

EN TORNO A LA CONCEPCIÓN AUBIANA DEL REALISMO.

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca.

En las abundantes reflexiones que Aub dedicó al hecho literario, las referencias a la noción de “realismo” aparecen con notable frecuencia, aunque, por lo general, de manera dispersa y asistemática y no siempre articuladas dentro de una línea de pensamiento coherente. Es necesario tener presente que se trata de una noción básica en su concepción del compromiso literario, ya que la función del escritor consiste fundamentalmente para Aub en dar testimonio de la “realidad”.

Es en su *Discurso sobre la novela española contemporánea*, publicado en 1945 mientras se hallaba inmerso en la redacción de los *Campos* –su ambicioso fresco sobre la guerra civil española– cuando comienza a sistematizar sus ideas sobre el compromiso literario; y el punto de partida de las reflexiones contenidas en dicho texto es la constatación del agotamiento del canon naturalista decimonónico y la necesidad de enfrentarse a la función testimonial que los nuevos tiempos exigen a la literatura desde nuevas propuestas. Aunque en textos anteriores, algunos escritos durante la guerra civil o en los años previos a la misma, Aub se había referido ya a la conexión existente entre el compromiso del escritor y una herramienta capaz de dar cuenta de la nueva realidad a la que se enfrenta: su herencia vanguardista y la complejidad del mundo surgido tras la quiebra del ideal racionalista que supuso el conflicto bélico de 1914-1918, le hicieron comprender la inoperancia de los modelos hasta entonces vigentes¹. Pero es cuando, ya asentado en el exilio mexicano, emprende su vasto proyecto de preservar la memoria de los acontecimientos vividos asumiendo una labor testimonial que considera ineludible, cuando los problemas relativos a la idoneidad del vehículo para cumplir satisfactoriamente dicha labor se le imponen con una evidencia abrumadora. Y seguirán obsesivamente presentes a lo largo de toda su obra, como demuestran las continuas reflexiones que le suscita su trabajo de creador y las dudas que le asaltan sobre la capacidad de ésta para llevar a cabo de modo satisfactorio la pretendida mimesis de la realidad. Aunque en algún momento su temperamento contradictorio lo lleve a negarlo, como sucede, en la afirmación que desliza en las “Páginas azules” de *Campo de los almendros* (“El planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealidad e irrealismo, me ha traído siempre sin cuidado, me importan la

¹ La mayoría de tales textos hacen referencia sobre todo al teatro, género que ocupaba el interés primordial de Aub en su primera etapa de creador; pueden consultarse en la selección editada por Manuel Aznar (Aznar, 1993).

libertad y la justicia”, pág. 360)², su obra demuestra lo contrario: que tales problemas se le plantearon de modo continuado y obsesivo³.

Intentaré, sin ánimo de exhaustividad, llevar a cabo un recorrido por los diversos textos en los que Aub aborda la cuestión del realismo para dilucidar mínimamente los presupuestos básicos sobre los que la sustenta; se trata, por tanto, de esbozar un trabajo de mayor envergadura que exigirá la lectura detenida y atenta de sus reflexiones al respecto ya que, en ésta como en otras cuestiones, las ideas de Aub no suelen estar exentas de contradicciones, debido a la distancia temporal existente entre los momentos en que las desarrolla y a los diversos contextos en que son expuestas; sin olvidar tampoco su afición por la paradoja y por el juego dialéctico que le llevan a menudo a sostener opiniones enfrentadas.

No es preciso señalar que nos hallamos ante uno de los conceptos más controvertidos de la teoría literaria y artística, por lo que resultaría fuera de lugar detenerse a revisar las acepciones con que los teóricos y críticos han manejado el término a lo largo de la Historia. Me limito, por ello, a algunas precisiones mínimas, señalando cómo desde Aristóteles, se ha venido utilizando el término “realismo” para referirse a una cierta función sublimadora del arte con respecto a la realidad, pues la mimesis, tal como la entendía el filósofo griego, consistía en algo distinto a la mera reproducción de la misma. Aunque, como apunta Alfonso Sastre, esa sublimación que el arte lleva a cabo de lo real puede explicarse desde presupuestos estéticos muy dispares, según la escuela filosófica en que milita el defensor y el concepto de realismo que aquella sostenga (Sastre: 1998:209); resulta, así, compatible tanto con las posiciones esencialistas que entienden que el arte debe perseguir la realidad “ideal”, la naturaleza esencial de las cosas, como con las del materialismo dialéctico para el que el objetivo del arte es la denuncia de las contradicciones ocultas bajo la realidad aparente. Significativamente, ambas actitudes enfrentadas suelen partir del supuesto de una oposición radical entre *realismo* y *naturalismo*, siendo este último el término marcado negativamente, que se emplea para referirse a la realidad “en bruto” mientras que se reserva el de *realismo* para designar la realidad producida por el arte: las esencias platónicas en el caso del idealismo o la visión dialéctica marxista, que lleva a cabo la operación desmixtificadora mediante la que se revelan las verdaderas estructuras de lo real.

² Al final se incluyen las referencias de las ediciones citadas.

³ Curiosamente, en la misma, novela el personaje de Ferrís, prototipo del intelectual “deshumanizado” y que, en un juego dialéctico muy de Aub, representa la contrafigura del ideal preconizado por él, sostiene en este caso una afirmación casi idéntica: “Me tienen absolutamente sin cuidado los problemas famosos, hoy, acerca del realismo o del irrealismo en el arte. El arte –por serlo– no es real o no, sino arte” (pág. 434).

Los trabajos de los formalistas rusos clarificaron considerablemente el debate demostrando que “realismo” es una noción ligada íntimamente a la sensación de extrañamiento que el lector-espectador recibe ante la realidad que le muestra la obra de arte y que esa sensación es consecuencia de las nuevas formas que se ponen en juego para sustituir a otras ya excesivamente gastadas; de ahí que haya de entenderse el concepto de “realismo” como un principio dinámico en el seno de la serie literaria, y sometido, por tanto, al devenir histórico (Lázaro, 1976:141), lo que explica su condición de relativo y de mutable. Las modernas teorías que abordan la cuestión desde una perspectiva pragmática han venido a subrayar que el texto está ligado estrechamente a las circunstancias en que se produce su decodificación por parte de los receptores. Así, frente al *realismo genético* o de *correspondencia* (sustentando sobre el paralelismo entre el texto y la realidad) y el *realismo formalista* o *de inmanencia* (basado en la coherencia entre los elementos constitutivos del universo propuesto), cabría hablar de un *realismo pragmático* o *intencional*, que estaría determinado por la proyección sobre el texto de los contextos de los sucesivos lectores, es decir, del campo de referencias externo de éstos sobre el campo de referencias interno de la obra (Villanueva, 1992: 127-131).

Explicar la concepción del realismo que defiende Aub exige situarse en el contexto de su generación, que no sólo presencia sino que contribuye activamente al arrumbamiento del canon naturalista en todos los ámbitos de la creación artística. La crisis había comenzado a gestarse a finales del siglo anterior, y en unas artes con mayor prontitud que en otras, pero alcanza su culminación en los años en que la generación vanguardista, irrumpe en escena imponiendo una nueva mirada sobre la realidad y con ella transgresión sistemática de los valores sobre los que se asentaba el universo coherente presentado hasta entonces por la literatura y el arte. Resulta oportuno recordar que estos jóvenes son los continuadores de la reacción, frente a los intentos de la burguesía por patrimonializar y comercializar el mercado artístico, que llevan a cabo, en la segunda mitad del siglo XIX, escritores como Flaubert o Baudelaire, preconizando la independencia absoluta del creador y la autonomía plena de la obra artística. En el riguroso análisis que Pierre Bourdieu lleva a cabo del fenómeno en su intento de describir la génesis y estructura del campo literario, señala cómo en Baudelaire aparece esbozado el programa de una estética que se basa en la “conciliación de posibles indebidamente separados por la representación dominante del arte: un *formalismo realista*”, con lo que, paradójicamente, “el trabajo puro sobre la forma pura” hace surgir “una realidad más real que

la que se ofrece inmediatamente a los sentidos” (Bourdieu, 2002:166-167)⁴. Hay que tener, asimismo en cuenta, la explicación de Bourdieu sobre cómo esa revolución que se gestó en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX produjo también la aparición del “intelectual”, del artista o escritor como conciencia crítica de la sociedad, fue consecuencia del elitismo y del antiutilitarismo que le permitían estar por encima de la moral y de las convenciones burguesas: son el prestigio y la autoridad conquistados por los artistas y escritores “puros” en contra de la política, lo que les permite intervenir en la vida pública con unas armas que no son las de la política. Zola es el ejemplo de que “el poder del individuo creador, y de su derecho a la libre afirmación de su ser que tiene como correlato el derecho del crítico o del espectador a la comprensión emocional, sin presupuestos previos, no hace más que desbrozar el camino para esta afirmación radical de la libertad del escritor que son el ‘Yo acuso’ y las batallas del caso Dreyfus” (Bourdieu, 2002: 212).

En el caso de Aub y de los miembros de su generación, la nueva realidad social exigía una nueva poética del realismo, unas nuevas estrategias para aprehenderla, y se ven irremediamente abocados a asumirlas, aunque la obra de muchos de ellos no esté *a priori* concebida como vehículo de una función testimonial. Pero Aub sí asume tempranamente y con convencimiento esa función y por ello son frecuentes sus críticas contra la oleada subjetivista favorecedora del egotismo y de la introspección, que, como consecuencia del derrumbamiento del canon naturalista, ha marcado la literatura del primer tercio del siglo. No obstante, piensa que el auge creciente de los totalitarismos, que observa en 1944 –el momento en que escribe– obligará al intelectual a salir de sí y enfrentarse a la nueva y conflictiva realidad: “Una vez realizada la introversión que en Europa señala la reacción contra el realismo (el 98, Proust, Joyce, Pirandello) –anota en sus *Diarios*– no le quedaba a las nuevas generaciones más remedio que andar a tientas y, tras el batacazo a oscuras del surrealismo, salir del túnel cegadas, todavía, por el resplandor inconcreto de una nueva realidad social” (pág. 122).

Tales frases están escritas en el momento en que se encuentra entregado a la redacción del ciclo de los *Campos*, su ambicioso proyecto

⁴ En el territorio de la narrativa, los presupuestos estéticos son semejantes; Bourdieu, parafraseando a Flaubert, señala como para éste la idea nace de la forma, por lo que “la labor de la escritura no es la mera ejecución de un proyecto, mera elaboración formal de una idea preexistente (...), sino una auténtica búsqueda (...) abocada en cierto modo a crear las condiciones favorables para la evocación y el surgimiento de la idea, que no es otra cosa, en este caso, que lo real” (Bourdieu, 2002: 168). Más adelante explicará como ese “trabajo sobre la forma” se manifiesta en estrategias productoras de ambigüedad e indeterminación como el estilo indirecto libre (“que deja indeterminada, en lo que cabe, la relación del narrador con los hechos y personas de los que habla en el relato”) o el abandono de la perspectiva unificadora proporcionada por el punto de vista fijo y central “en beneficio de lo que cabría llamar, con Panofski, un ‘espacio agregativo’, entendiéndolo con ello un espacio hecho de pedazos yuxtapuestos y carentes de un punto de vista privilegiado” (pág. 173).

de recuperar la memoria de la contienda civil recién vivida, y sumido paralelamente en una obsesiva reflexión sobre la idoneidad de los mecanismos a su alcance para plasmar satisfactoriamente esa experiencia. Es precisamente un año después cuando publica el citado *Discurso de la novela española contemporánea*, en el que, como he señalado, sienta por primera vez las bases teóricas de su concepción de un “nuevo realismo” capaz de dar cuenta de una nueva realidad social. Allí mencionará a escritores como André Malraux y Louis Aragon, que “traían un nuevo modo de enfrentarse con la vida”, junto a algunos novelistas norteamericanos “cuya barbarie técnica traía hálito directo de la calle y el campo”; ellos, unidos a “los novelistas soviéticos, de valer muy desigual, pero todos al servicio de la colectividad, y [a] los novelistas iberoamericanos iban a consolidar los cauces de un nuevo realismo”. Un realismo que Aub calificará de “trascendente, “no por la importancia sino por el hecho de ser un arte llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio. Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor. Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística” entre cuyos productos más representativos cita textos como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Las uvas del rencor*, de Steinbeck, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, o *Les voyageurs de l'impériale* y *L'Espoir*, de Malraux, comentando que todos ellos “tienen algo de vivido, de periodístico, de humano, de personal, de cotidiano”, pues, al contrario de los narradores del naturalismo decimonónico, sus autores “se han acercado al ambiente no con afán de describirlo, sino de comprenderlo y emitir juicio”, lo que significa “tomar partido” (págs. 102-103). Unas páginas más adelante se referirá a ese nuevo realismo como condición de “un arte en el cual la exposición de lo externo no deje de estar en consonancia con la imaginada realidad interior. Un arte, donde imaginación y realidad contrapesen sus valores. Un arte realista en su figura e imaginado por los adentros” (págs. 105-106).

Por ello, aunque considere a la narrativa decimonónica un modelo insuperable y exprese en varias ocasiones su admiración por la novela galdosiana, no deja de manifestar su rechazo frente a aquellos novelistas que continúan fieles a unos modelos ya agotados, e inoperantes, por tanto, para afrontar la nueva realidad; en su *Manual de Historia de la Literatura Española* se refiere a la pervivencia de ese realismo obsoleto en la narrativa española de postguerra, representado por novelistas como Bartolomé Soler, Tomás Borrás, Pérez de la Ossa, Ledesma Miranda, Darío Fernández Flórez o Francisco de Cossío, pertenecientes todos ellos a la misma generación que Aub, pero que continuaron apegados al canon del naturalismo, “disidentes de aquella gran corriente central de la *nueva literatura*, como lo serán, más adelante, del *nuevo realismo*” de los años cincuenta” y situados “un poco aparte de lo que suele entenderse hoy por

literatura” que, en este texto, Aub concibe como un concepto inseparable de la posesión de “un estilo personal” (pág. 524).

Aub vincula, pues, su concepción del realismo a la capacidad de la forma para producir el “extrañamiento” de la realidad y, por consiguiente, para cuestionar la percepción superficial de la misma trivializada por la rutina y penetrar en estratos más profundos. Pero esa capacidad extrañante no es sino consecuencia de un duro trabajo del escritor con el instrumento lingüístico, a través del cual su escritura se individualiza; y es por medio de su escritura, de su “estilo”, como se tiene que manifestar el autor ante sus lectores y no mediante la exhibición de su subjetividad. Resulta, así, muy significativo el elogio que en su citado *Manual*, hace de Cela, al que califica de magnífico escritor, en quien aparece ya superado el egotismo enfermizo de los del 98, pues, al contrario de ellos, “no se pinta en su obra sino en su estilo”(pág. 533)⁵.

Si continuamos repasando las reflexiones de Aub en torno a la literatura se observa como el realismo propugnado, si bien reclama una participación activa de la mirada del escritor, resulta incompatible con los excesos subjetivistas; así en una anotación de sus *Diarios* fechada en 1945 alude al combate permanente que ha de sostener para evitar que su presencia se manifieste de manera abrumadora en sus textos: “Lucho hasta más no poder por salirme de mí mismo. A veces no puedo; otras, sí. Y entonces acierto. (*Campo de sangre* es un buen ejemplo, entremezclados capítulos de ambas maneras”, pág. 122). Y en las “Notas acerca de Heine”, que publica con motivo del centenario de éste, menciona que uno de sus méritos más destacados fue la búsqueda obsesiva de “una objetividad que no dejara transparentar su sentimiento”; ello convierte al poeta alemán para Aub en uno de los precursores de la modernidad, pues ese afán de objetivismo determina en parte “la literatura de nuestros días hasta llegar a la manufactura heroica de Mallarmé, al más evidente deseo de Gide”, pág. 20)⁶. Y algo más adelante vuelve a insistir sobre ello al señalar que Heine “se burló de todos, y de lo suyo; fue de los primeros que se vio “por

⁵ Léanse, en la misma línea, las siguientes palabras puestas por Aub en boca de Fajardo, uno de los personajes de *Campo de sangre*:

“Créeme: de pronto los medios permiten acercarse más a lo real. Vale para la pintura, la literatura, la música. Toda creación es una lengua para acercarse a lo real, real realidad. Llega un momento en que los artistas, impotentes, ya no pueden con ello y se encierran en bizantinismos. Todo esto confirma mi creencia de que después de XVII no hay grandes pintores hasta Cézanne y los impresionistas, que después de doscientos años vuelven a descubrir el mundo por otro sendero con una escritura distinta. A veces hay quine se la inventa para su uso personal, como Goya, genio solitario. Tal como en la literatura, después del XVI y XVII hay que llegar al XIX (Balzac, Dickens, Gogol, Galdós) para hallar una nueva manera de escribir y de describir el mundo” (pág. 458).

⁶ Cito por la edición de *Pruebas*.

fuera”, prefigurando el “otro” de Rimbaud que le debe mucho más de lo que nos hemos figurado” (pág. 67).

La exhibición impúdica de lo propia subjetividad es, por tanto, un resabio de la superada estética del Romanticismo e incompatible, por tanto, con la objetividad exigible a la literatura que obliga al escritor a un distanciamiento crítico con relación a su obra. Por ello, en las ocasiones en que ha de mencionar sus propias experiencias, Aub parece sentir un cierto pudor, como se manifiesta en la palabras de presentación que escribió al frente de sus textos ensayísticos recopilados en *Hablo como hombre*: “Cuando, ahora, publico estos textos donde se trata de decir las cosas como fueron, me siento un tanto avergonzado, no por mí sino por los demás”. Por ello se encarga de precisar: “Nunca me tomé completamente en serio; siempre hubo, gracias al cielo, cierta distancia entre mi obra y yo. A este alejamiento no le suelen llamar Arte, pero lo es” (pág. 37).

Pero es sabido que Aub suele rehuir las afirmaciones rotundas y, de acuerdo con su tendencia al perspectivismo y al juego dialéctico, no resulta extraño verle exponer pensamientos que se encuentran en contradicción con otros formulados con anterioridad; recuérdese cómo una de las estrategias más utilizadas para este juego dialéctico es la creación de personajes que en sus diálogos defienden opiniones opuestas a las de otros personajes tras quienes hemos creído ver manifestarse al autor. Uno de los ejemplos más significativos lo constituye el personaje de Ferrís, de *Campo de los almendros*, encarnación de los ideales opuestos a los que en el momento de la escritura sostenía Aub (y que quedan suficientemente explícitos en la reflexión metaficcional que intercala en dicha novela en las llamadas “Páginas azules”), y representante de una literatura aséptica, alejada de todo compromiso. Respecto a la cuestión del distanciamiento como condición indispensable a la obra de arte, Ferrís sostiene contra Aub que el autor no puede soslayar la subjetividad cuando se enfrenta a la escritura, pues su yo es indisociable de su obra; alude, así, a la “espantosa imposibilidad de librarse de uno mismo” y reflexiona sobre cómo representar “los objetivos [que] están ahí enfrente: claros (...) sin que uno tenga que ver”. Piensa que los esfuerzos de objetivación llevados a cabo por autores como Flaubert o Tolstoi resultaron inútiles y que “para salirse de sí” sólo son válidos “los zapatos o las novelas policíacas o los folletines”. Por ello concluye:

Nada fabricado es literatura. Desde el momento en que uno se ausenta del asunto, la literatura desaparece. Literatura es pasión o no es. Cuando el autor no está presente en lo que escribe, todo son botas; no hay otra medida que uno mismo, o ponérselas, del número que sea” (págs. 439-440).

Y unas páginas más adelante volverá sobre la cuestión, insistiendo en la idea de la literatura como revelación, pero no revelación de la realidad, como sostiene Aub en otros textos, sino de la propia subjetividad del escritor: “Escribir es descubrirse, en todos los sentidos –desvestirse– ir quedándose ante un desnudo insospechado. Uno no sabía que era así. ¡Qué sorpresa! Y el mundo está hecho –necesariamente– de sorpresas” (pág. 450).

Una síntesis entre ambas posturas parece proporcionarla Paulino Cuartero, su soliloquio en *Campo de sangre*, cuando reflexiona sobre el modo de reflejar la realidad en la obra de teatro que tiene *in mente* y apunta a la doble dirección de la creación literaria: de la realidad a la obra y de la obra a la realidad; todo pasado por el filtro –colador o pantalla, dice el personaje– del escritor:

El problema está en reflejar la vida o crearla. Crear la vida reflejándola; sacar las figuras del espejo. Darles bulto. Narciso al revés. Verse y sacarse (...). De lo vivo a lo pintado. No: de lo pintado a lo vivo, ése es el quid. De lo pintado a lo vivo: la obra. De lo vivo a lo pintado: yo. Yo escritor, tal como lo pintan. Negro sobre blanco: De la realidad a mí, de mí a la realidad. Al fin y al cabo, pantalla. Colador” (pág. 173).

En los años previos a la guerra civil, cuando Aub está afirmándose en su posición de escritor comprometido, y hablando ahora por sí mismo, llega en alguna ocasión a admitir la posibilidad –y la necesidad– de una literatura introspectiva, al servicio de la revelación del propio yo del autor: “Creo que el hombre, además de mirar hacia delante y por la justicia y por la paz del mundo, habrá de indagar hacia dentro y pensar en sí mismo; escribir acerca de ello y que eso mismo interese a muchos”, escribirá en el Prólogo a su drama *La guerra*; pero estas afirmaciones son matizadas inmediatamente al añadir: “Pero no creo los tiempos propicios para realizar estos ejercicios a la vista del público. El deber de servir prima hoy sobre otros” (pág. 103)⁷. Y un poco más arriba ha afirmado: “Lo que buscamos en lo nuevo es una nueva expresión de lo antiguo; que los que buscan lo desconocido no hacen más que buscarse a sí mismos sin encontrarse” (págs. 103-104)⁸.

Ese exceso de subjetivismo, herencia del movimiento romántico, es lo que lleva a Aub a rechazar ciertos movimientos contemporáneos cuyos autores se entregan a una obsesiva introspección. Ese argumento es uno de

⁷ La página remite a la citada edición de Aznar donde se recopilan los escritos sobre teatro entre 1928 y 1938.

⁸ Estas manifestaciones tan tempranas se confirman en textos posteriores con proclamas del mismo tenor antiromántico; así en el citado ensayo sobre Heine contiene afirmaciones como las siguientes refiriéndose a los escritores románticos: “La realidad se pone al servicio del yo, superior siempre a lo que le rodea. El arte de crear aventaja a la creación (...) Las ‘cosas’ pierden su carácter específico, se transforman en espectros –en ceniza– al contacto de lo subjetivo. De ahí nace fácilmente la ironía: el hombre, el escritor, es superior a cuanto le rodea. Está solo, puede mirar cualquier ‘cosa’ por encima del hombro” (*Pruebas*, págs. 50-51).

los esgrimidos en la diatriba contra el existencialismo que desarrolla en la “Carta a Roy Temple House” donde acusa a los militantes del movimiento de ofrecer “no una concepción del universo sino del hombre perdido sin más asidero que su propia vida”, de despreciar la razón y de pensar que la literatura consiste en sugerir en lugar de limitarse. Añade que “el inconsciente, el subconsciente, lo preconsciente ha adquirido para ellos categoría de definitivo”, lo que no ha supuesto en modo alguno “una adquisición sino una pérdida”, ya que se limitan a “dar en bruto lo que otros dieron ya elaborado. Por eso cierto arte contemporáneo tiene, a veces, un aspecto de impotencia, de inacabamiento, idéntico en ello, y otras muchas cosas, al romanticismo” (pág. 77)⁹.

En otros momentos parece inclinarse, en cambio, por explicaciones de tipo esencialista, vinculando el realismo a cierto “espíritu nacional”, como cuando se refiere a la larga tradición realista que ha caracterizado las manifestaciones más valiosas de la literatura y el arte españoles. Es la tesis que sostiene en el discurso pronunciado en la inauguración del Pabellón Español en París en la primavera de 1937, al presentar el Guernika de Picasso, donde se refiere a una manera “española” de entender el realismo, basada en la fusión de imaginación y realidad; tras afirmar que “cada país percibe lo real de cierta manera”, intenta definir el “realismo español” como un tipo de realismo que no sólo no resulta incompatible con la imaginación sino que exige su concurso: “El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte”. Y después de llamar la atención sobre el hecho de que los españoles “diferenciamos, como ningún pueblo los verbos ser y estar” concluye diciendo que “lo natural, el natural y su natural, son para el español amalgama de lo real y lo irreal” (*Hablo como hombre*, págs. 41-43).

Esta apelación a unas tesis idealistas, puestas en circulación por teóricos como Milá y Fontanals o Menéndez Pelayo y asumidas por sus continuadores, podrían justificarse por formar parte de un discurso de circunstancias, pronunciado por Aub en un momento en los que aún no se había embarcado en la reflexión sistemática que acompañará a la elaboración de su ciclo narrativo sobre la guerra civil. Pero lo extraño es

⁹ Cito por la edición de *Hablo como hombre*. Obsérvese, en la misma línea de condena del irracionalismo en la literatura, esta anotación en sus *Diarios*, correspondiente al 16 de enero de 1952: “(...) me doy cuenta, a mis cuarenta y ocho años, de lo poco que ha significado siempre para mí esa enorme ola irracionalista que sumergió al mundo durante casi toda mi vida. Nunca dudé de la razón de la razón, siempre tuve al instinto y a la sinrazón como meros sustentos inferiores, de los que salió la claridad, y a sus adoradores como escritores menores, interesantes sin duda, pero de segundo orden” (*Diarios*, pág. 202).

que vuelva a ellas bastantes años después al redactar su “Prólogo para una edición popular de *Doña Perfecta*”, en donde se pronuncia nuevamente sobre la existencia de un realismo “español” para explicar la grandeza de Galdós, representante, pese a la admiración que siente por su obra, del naturalismo ya desfasado contra el que opone su “realismo trascendente”¹⁰. Sin embargo, Aub se cuida de diferenciar el realismo galdosiano del naturalismo europeo en el que “franceses, rusos o ingleses dieron con un campo nuevo que descubrir: la fealdad, la pobreza; y no se quedaron cortos en el empeño”; frente a ellos, la narrativa galdosiana entronca directamente con la gran corriente realista que atraviesa todo el arte y la literatura españoles:

Velázquez pintó monstruos, Valdés Leal, padre; los autores de las novelas picarescas, entroncados en la maravilla de *La Celestina*, fueron maestros en el género. Y mientras los extranjeros se dejaban llevar por el pesimismo que en ellos fatalmente había de engendrar tanta miseria, pústulas, roñas y mugres, los avezados españoles, haciendo quizá de tripas corazón, y no como los demás, del corazón una tripa, sacaban el optimismo del más lúgubre cuadro de la peor pocilga.

Y concluye atribuyendo las razones de esa peculiaridad a la heterodoxia de los grandes creadores españoles (equipara en ello a Galdós con Unamuno), la cual “les preserva del pesimismo, ateo o no, entonces en boga”. Y gracias a esa heterodoxia, Galdós posee un talante liberal, que le lleva a la práctica de un realismo muy diferente del naturalismo francés, en el que la visión de la realidad está mediatizada por la ideología de sus cultivadores: reaccionaria en el caso de Balzac y socializante en el de Zola (págs. 177-178)¹¹. Con ello Aub está recurriendo ahora unos criterios ideológicos para distinguir entre realismo “positivo” y realismo “negativo”; aunque la actitud liberal que atribuye a Galdós puede llevar implícita la objetividad inherente al realismo “positivo”, no acaba de quedar totalmente clara la condición innovadora del realismo preconizado por Aub pues a juzgar por los textos citados, éste puede entenderse como la continuación de una larga tradición española interrumpida en determinados momentos por la influencia de escuelas extranjeras¹².

¹⁰ En un interesante análisis de *Las buenas intenciones*, Juan Rodríguez sostiene a este respecto que “el novelista no podía volver a las formas del siglo anterior, convencido como estaba –según afirma en otro lugar– de que ‘el escritor refleja y es reflejado por su época’ y de que ‘el estilo no es más que la expresión de la vida de su tiempo’. Ahora bien, no imitar los modos del realismo decimonónico no implica necesariamente un rechazo del mismo” (Rodríguez, 1996: 536). Su trabajo concluye que con dicha novela Aub pretendía sin duda “elaborar un ejercicio de historia literaria mostrando, en la práctica, la tradición con la que entronca toda su obra narrativa, situar el espejo, esta vez, no delante de los lectores, sino delante de la Historia de la literatura para devolver al pasado una imagen renovada del mismo” (ibid., 543)

¹¹ Cito por la edición de *Pruebas*.

¹² Sobre las tesis de la escuela idealista española en relación con el realismo, de las que parece beber directamente Aub, véase el citado trabajo de Lázaro Carreter sobre el realismo (Lázaro, 1976: 121-124). Conviene, no obstante, recordar, como señala el propio Lázaro, que tales tesis no fueron sustentadas

En otros de sus textos teóricos se acerca a la cuestión del realismo desde nuevos presupuestos. Si leemos, por ejemplo, los comentarios negativos que a propósito de la novelística de Ramón J. Sender, vierte en el *Discurso de la Novela Española Contemporánea*, deducimos que el realismo que el realismo porpugnado allí por Aub parece depender no tanto del objetivismo y la distancia del escritor, tal como acabamos de ver en otras de sus reflexiones, sino de una cierta mirada poética sobre las cosas. En dicho ensayo comenta que el novelista aragonés ejemplifica “el caso extraño del escritor realista que se quiere apegar en todo momento a lo real, sin lograrlo” y tras preguntarse qué es lo que se le escapa, qué es lo que “se le va, impalpable, de lo vivo a lo pintado” y comentar que no le falta el talento ni la “determinación de presentar las cosas como las desea y no como fueron”, concluye: “Fáltale poesía. No esa poesía superpuesta y pegadiza que exigía el ‘arte nuevo’, colgada al azar, embutida a la buena de Dios como sucede con tanto falsificador y aun, a veces, con poetas de verdad. No. Le falta esa poesía que corre por cualquier obra de arte, si lo es” (pág. 103).

Aquí Aub está, sin duda, utilizando el término *poesía* para aludir a la capacidad de la literatura de trascender la superficie de la realidad y profundizar en ella, con lo que manifiesta una cierta concordancia con la teoría del realismo “intencional” según la cual cualquier texto, incluso el más simbólico, surreal o fantástico, puede ser considerado realista en cuanto a través de él es posible acceder a una realidad esencial u oculta (Villanueva, 1992: 135). El realismo, parece desprenderse de las palabras de Aub, no es la mera descripción de la superficie de las cosas sino el instrumento para penetrar hasta el fondo de las mismas. Bajo esa luz adquieren sentido ciertas declaraciones que parecían estar en contra de su defensa permanente de una literatura testimonial y, por ello, realista, como las siguientes: “Queda lo que no es. Queda lo que es. Ahora bien, en literatura lo que es no tiene mucho que ver con la verdad (es decir, con lo que es tal como creo que es) sino tal como resulta de añadir, quitar, enmendar. Ese *puzzle* de certezas e inventos viene a ser –para los demás y para mí– la verdad. Y si no es así viene a polvo”¹³.

Ese privilegio que le concede a lo imaginado de constituirse en componente de la realidad nos ayuda a entender la dimensión “trascendente” de su realismo y la admiración por autores tan, aparentemente, alejados de sus presupuestos estéticos, como Heine; en el amplio ensayo antes citado que escribe con motivo del centenario del poeta romántico alemán se refiere a cómo éste “se declara subnaturalista, porque

solamente por pensadores tradicionalistas (Milá, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal) sino por gente como Giner de los Ríos y los krausistas, situados en la otra banda del espectro ideológico.

¹³ En “Entrevista post-mortem”, pág. 49.

no hallando el artista en la naturaleza todos sus tipos, los saca de la cabeza. Es el alma quien da las formas más puras, que son “como lo simbólico innato surgido de ideas innatas”. Y a continuación señala como su obra es precursora de la modernidad en cuanto “anuncia un nuevo clima poético, el de Poe, el de Baudelaire, el de Mallarmé, el de Verlaine, el de Rimbaud” (pág. 21)¹⁴.

El reconocimiento explícito de la deuda de la literatura moderna con esos grandes autores que revolucionan la lengua poética se vuelve a poner de manifiesto en un texto, muy poco citado que dedica a Arthur Rimbaud. Publicado en el volumen 1 de *Sala de Espera*, se conforma como un fragmento de prosa poética, en el que mediante la estrategia de una escritura automática, pródiga en asociaciones ilógicas, en imágenes surreales superpuestas de modo impresionista, lleva a cabo un pastiche de su escritura, que puede leerse como un homenaje de admiración en donde se evidencia la importancia que Aub concede al autor de “Une saison en enfer” como artífice de la revolución iniciadora de la modernidad:

Cuervo delicioso, machacador de adjetivos y sobrenombres, en busca de un nuevo filtro que purifique todo –tamiz y colador de luces crepusculares– un brebaje solitario que hay que apurar hasta la última gota con tal de dar con la desesperación y rasgarse las venas de pus (...) Dejarse llevar por la voz. Ir por el alcohol de la voz, paso a paso. Sólo la voz sostenida por un hilo de voz. En el mundo excremento ¡sólo la voz! Nudo de imposibles hechos, visto a la mano. Hierba y piano, luna y silla, madera y tonto ¿qué más da? Todo lo une, una, unifica la voz profunda de la placenta perdida. En un palo de telégrafo, ahorcado por el hilo de voz, el gato negro del siglo” (págs. 15-16)¹⁵

Otro aspecto que es necesario tener en cuenta de modo ineludible al referirse a la concepción aubiana del realismo, es el del funcionamiento de dicha noción en su tarea de novelista empeñado en atrapar la historia reciente de España en un ambicioso fresco narrativo.

Al enfrentarse a la labor testimonial desde la que concibe su proyecto, Aub es consciente de los problemas que plantea el dar cuenta de esa realidad vivida y se ve desbordado a veces por lo ingente de su tarea ante la imposibilidad de una mimesis con pretensiones de fidelidad plena, como se pone de manifiesto en la ya mencionada reflexión metaficcional inserta en las “Páginas azules” de *Campo de los almendros*, donde afirma que se consuela del fracaso de su pretensión de ofrecer un testimonio coherente y omnicomprendido de la realidad pensando que “la verdad es sólo la poesía, que la poesía son las palabras, que la verdad poco tiene que ver con ellas y que si acertara a inventar veinte daría lo que siempre busca en vano” (pág. 360). Esa consciencia le hace afirmar en las notas prologales de su

¹⁴ Cito por la edición de *Pruebas*.

¹⁵ Cito por la edición de *Sala de espera*, vol. I.

inacabada última obra, *Buñuel. Novela*, que “la historia es semiinvención”, porque ha de imponer sentido al orden disperso de los acontecimientos. Todos los estudiosos que se han acercado a esta dimensión de la creación aubiana, han puesto de relieve, la importancia que adquieren los elementos imaginarios como reforzadores del efecto “realidad”; recuérdese, al respecto la afirmación de Gustav Siebenman sobre cómo en Aub “la ficción, supera la realidad porque es capaz de añadirle la dimensión de lo potencial (...), abarca la realidad como fue y además como pudiera haber sido (Siebenman, 1973:10); o la de José Carlos Mainer relativa a que “la falsedad es el mejor catalizador para la epifanía de lo real” (Mainer, 1996:81).

Últimamente se han publicado algunos trabajos esclarecedores que se enfrentan a esa especificidad del realismo aubiano, a su capacidad para transgredir las limitaciones de la mimesis tradicional en una obra que se pretende testimonio de unos hechos históricos concretos. Francisco Caudet, lo califica, así, de realismo histórico, el cual se basa en supuestos como que “el discurso narrativo es un aparato semiológico capaz de convertirse, por medio de la representación y de la transposición literaria, en un referente válido de hechos reales, históricos y de que “la realidad social e histórica se puede vivir y comprender a través de su fabulación”, siempre que ésta actúe en el territorio de la experiencia y de la memoria, y no en los de la fantasía o la imaginación desvinculada de referentes reales. Cita en su apoyo a Roland Barthes, tomando su afirmación de que “el narrador, situado entre la experiencia del mundo y los esfuerzos por describirlo en términos de lenguaje, pone más énfasis en el sentido de los hechos históricos que en su copia exacta”. Por eso añadirá, citando a Hyden White que “el discurso narrativo nunca es un medio neutro ya que canaliza una visión mítica y a la vez metonímica de la realidad histórica” (Caudet, 1994: 13).

Otra aproximación interesante a la cuestión es la de Sebastiaan Faber, quien vincula las peculiaridades del realismo aubiano a la condición de exiliado del autor. Lo califica de “realismo apórico”, ya que se trata de “una expresión de imposibilidad de cualquier escritura realista convencional”, relacionada directamente con la condición exílica. Para Faber “el exiliado está, en cierto modo, fuera de la historia; el tiempo se ha parado y la realidad se ha vuelto tan precaria y elusiva que ya no se amolda a las necesidades de una trama novelesca convencional”. Así, concluirá, apoyándose en los trabajos de Michel Ugarte sobre la literatura del exilio, el dilema que subyace en el proyecto de Aub es “la imposibilidad de la “recuperación y el ordenamiento del pasado a partir del tiempo y lugar del exilio”; lo cual conduce a Aub a “escribir crónicas caóticas y neuróticamente inclusivas; no le permite depurarse hacia una novelística concisa y nítidamente estructurada” (Faber, 2002: 6-7). Ello contribuiría a

dar sentido a su permanente actitud lúdica, a sus transgresiones, que no son en modo alguno gratuitas, sino tanteos en busca de posibles respuestas a “la pregunta que nunca deja de torturarlo: ¿qué habría ocurrido si no hubiera salido de España? ¿Cómo sería su vida si las cosas hubieran sido de otro modo, si hubieran sido como deberían ser?” Porque “el exilio produce una escisión que enajena al sujeto de sí mismo, un corte radical que dobla al individuo en el que es y en el que podría haber sido” (Faber, 2002: 15).

Cabe referirse, asimismo a un, también reciente, intento explicativo de Ignacio Soldevila en el que comenta la intuición de Aub para superar la posición del narrador postmoderno ante la realidad y encontrar una “tercera vía” derivada del humanismo que rezuman toda su producción literaria y todas sus actitudes vitales: observa Soldevila cómo, frente al narrador tradicional, empeñado en construir un relato que informara verdaderamente de un conjunto de hechos históricos y frente a la renuncia del narrador contemporáneo a todo discurso con pretensiones de veracidad y su opción por la formulación de discursos mitográficos y ficcionales, Aub propone un discurso “con pretensiones de verdad relativizada”, el único que tiene razón de ser “para que el tejido social de una humanidad creyente en los poderes de la razón supere este bache en el que nos sitúa el progreso de nuestra inteligencia analítica” (Soldevila:1996: 52).

Permitáseme citar por último una modesta aportación mía en la que considero la posibilidad de abordar la cuestión del realismo en las novelas históricas de Aub a partir de las propuestas de Karl Stierle, quien se enfrenta al problema de la recepción de los textos históricos de ficción desde una perspectiva pragmática: para el teórico alemán, dicho tipo de textos desencadena en el receptor un tipo de decodificación intermedio entre la ficcional y la pragmática, a la que denomina lectura *quasi-pragmática*; en mi trabajo intento demostrar como en los relatos de Aub se produce la “tensión formal” que determina que la escritura sea sentida por el lector como un elemento sustantivo impidiendo la lectura de los mismos como relatos factuales. (Pérez Bowie, 1999: 219-220). Los relatos *Enero sin nombre* y *Manuscrito Cuervo*, documentos sobre experiencias vividas personalmente por el propio Aub, constituyen un ejemplo elocuente de esa problematización de la escritura destinada a dar cuenta de unos hechos reales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Cecilio (ed.) (1996). *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*. Valencia: Ayuntamiento, 2 vol.

Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama (3ª ed.).

Caudet, Francisco (1994). “El realismo histórico de Max Aub”, *Ínsula*, nº 569, págs. 13-15.

Faber, Sebastiaan (2002). “Max Aub o la aporía del exilio”, *Laberintos*, nº 1, págs. 5-23.

Lázaro Carreter, Fernando (1976). “El realismo como concepto crítico literario”, en *Estudios de poética*, Madrid: Taurus, págs. 121-142.

Mainer, José Carlos (1996). “La ética del testigo. La moral como vanguardia en Max Aub”, en Alonso, vol. I, págs. 69-91.

Pérez Bowie, José A. (1999). “Max Aub: la escritura en subversión”, en I. Soldevila-D. Fernández (eds.), *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense, págs. 209-223.

Pérez Bowie, José A. (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1916-1936)*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Rodríguez, Juan (1996). “El realismo trascendente de *Las buenas intenciones*”, en Alonso, vol. II, págs. 533-543.

Siebenman, Gustav (1973). “Max Aub, inventor de existencias (Acerca de *Jusep Torres Campalans*)”, *Ínsula*, nº 320-321.

Soldevila, Ignacio (1996). “Max Aub. Cara y cruz de una creación literaria”, en Alonso, vol. I, págs. 41-54.

Stierle, Karl (1987). “Qué significa *recepción* en los textos de ficción”, en J.A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, págs. 87-143.

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

EDICIONES CITADAS DE LAS OBRAS DE AUB

Campo de los almendros, México: Joaquín Mortiz, 1968.

Campo de sangre, Madrid: Alfaguara, 1978 (1ª ed. 1945).

“Conversación post-mortem”, antología de declaraciones recogidas por Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera como introducción a su edición de *Relatos y prosas breves de Max Aub*, México: Unam, 1993.

Diarios 1939-1972, ed. y selección de Manuel Aznar, Barcelona: Alba, 1998.

Discurso de la novela española contemporánea, México: El Colegio de México, 1945.

Enero en Cuba, ed. de Fernanda Mancebo, Segorbe: Fundación Max Aub, 2002 (1ª ed. 1969).

Escritos sobre teatro recopilados por Manuel Aznar en *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro (1928-1938)*, Valencia: Universitat, 1993.

Hablo como hombre, ed. de Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, 2000 (1ª ed. 1967).

Manual de Historia de la Literatura Española, Madrid: Akal, 1974 (1ª ed. 1966).

Pruebas, Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

Sala de espera, vol. 1, México: Gráficas Guanajato, 1949.

