉ LUIS ALBORG: *Hora actual de la novela española*. Taurus, Madrid, 1958, I, pág. 30.

Partiendo del mismo hecho, Torrente Ballester apunta a descubrir una radical frustración literaria en la tendencia, basada en el desprecio de principio por la especificidad literaria:

«El novelista joven busca un tipo de realidad que sea, de por sí, interesante, y lo que pasa a su alrededor no lo es; y no lo es porque el verdadero propósito del novelista no consiste en *escribir una novela*, sino, las más de las veces, un *reportaje novelesco*, un *testimonio* o un *alegato*... La realidad sirve de material novelable a condición de que rebase, por encima o por debajo, la normalidad...»<sup>9</sup>.

Como se advierte, desde dentro de la propia producción de los neorealistas se esboza una tendencia crítica, que no advertirán los tardíos hiperrealistas de los años setenta, cuando aborden críticamente la obra del conjunto, pero que, de por sí, generará la suficiente inquietud como para intentar un cambio de rumbo.

#### APERTURA DEL CUARTO DE ATRÁS

Intento ahora una lectura de *El cuarto de atrás* como un texto en que se cuestiona la experiencia de la generación neorrealista y se subrayan algunos elementos de esa estética que, contrariamente a lo manifiesto, configuran una aceptación de una cultura reprimida (y un discurso literario comprimido hasta casi perder su textura propia) y no una reacción ante la cultura «oficial», «institucional» del Régimen.

La elección del título—un elemento hermenéutico fundamental que no se valora siempre cuanto importa—es un emblema: el cuarto de atrás supone un lugar marginal de la casa, un lugar trasero (con todo lo que de peyorativo tiene lo trasero en cualquier estructura: menor, ocultable, secreto, derivado, siniestro, etc.), un lugar del que se echa mano en ciertas ocasiones y donde se encierra todo aquello que no se quiere visible. El texto ensaya varias definiciones de su sintética definición (el título):

«... donde aprendí a jugar y a leer, bajo la presidencia de ese antepasado de madera de castaño, tan estable y a la vez tan viajero (*se refiere a un armario del abuelo, que se trasladó a diversos lugares de España, pero que siempre desempeñó una función doméstica*)...»

«... un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de cuando en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el

<sup>9</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1956, pág. 444.