fundación

Caballero Bonald

CONGRESO

20, 21 y 22 DE OCTUBRE DE 2004 · JEREZ DE LA FRONTERA

Literatura e Historia

La Literatura es una práctica cultural y estética que se desarrolla en el tiempo. Autores y lectores son sujetos históricos, inscritos en un contexto cultural, social, político e ideológico, y educados en tradiciones y modelos literarios, en función de los cuales deciden qué y cómo escribir, qué y cómo leer. La Literatura, por tanto, *vive* en la Historia; su función y su definición no son esenciales o absolutas, sino relativas y cambiantes. Pero las obras literarias, por más que se nutren de materiales de su realidad histórica, no la reproducen, sino que la recrean estéticamente, es decir, forjan mundos verbales imaginarios cuya *verdad* se dirime en el nivel simbólico. Por eso pueden durar más allá de su tiempo histórico, y por eso, también, su efecto en la formación de imágenes de identidad individual y colectiva es tan poderoso y persistente.

La obra literaria es signo de la historia y a la vez resiste a la historia. Contiene simultáneamente, y en amalgamas diversas, las huellas del pasado, las inquietudes del presente y las incertidumbres del futuro.

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

• • •

"[...] Ni historia, ni literatura, ni nación son nociones excesivamente fiables en sí mismas. Sí sabemos lo que es historia, aunque nos llevaría mucho tiempo explicarlo. Y más tiempo nos llevaría explicar qué forma de historia es la adecuada a un concepto como la literatura. ¿Tiene que ser una historia total, la historia de todos los libros que se han escrito? ¿O es una historia que selecciona determinados elementos? Y de estos elementos que selecciona, ¿cuáles le son verdaderamente propios y cuáles no?"

JOSÉ-CARLOS MAINER

• • •

"Si nos definimos como individuos en sociedad, resulta absurdo querer buscar en nuestras creaciones individuales algo no definido por la historia. Que la literatura tenga su propia historia y su particular manera de componer la evolución de su imaginería, no significa que esté al margen de la historia colectiva."

LUIS GARCÍA MONTERO

• • •

"El punto en el que la Historia y la novela se encontraron es la sagrada e irrepetible individualidad de cada vida humana."

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

fundación
Caballero Bonald

Actas del Congreso

Literatura e Historia

© **De los textos:**
Los autores

© **De esta edición:**
Fundación Caballero Bonald

Edita:
Fundación Caballero Bonald
C/ Caballeros, 17
11402 JEREZ DE LA FRONTERA
Telef. 956 350 044
Fax: 956 350 402
www.fcbonald.com
E-mail: fcbonald@aytojerez.es

Responsable de edición:
Josefa Parra Ramos

I.S.B.N.:
84-609-2736-9

Depósito Legal:
XXXXXXX

Diseño:
Federico López Muñoz
Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez.

Impresión:
XXXXXXX

El contenido de este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente sin el permiso escrito de los editores.

Actas del **Congreso**

ÍNDICE

ACTO INAUGURAL:

Marina de Troya .....pág. 9
(Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Jerez)

Manuel Brenes .....pág. 10
(Delegado Provincial de Educación de la Junta de Andalucía)

Pilar Sánchez .....pág. 11
(Vicepresidenta de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz)

Virtudes Atero .....pág. 13
(Vicerrectora de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz)

José Manuel Caballero Bonald.....pág. 14
(Presidente de la Fundación)

DESARROLLO DEL CONGRESO

CONFERENCIA INAUGURAL:
Antonio Muñoz Molina .....pág. 15
La novela en la historia, la historia en la novela

CONFERENCIA:
José-Carlos Mainer.....pág. 25
La historia de la literatura y la identidad nacional

CONFERENCIA:
Miguel Artola.....pág. 43
Leer la literatura desde la historia

AULA DE DEBATE:
Rafael de Cózar .....pág. 51
La literatura y la identidad andaluza

CONFERENCIA:
Fernando Cabo .....pág. 63
El giro espacial en la historia literaria

1ª MESA REDONDA:
La literatura "creadora" de historia .....pág. 75
Modera: Juan Salguero Triviño
Participan: José-Carlos Mainer, Miguel Artola y Fernando Cabo.

ÍNDICE

CONFERENCIA:
Celia Fernández Prieto .....pág. 89
Novela, historia y postmodernidad

CONFERENCIA:
José María Pozuelo Yvancos .....pág. 105
Presente Histórico y novela actual

AULA DE DEBATE:
Raquel López .....pág. 127
La historia en la literatura juvenil

CONFERENCIA:
Luis Landero .....pág. 141
Novela y memoria histórica

2ª MESA REDONDA:
Verdad histórica y ficción novelesca .....pág. 161
Modera: Jesús Fernández Palacios
Participan: Celia Fernández Prieto, José María Pozuelo Yvancos y Luis Landero.

CONFERENCIA:
José María Merino .....pág. 179
Los límites de la historia y de la ficción

CONFERENCIA:
Alberto Manguel .....pág. 203
La lectura y la distancia histórica: la biblioteca de Robinson Crusoe

CONFERENCIA:
Luis García Montero .....pág. 221
La historia leída

CONFERENCIA DE CLAUSURA:
Paul Preston .....pág. 243
Entre la ficción y la biografía

NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS.....pág. 261

Marina de Troya (Vicepresidenta de la Fundación Caballero Bonald).

Buenos días a todas y a todos. Excelentísimo señor don José Manuel Caballero Bonald, dignísimas autoridades representantes de las Consejerías de Educación y de Cultura de la Junta de Andalucía, de la Fundación Provincial de Cultura y de la Universidad de Cádiz, distinguida representación de la Caja San Fernando y de González Byass, señoras y señores:

Como es ya habitual en el otoño jerezano, nos volvemos a encontrar, respondiendo a la cita que por sexto año consecutivo nos hace la Fundación Caballero Bonald. En esta ocasión, y en coorganización con el Centro del Profesorado de Jerez, vamos a seguir las ponencias y mesas redondas que bajo el título de "Literatura e Historia" va a desarrollar el congreso. El tema, como siempre, es interesante y sugerente. Vamos a tener la oportunidad de analizar y debatir con los prestigiosos ponentes que nos van a acompañar las complejas relaciones entre la literatura y la historia, una cuestión de máxima actualidad entre críticos y estudiosos. Recordando las palabras que pronunció aquí mismo uno de nuestros anteriores invitados, José Luis Sampedro, la función de la literatura, lo mismo que la función de la historia, es sobre todo revelarnos, descubrirnos a nosotros mismos. En definitiva, ésa es la función de la cultura y uno de los principales objetivos de este congreso. Queremos que en el otoño jerezano, a través de cuyas fiestas se celebran algunos de los más importantes elementos que conforman nuestras tradicionales señas de identidad, la cultura en general y la literatura en particular tengan un lugar primordial, que nos identifique como ciudad comprometida con la formación y abierta al exterior.

En nombre del comité de organización, quiero agradecer la permanente ayuda del Ayuntamiento de Jerez, promotor y principal patrocinador de la Fundación, así como a todas las instituciones que forman parte del patronato de la Fundación, aquí presentes, a la Consejería de Educación, que a través del Centro del Profesorado de Jerez coorganiza este Congreso, y a las entidades patrocinadoras y colaboradoras, González Byass, Hotel Guadalete y Consejo Regulador del Brandy de Jerez. Nuestro agradecimiento también a todos los ponentes, que han respondido con generosidad y prontitud a la invitación que les hicimos. Y a todos los congresistas, que una vez más han confiado en nuestra organización, y dan vida y fuerza a las jornadas que inmediatamente vamos a comenzar.

ACTO INAUGURAL

Manuel Brenes (Delegado Provincial de Educación de la Junta de Andalucía)

Gracias por la invitación, y no es palabrería si os digo que para mí, como Delegado de la Consejería de Educación, estar aquí hoy supone una doble satisfacción: en primer lugar, es una placer asistir, aunque sólo sea por unas horas, a un congreso de estas características; pero, en segundo lugar, tengo que destacar la satisfacción que me produce el que la Consejería de Educación, a través del Centro del Profesorado de Jerez, vuelva a estar presente en los congresos de esta Fundación, retomando el vínculo que mantenía con ellos desde sus inicios. La respuesta que obtiene este congreso por parte de los profesionales docentes, que en tan buen número acuden a él, muestra claramente la excelencia de sus contenidos. Pero a la vez –y no puedo menos que destacarlo- es un exponente del interés de nuestro profesorado por mejorar su formación acudiendo a cuantas citas merecen su interés. Ésta del Congreso de la Fundación Caballero Bonald está claro que interesa, si nos atenemos a la alta participación. Sed, pues, bienvenidos a este Congreso.

La historia reflejada en la literatura no es menos historia, y sí una forma distinta de entenderla y acercarse a ella. Los pueblos están obligados a conocer su historia para no estar condenados a repetirla. En un congreso donde se abordan estos aspectos, todos tenemos mucho que aprender. Así que sólo me quedaría felicitar a la organización y animar a todos los asistentes a que extraigan el mayor provecho de estas jornadas.

Pilar Sánchez (Vicepresidenta de la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz)

Querido don José Manuel Caballero Bonald, señora Delegada de Cultura, representantes de la Universidad, de la Caja San Fernando, señor Delegado de Educación y representantes de las bodegas González Byass, queridos compañeros y compañeras de la educación, y amigos y amigas, buenos días a todos. Como Vicepresidenta de la Fundación Provincial de Cultura y en representación de su Presidente, me cabe un año más la satisfacción de estar inaugurando estas sextas jornadas de la Fundación Caballero Bonald, que constituyen el acto más importante que realiza a lo largo de todo el año. Y una vez más he de decir que, a pesar de su corta andadura y del poco tiempo que lleva funcionando, esta Fundación ha conseguido ya un prestigio, una solvencia y un reconocimiento en todos los ámbitos, y se ha constituido en un referente cultural importantísimo en todo el país. Y es justo decirlo hoy aquí. La Fundación Caballero Bonald nos tiene absolutamente acostumbrados a contar en estas jornadas con un censo de lo más granado de escritores, poetas, críticos y, en definitiva, personas de prestigio del pensamiento de todo el país, y basta echar una ojeada al programa de este año para comprobarlo. A la vista de ello, podemos augurar que va a ser un nuevo éxito en la andadura de esta Fundación.

Muchos de estos escritores han contribuido a configurar nuestro pensamiento y nuestro intelecto. Son personas que han aportado una referencia ética y moral a la sociedad y a muchos de nosotros. Sin olvidar, naturalmente, lo gratificante de sus obras y los análisis históricos que hemos recibido de ellos. A mí, personalmente, me parece un acierto que este año las jornadas se dediquen a la literatura y a la historia, precisamente porque este inicio del siglo XXI es complicado y complejo, y estoy segura de que las conclusiones de estas jornadas nos van a servir para entender muchísimo mejor el tiempo que nos está tocando vivir.

Desde la Diputación Provincial y desde la Fundación de Cultura me gustaría no sólo expresar hoy aquí el apoyo que viene teniendo desde tiempo atrás la Fundación Caballero Bonald, sino también decir que de forma ineludible vamos a ir aumentando nuestro compromiso y colaboración con esta institución, porque consideramos que es de justicia reconocer el trabajo que está desarrollando. Ha demostrado,

a lo largo del poco tiempo que lleva funcionando, una gran solvencia y dedicación, y eso merece el reconocimiento y el apoyo de todas las instituciones.

Por otra parte, no puedo dejar de expresar la satisfacción que supone que, después de dos años de ausencia del Centro del Profesorado en estas jornadas, este año se vuelva a retomar esa colaboración que a mí me parece que aporta cantidad y calidad a estas jornadas.

A mis compañeros, los profesores, os deseo que disfrutéis de estas jornadas, y que el conocimiento y las conclusiones que se saquen de ellas los llevemos hasta las aulas para contribuir a aquello que debemos hacer con mayor dedicación: a crear una sociedad más justa, más culta y más solidaria. A todos los congresistas, que disfrutéis muchísimo del congreso; y a los que venís de fuera que también lo hagáis, con la hospitalidad, los encantos y la belleza que esta ciudad nos aporta. Buenos días y feliz jornada.

Virtudes Atero (Vicerrectora de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz)

Es un enorme honor y una satisfacción para la Universidad de Cádiz participar en este congreso un año más. Y quiero decir que este año quizá lo sea de una manera especial, porque en esta sexta edición es la primera vez que nuestra Universidad está representada, antes que por ninguna otra persona, por don José Manuel Caballero Bonald, doctor honoris causa de nuestro claustro universitario desde el pasado 30 de enero. Con la incorporación de Caballero Bonald a la Universidad de Cádiz, creo que nuestra institución ha saldado una deuda que tenía pendiente con él, con la literatura y con nuestra propia historia cultural, porque sus escritos son, sin duda, el mejor testimonio de lo que hemos sido y lo que vamos siendo en este país desde hace décadas.

Agradezco en este sentido, en primer lugar a él, como Presidente de la Fundación, y a todos los que en ella trabajan cada día, la extraordinaria voluntad y la buena disposición, ilusionada y generosa, con que siempre han colaborado con la Universidad. Creo, como Vicerrectora de Extensión Universitaria, que una de nuestras más importantes labores es colaborar, mantener un diálogo recíproco con las fundaciones y las instituciones relacionadas con la cultura. Y, desde luego, con la Fundación Caballero Bonald esta relación es más que satisfactoria. Eso se demuestra porque cada día, codo con codo, vamos programando distintos retos, distintos proyectos, como el que vamos poner en marcha inmediatamente después de este congreso, con enorme ilusión, que va a ser el "Primer Seminario Permanente sobre Caballero Bonald y la Generación del 50", este año dedicado a la poesía. Tanto la Fundación como la Universidad tienen voluntad de que se programe de forma anual, y que alcance el nivel y la consolidación que este congreso tiene desde sus inicios.

Por mi parte, sólo quiero desearles que disfruten, que aprovechen las actividades que se van a realizar aquí, para las que me consta que la Fundación y sus organizadores han trabajado muy duramente a lo largo de todo este año. Les doy la enhorabuena a los organizadores y, por supuesto, a todos ustedes la bienvenida. Muchas gracias.

ACTO INAUGURAL

José Manuel Caballero Bonald (Presidente de la Fundación)

Unas palabras muy breves de bienvenida y de salutación. Marina de Troya ya ha explicado muy bien que el congreso que hoy se inicia sobre literatura e historia es el sexto que organiza esta casa, y probablemente el que con más empeño hemos tratado de ajustar a las exigencias y necesidades de los historiadores y escritores convocados para esta ocasión. En años anteriores hemos dedicado estas jornadas a la poesía del grupo del 50, a la novela contemporánea, a los vínculos o las relaciones entre la literatura y la memoria, el cine o la sociedad. Atendiendo a las eminentes personalidades que en estos días van a darse cita en Jerez, el provecho y el éxito del congreso están más que garantizados. Recuérdese que van a intervenir historiadores, escritores, especialistas tan indiscutibles como José-Carlos Mainer, Celia Fernández Prieto, Miguel Artola, José María Pozuelo Yvancos, Luis Landero, José María Merino, Luis García Montero, Alberto Manguel o Paul Preston.

Y no quiero dejar de reiterar que estoy muy orgulloso y satisfecho de esta Fundación, y muy agradecido a cuantos están haciendo posible, empezando por el Ayuntamiento de Jerez y siguiendo con las distintas instituciones patrocinadoras, que las actividades de este congreso adquieran un rango de innegable relevancia en el ámbito cultural español.

Celebro que este año, como ha recordado Pilar Sánchez, el Centro del Profesorado de Jerez vuelva a coorganizar junto a la Fundación nuestro congreso anual. Es una muy buena noticia. Y lo único que lamento es que, dado el elevado número de matriculados y asistentes, estas sesiones no puedan celebrarse en la sede de la Fundación, pero, en todo caso, esta obligada sustitución viene a beneficiar de modo evidente la comodidad y la buena marcha de las actividades. Y nada más, les deseo a todos los asistentes, a los que van a hablar y a los que van a oír, vecinos y huéspedes, una feliz estancia en Jerez. Muchas gracias.

Antonio Muñoz Molina. ***Conferencia inaugural***
La novela en la Historia, la Historia en la novela

En *El Quijote* la Historia es un rumor lejano, de cosas que sucedieron hace mucho tiempo o que suceden muy lejos. En algún momento, al principio de la segunda parte, se habla de la amenaza de una nueva ofensiva marítima de los turcos en el Mediterráneo, pero es tanta la lejanía y la irrealidad de esos hechos, que don Quijote los incluye sin vacilación en los mecanismos de su desvarío: propone que el rey, en vez de arruinarse costeando navíos y ejércitos, convoque a un grupo de los más esclarecidos caballeros andantes, los cuales vencerán fácilmente al enemigo. El sarcasmo es mayor porque Cervantes, más de cuarenta años antes de narrar este episodio, había sido soldado en una batalla real, había participado en un hecho histórico que él consideraba con orgullo "la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, presentes, ni esperan ver los venideros". Para Cervantes la Historia está en el pasado de su propia vida, pero no es menos prodigiosa o increíble que las novelas de caballerías, sobre todo si compara aquella gloria militar de su juventud con la larga derrota de su vida adulta, con el decaimiento del país en los años de crisis del principio del siglo XVII. Quizás la única certeza de que aquellas cosas sucedieron es la herida que le dejó inútil la mano izquierda. Su héroe noble y grotesco, don Quijote, también tiene pruebas materiales de un pasado histórico que ya es inaccesible, y cuya memoria acentúa la vulgaridad de los tiempos presentes: en casa del hidalgo Alonso Quijano, aparte de los libros, hay armas herrumbrosas, "del tiempo de sus *agüelos*", es decir, exactamente, de la última guerra medieval de la historia de España, la conquista del reino musulmán de Granada.

La Historia se confunde con la ficción, con el sueño. El espacio de la novela se abre justo en la ausencia de lo heroico, en la disolución y el descrédito de lo histórico, o en su confusión con la leyenda. Don Quijote, que para sus lectores contemporáneos era cómico sobre todo por su anacronismo, quiere revivir un tiempo que hace mucho que no existe, o que nunca existió. A nosotros nos cuesta calibrar su rareza, pero a un lector de principios del siglo XVII, un personaje que se viste con ropas militares de finales del XV y que habla en un lenguaje casi incomprensible por lo antiguo, le provocaba un efecto irresistible de ridículo: imaginemos un héroe de nuestro tiempo que

se vistiera con un uniforme de 1914, o que nos increpara usando la oratoria de 1900. Don Quijote quiere vivir en el sueño del pasado y de la literatura, pero los espacios en los que se mueve son los del presente y los de la grosera realidad, y esa discordia sólo puede terminar en un fracaso que resuena desde hace cuatro siglos no sólo en la memoria de los lectores de ese libro incomparable, sino en algunos de los mejores episodios de la literatura de ficción.

Los primeros capítulos del *Quijote* me hacen siempre acordarme del principio de otra de las grandes novelas europeas, *Le rouge et le noir*. Como Alonso Quijano, Julien Sorel siente que vive en un lugar y en un tiempo que no son los que le corresponden, no acepta su sitio en el mundo, las normas que obedecen otros, lo que se espera de él. Si don Quijote se refugia en los libros de caballerías, que le sirven de amparo contra la realidad pero al mismo tiempo lo debilitan frente a ella, Sorel se alimenta de un solo libro, el *Memorial de Santa Elena*, y la emoción que le producen a Quijano las armas herrumbrosas del tiempo de sus abuelos la obtiene Sorel conversando con alguien que también le sirve como prueba palpable de que el tiempo del heroísmo de verdad existió: un veterano del ejército de Napoleón. Napoleón es el modelo de caballero andante con el que sueña Julien Sorel, el Amadís de Gaula que venció a los gigantes del oscurantismo y de las tiranías, pero que acabó siendo al final derrotado por ellos, retirado en la isla de Santa Elena como don Quijote en su aldea. En don Quijote y en Julien Sorel encontramos dos de los rasgos cruciales de los personajes de novela: su vivir a destiempo, su encontrarse fuera de lugar. Sorel no cree en caballeros ni en gigantes, pero sí en Napoleón, y su enajenación es casi tan completa como la de don Quijote, aunque los tiempos y los héroes que él añora sí hayan existido de verdad. Vivir a destiempo, haber nacido tarde, encontrarse atrapados muy lejos de donde las cosas suceden de verdad: esa es la condición de nuestros más queridos personajes de la gran edad de las novelas, y en parte también la de algunos escritores a los que amamos tanto como a sus héroes más inolvidables.

Es difícil tomarle cariño a Julien Sorel, y es imposible no tomárselo a Fabrice del Dongo, pero de todos los personajes masculinos de Stendhal el que a mí me despierta más ternura y simpatía es él mismo. Stendhal juega a mostrarse y a esconderse en sus libros, igual que Cervantes. También él es un soldado viejo, un superviviente de

otros tiempos en los que la Historia pareció adquirir el resplandor de las novelas de caballerías y los hechos heroicos. En la España sombría y estancada de Felipe III, Cervantes se acordaba de don Juan de Austria y de la batalla de Lepanto igual que Stendhal acariciaba la memoria de las guerras napoleónicas, sobre todo de ese momento de resplandor supremo, que él revive en el primer capítulo de *La Chartreuse de Parme*, la entrada de los ejércitos republicanos en Milán, el encuentro magnífico entre lo antiguo y lo nuevo, entre la gloria máxima de las artes y la música y el gozo de vivir que él identificaba con Italia y el gran arrebato de las libertades modernas nacido de la Revolución. Ahora que están tan de moda las ciegas lealtades vernáculas, resulta muy saludable el vigor con que Stendhal detestaba su tierra natal, el entusiasmo con que fue siempre atraído por lo desconocido y lo nuevo y su decisión de atribuirse una identidad póstuma: "*Arrigo Beyle, milanese*", era la inscripción que quiso que hubiera en su tumba. Siempre a destiempo, siempre o casi siempre fuera de lugar (salvo cuando se encontraba en la ópera, excitado por la inminencia de la música y por la belleza de las mujeres escotadas en los palcos), Stendhal inventa héroes y heroínas que quieren romper los límites espaciales y temporales de las vidas a las que han sido condenados. Añoran el tiempo de la Historia, como Julien Sorel, o escapan para llegar hasta ella, para dejarse arrastrar por un gran torbellino de porvenir que es el de los grandes trastornos provocados en Europa por la Revolución.

Huraño, encerrado, leyendo, rodeado de parientes brutales que ven en su afición a los libros una prueba de rareza y tal vez de locura, Julien Sorel siente que la Historia ha muerto con Napoleón, y que a él sólo le cabe añorarla en secreto y labrarse una vida clandestina y rencorosa, la única posible en la Francia zafiamente clerical y burguesa de la Restauración. Para Fabrice, sin embargo, la Historia es presente, inmediato y gozoso porvenir. A diferencia de Sorel, y con la misma gallardía tarambana de don Quijote, él si que se escapa, y no sólo espacialmente, del castillo feudal de su familia a los campos de batalla de Europa, sino también de un tiempo a otro, del tiempo inmóvil del Antiguo Régimen, con sus circularidades religiosas y agrarias, al tiempo sobresaltado y veloz del mundo moderno. Digamos, visualmente, que Fabrice escapa de los paisajes de Watteau o de Claude Lorraine a las estampas de guerra de Goya y a las cárceles de Piranesi. La Historia ya no es un rumor lejano, ni una mitología inventada y más o menos

recordada: la Historia está sucediendo simultáneamente con los episodios de su vida, es la fuerza que lo empuja de un lado para otro, entre el entusiasmo y el fracaso, entre la libertad y el cautiverio. Está tan presente la Historia en su vida, que Fabrice no sabe verla, y ése es uno de los rasgos supremos del talento narrativo de Stendhal, el relato de nuestra ceguera ante la significación o la magnitud de los hechos que tenemos delante de los ojos. De la batalla de Waterloo podría decirse que fue tan crucial como la de Lepanto, pero Fabrice del Dongo, que se encontraba en medio de ella, no llegó a verla. Don Quijote ve rebaños de ovejas en el verano polvoriento de Castilla y cree que está asistiendo a una gran batalla. Fabrice se encuentra perdido en una batalla de verdad, la última gran batalla europea hasta 1914, y ve humaredas, árboles y caballos entre la niebla, gente que huye, algo tan fragmentario y tan confuso que ni siquiera siente miedo. El tiempo de la Historia se disuelve en las peripecias de quienes la viven sin intuir siquiera la significación de lo que está sucediendo: en esa confluencia entre el tiempo público y el privado establece su reino la novela. En los márgenes o en el reverso de las grandes épicas, de los hechos históricos, urden sus vidas los personajes novelescos.

La Historia en el sentido clásico, igual que la poesía épica, trata de don Juan de Austria, triunfal en la batalla contra los turcos, y no de un soldado cualquiera que fue herido en una mano, trata de Napoleón en Austerlitz o en Waterloo o en Santa Elena, pero no de la suerte de un muchacho perdido en el desorden de la guerra ni de aquel otro que en el aislamiento de un pueblo de montaña lee libros sobre el emperador y concibe su porvenir como una larga maquinación de venganza personal, social, sexual. En los cuadros grandilocuentes de la pintura histórica se ve a Napoleón montado sobre un caballo blanco, arrogante como un héroe antiguo, como un caballero andante. En los grabados de Goya las victimas y los verdugos de la guerra no tienen nombre y apenas rasgos faciales, pero es de esa clase de gente de la que tratan las novelas.“Desde ahora mi destino es atreverme a todo”, dice Vanina Vanini, una de las grandes damas audaces de Stendhal. La novela es el reino de los que no tienen un lugar seguro en el mundo ni un tiempo que les parezca suyo, los a destiempo y los dislocados, que no tienen más remedio que atreverse si quieren ser alguien, si quieren llegar a ser plenamente quienes ya son o eligen ser otros. Pero ese deseo íntimo de huir y cambiar, que en don Quijote es una ambición solitaria realizable

sólo a través de la literatura y de la demencia, se convierte en una expectativa real en la Europa de las grandes revoluciones y las grandes novelas.

El orden inmutable del mundo ha sido trastornado por las nuevas ideas y los ejércitos de Napoleón, por los avances tecnológicos, por la irrupción de las máquinas y la tensión violenta entre lo antiguo y lo nuevo. No me parece casual que dos de las grandes experiencias narrativas del siglo XIX tengan su arranque en las guerras napoleónicas, y que en las dos, por cierto, el mismo Bonaparte aparezca como personaje. Me refiero a *Guerra y Paz*, de Tolstoi, que todo el mundo conoce, y a las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*, de Benito Pérez Galdós, que no ha leído casi nadie fuera de España. Tolstoi y Galdós escriben casi en los mismos años, y tienen un propósito común, una ambición fundacional, como la de *La Eneida*. Los dos quieren contar los orígenes del tiempo en el que están viviendo, y deben remontarse a una distancia casi idéntica, más o menos de sesenta años, es decir, a lo que sería la juventud de sus abuelos. En España, igual que en Rusia, los desastres de las invasiones napoleónicas fueron la conmoción que acabó con el mundo fosilizado de los estamentos y los privilegios feudales, o por lo menos con la certidumbre de su inmutabilidad. Roto lo que parecía eterno, las figuras dejan de ser marionetas en una representación estática y quedan sueltas para convertirse en personajes novelescos. En el gran tiempo de los hechos históricos se inscriben las peripecias de toda esa gente que de pronto ha visto estremecerse el suelo bajo sus pies, y que se ha visto obligada a buscar un destino personal, o empujada al desarraigo y a la pérdida.

Tolstoi retrata abrumadoramente a todos los personajes posibles, en todas las circunstancias, en todos los lugares, en todas las clases sociales, pero el núcleo de su narración es la aristocracia afrancesada de Rusia. En Galdós es mucho más poderoso el tirón popular, y el protagonista de su primera serie, la que trata más directamente con la guerra que en España llamamos o llamábamos de la Independencia es un joven tan temerario, tan enamoradizo y limpio de corazón como Fabrice del Dongo pero mucho más pobre. De hecho, este personaje, Gabriel Araceli, empieza pareciéndose mucho al que para mí es el primer héroe verdadero -es decir, antihéroe- de la literatura, antepasado directo de don Quijote: el Lazarillo de Tormes. Creo que es el Lazarillo el primer relato de ficción cuyo protagonista es un perfecto desgra-

ciado social, un casi mendigo que habla no sin descaro en primera persona, en gran medida porque si no es él no habrá nadie que quiera contar su historia. De nuevo hay que recordarlo: la novela surge en los márgenes, en el reverso de la épica y de la Historia. Si don Quijote es el predecesor de todos los héroes de ficción que quieren darse a sí mismos un destino, Lázaro de Tormes está en el origen de otro linaje, el de las víctimas pasivas de la Historia, la carne de cañón, las multitudes que se pierden en el fondo de los cuadros de batallas o que pululan como fantasmas desgarrados en la negrura de los grabados de Goya (*Los desastres de la guerra* son, por cierto, otro gran ciclo nacido de las invasiones napoleónicas, tan rico en episodios como *Guerra y Paz*, pero mucho más desolado y más cruel). Lázaro de Tormes es el Pulgarcito y el Garbancito de los cuentos populares, el pequeño que se burla de la solemnidad del grandullón, el David que a veces puede derribar a Goliat con el golpe certero de su honda, el villano que se ríe socarronamente de las grandes palabras y se busca la vida como puede, sabiendo que en cualquier momento puede ser aplastado. Un descendiente de Lázaro de Tormes es el bravo soldado Schweik, que también aprende a vivir el tiempo de su vida en los márgenes del tiempo brutal de la Historia: y también reconozco su rastro en el Tanguy de la novela de Michel del Castillo, que es la inocencia inerme arrastrada sin misericordia por los peores desastres de la peor de todas las guerras, cuyo horror es más absoluto que el de los más negros grabados de Goya, y en el niño de *La vie devant soi*, de Ëmile Ajar, esa novela en la que la Historia es un peso intolerable que apenas se muestra, un dolor para el que no hay curación ni consuelo en las breves vidas precarias de las víctimas.

Pero me he alejado de Galdós, y de ese Lázaro inventado por él, Gabriel Araceli. Araceli es un pretexto narrativo, pero también una persona real y un modelo y un símbolo. Digo que es un pretexto porque Galdós necesitaba la mirada y la voz de su personaje para que le sirvieran como hilo entre las historias y los escenarios que quería retratar, un testigo que se hubiera encontrado lo mismo en la antesala de un palacio o en un teatro madrileño de principios del siglo XIX que en la batalla de Bailén o en las proximidades de la tienda de campaña de Napoleón, que llegó a España en 1810 y no entró en Madrid, aunque pasó una noche muy cerca, en lo que entonces era un pueblo y ahora es el barrio de Chamartín. Como el Lazarillo, Araceli empieza siendo

un pícaro, entre otras cosas porque el mundo en el que ha nacido no es muy distinto al de la España del siglo XVI. Sus primeras aventuras suceden en un espacio social tan estático como el del Quijote, de modo que su único destino posible es el de criado, a medias siempre entre la bufonería y el robo, o el de ganapán o mendigo. Pero cuando en 1808 las instituciones del Antiguo Régimen quedan anuladas por la invasión francesa, quien opone resistencia a las tropas extranjeras es el pueblo llano, la gente común, y la lucha contra el ejército napoleónico se convierte en una gran sublevación popular que culminó en las Cortes de Cádiz, que por primera vez proclamaron la soberanía nacional en la hermosa constitución de 1812. Galdós quiere contar el proceso mediante el cual la inmensa multitud de los que antes no tenían voz ni existencia empieza a transformarse en nación, en pueblo soberano, en ciudadanía. Gabriel Araceli encarna en su experiencia personal ese cambio, rompe el destino que le condenaba a permanecer siempre en la casta de los miserables y salta así, al mismo tiempo, al espacio de la novela moderna y al de la Historia, a través de un itinerario de trepador social: quien nació pícaro acaba siendo un alto militar, y su relato está contado desde la distancia de la vejez.

En Galdós y en Tolstoi, en Stendhal, en el Flaubert de *L'education sentimental*, la Historia adquiere la fragilidad trémula de lo que está sucediendo ahora mismo, de lo que podría no suceder, y la escala de las vidas humanas es el contrapunto de los grandes hechos públicos, el recordatorio y la advertencia de que la Historia no es el juego de fuerzas objetivas o cósmicas, sino un entrelazamiento de historias personales a las que no hay derecho a negarles su singularidad, a sacrificarlas en nombre de ninguna generalización ni de ningún principio. De los personajes históricos hablamos siempre en pasado: en cambio, los de las novelas están para nosotros siempre en presente, porque ese es el único tiempo en el que se conjuga la vida real.

Personalmente, como lector, no me gustan las novelas históricas, pero también es cierto que en casi todas las novelas que más me gustan hay una presencia más o menos visible de la Historia, se percibe la fuerza de su gravitación sobre las vidas de los personajes. El más ahistórico de los novelistas, Franz Kafka, ha adquirido con los años una aterradora historicidad retrospectiva, que tal vez procede de su talento visionario, de su capacidad de ver, a diferencia de Fabrice del Dongo y de casi todos nosotros, la verdadera y siniestra catadura de las

cosas que estaban ocurriendo a su alrededor y que le anunciaban las que iban a venir, el terror de la Historia que a él fue evitado por la muerte, pero que arrebató, entre tantos millones de seres humanos, a su amada Milena. Y también, dicho sea de paso, a un turbio individuo que fue amigo suyo, el agente soviético Otto Katz, ejecutado según la inescrutable saña estalinista que Kafka había descrito mucho antes de que existiera del todo en la realidad: nada hay más parecido a los ejecutores de la NKVD o la GESTAPO que los hombres que se presentan un día en casa de Josef K. y lo acusan de un delito que él no sabe que ha cometido. La historia, de un modo u otro, acaba siempre convertida en ficción, pero en las novelas de Franz Kafka es la ficción la que acaba convertida en Historia: en las páginas de *El Proceso*, tan tersas e impasibles como la cara de Buster Keaton, están prefigurados y contenidos *Darkness at noon* de Arthur Koestler y *L 'aveu* de Artur London.

Tiempo y espacio: yo no sé inventar una novela sin ver las ciudades por las que se mueven los personajes, y sin vincularlos al tiempo histórico en el que suceden sus vidas. Puede que sea tan sólo un hábito o una rutina de mi imaginación, pero si lo pienso más despacio creo que tiene que ver con mi deseo, o mi impulso, de hacer de la novela el retrato fehaciente de un fragmento de vida real. Hay muchos libros (algunos de ellos magistrales) en los que los personajes están aislados como en cápsulas herméticas de espacio y de tiempo, como esos retratos en los que una figura solitaria resalta sobre un fondo gris. Pero si pienso en las personas que conozco, en las que me criaron, en las que cuentan historias que yo escucho tan ansiosamente como bebe agua fresca un sediento, descubro que el presente está lleno de vínculos con el pasado, tan delgados e innumerables como las ramificaciones que unen entre sí a las neuronas, y que no hay peripecia personal que de un modo u otro no se enrede con un acontecimiento público: el devenir de las vidas es arrastrado por el curso de la Historia, de la misma manera que los itinerarios de un personaje ocurren en la trama de las calles de una ciudad. Seguramente todo esto tiene mucho que ver con mi propia biografía: en el tiempo de mi vida he conocido mundos que en otros lugares han estado separados por siglos, y he asistido a cambios formidables que me llenaban de entusiasmo, de incertidumbre y de pánico, como a los personajes de las novelas del siglo XIX. Nací en un mundo cerrado y agrícola en el que pervivía una tradición oral de siglos y una tecnología no muy superior a la del arado romano,

y ahora trabajo con un ordenador portátil. Viví la primera mitad de mi vida en una dictadura y ahora soy ciudadano de una democracia. La primera vez que quise sacarme un pasaporte, tuve que presentar un certificado de buena conducta política y social extendido por la policía y otro de buena conducta moral que debía firmar mi párroco: ahora puedo atravesar Europa de un extremo a otro sin detenerme en ninguna frontera. Y también fui educado en un mundo en el que convivían varias generaciones, y en el que un niño podía escuchar historias que pertenecían a diversas edades, lo cual ensanchaba mucho nuestro sentido del tiempo, nos hacía conscientes de que ocupábamos un lugar en un entrelazamiento de experiencias y biografías sucesivas. Las historias del pasado, recordadas en voz alta por quien las vivió, se convierten en hermosas ficciones en la imaginación de quien escucha. Yo empecé a aprender eso en mi casa muchos años antes de leer a William Faulkner. Quizás por eso no sé inventar novelas en las que no cobre presencia el pasado, y en las que no se escuche la voz de alguien que cuenta algo que vio o que vivió hace mucho tiempo. El punto en el que la Historia y la novela se encontraron es la sagrada e irrepetible individualidad de cada vida humana.

José-Carlos Mainer.
La historia de la literatura y la identidad nacional

Es un placer, como siempre, volver a ésta mi casa, la Fundación Caballero Bonald, de cuyo consejo asesor tengo el honor de formar parte. Es un placer volver a estar con ustedes, y comprobar que muchas caras de las que estaban el año pasado se repiten, lo cual quiere decir que ésta es una serie de congresos fundamentalmente acogedores y estimulantes, y eso es bueno.

Se me ha pedido que hable de un tema que he tratado en alguna que otra ocasión y que tiene su complejidad. Estriba en formular los dos conceptos matrices que presiden la convocatoria central, historia y literatura, pero formulándolos de otra manera. A mí se me ha pedido que hable de la historia de la literatura y de la construcción de identidades nacionales, lo cual quiere decir, en resumidas cuentas, que les hable a ustedes de la función de las historias de las literaturas nacionales (española, italiana, portuguesa, francesa, o lo que sea) en esa materia tan explosiva.

Una observación de entrada: este objeto de consideración es algo que, por un lado, registra tan excelente salud académica como pésima salud en el sentido profesional o en el sentido científico. Buena salud académica, porque sigue siendo la asignatura que todos hemos padecido de un modo u otro, porque sigue siendo el título de un montón de libros que se acogen a este sistema y porque, incluso en estos momentos, cuando la historia de la literatura española parece ya en muchos lugares algo situado bajo sospecha, proliferan, sin embargo, las historias de la literatura con patronímicos, con gentilicios regionales o de otras nacionalidades. Y sin ningún rubor se escriben historias de las literaturas catalana, vasca, andaluza, valenciana o gallega. O incluso historias de la literatura extremeña o castellano-manchega, lo cual ya parece algo más difícil, pero todo es posible y así efectivamente se hace.

Por otro lado, decía que este tipo de consideración o disciplina está en manifiesta crisis desde hace muchos años. De hecho, la historia de la literatura y el remoquete tradicional correspondiente, a lo largo de todo el siglo XX mereció el embate del idealismo lingüístico que tuvo sus consecuencias en la crítica literaria. Un hombre como Karl Vossler, por ejemplo, creía en la historia de la *literatura nacional*

pero, en todo caso, la veía como expresión artística de las *lenguas nacionales*, como una suerte de complicidad que podían establecer a lo largo de la historia una serie de sentimientos, cuya formulación como objeto científico dotado de unas leyes propias no parecía, en definitiva, algo demasiado serio. Benedetto Croce llegó mucho más lejos y negó, simplemente, que pudiera escribirse historia de la literatura. Él pensaba que, en todo caso, la historia de la literatura podía ser una colección de monografías que abordaran la relación de determinados hechos o sustancias históricas con algunos elementos literarios, pero que, en definitiva, nada autorizaba a que la historia de la literatura como secuencia causal se pudiera establecer. No mucho después, los formalistas rusos cambiaron totalmente el planteamiento del estudio literario al exigir, para reconocer un texto literario como tal, su condición de *literaturidad* o *literariedad*, como se quiera decir -porque el término ruso *literaturnost* no es fácilmente traducible sin crear un trabalenguas en castellano-, ya que los viejos conceptos de historia de la literatura nacional, que sumaban a veces elementos enormemente heterogéneos, tenían bien poco que decir al respecto. Es famosa la frase de Roman Jakobson, uno de los grandes creadores de esta noción del formalismo ruso, que dijo en 1926 que el procedimiento de la historia literaria es equivalente al que ejerce la policía al indagar un crimen: recorre la escena, recoge elementos, pregunta a los que bajaban o subían la escalera, intenta citar testigos, busca pruebas e indicios... En definitiva, eso es lo que hace también el historiador literario, pero la verdadera sustancia, el crimen, las motivaciones del mismo, es algo que queda fuera de estos protocolos de indagación.

Y todo ha seguido así. Hasta tiempos muy recientes (hasta finales de los sesenta o los setenta, cuando ha vuelto a plantearse como centro del debate una nueva historia de la literatura y ha surgido incluso una revista tan emblemática como la que se publica en Estados Unidos, *New Literary History*, creada en 1969 por Ralph Cohen y un grupo de estudiosos norteamericanos), la historia de la literatura ha estado bajo sospecha en el terreno de la ciencia, mientras seguía con una lozanía absolutamente ejemplar en otros territorios, fundamentalmente en el territorio de lo escolar. ¿A qué se ha debido esta aparente paradoja? Sin duda, a que la noción de historia de la literatura nacional no es una construcción baladí, ni algo que podamos descalificar con tanta facilidad, sino que tiene su propia historia y ha disfrutado de

su hegemonía: el siglo XIX es el siglo de la historia de la literatura nacional, en el que se constituye como uno de los elementos básicos de la interpretación de los Estados modernos, de esa especie de toma de posesión que el Estado moderno hace de su territorio, de su propia sustantividad.

En este sentido, el siglo XX es un siglo de continuidad, aunque también es un siglo de sospecha sobre la historia de la literatura. Pero esto viene de muy atrás, a pesar de que –lo recordaba hace un momento- ni historia, ni literatura, ni nación son nociones excesivamente fiables en sí mismas. Sí sabemos lo que es historia, aunque nos llevaría mucho tiempo explicarlo. Y más tiempo nos llevaría explicar qué forma de historia es la adecuada a un concepto como la literatura. ¿Tiene que ser una historia total, la historia de todos los libros que se han escrito? ¿O es una historia que selecciona determinados elementos? Y de estos elementos que selecciona, ¿cuáles le son verdaderamente propios y cuáles no? Hoy lo tenemos muy claro: historia de la literatura se identifica con historia de la creación literaria. Pero hasta hace relativamente poco, la historia, la labor de los historiadores, se consideraba una rama más de la historia de la literatura. Y, todavía hoy, el canon de la historia literaria española, sin ir más lejos –quizá sea uno de los más peculiares al respecto-, integra elementos tales como el *Teatro crítico universal* del padre Feijoo, o el *Informe sobre la Ley Agraria* de Gaspar Melchor de Jovellanos, o las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset, que, en puridad y por muy bien escritos que estén todos ellos, no sé hasta qué punto son textos propiamente literarios. Y, cuando yo explico el siglo XVIII en mis clases, ¿qué hago? ¿Explicar solamente *El delincuente honrado* de Jovellanos, y las *Epístolas* de Jovino a sus amigos salmantinos? Normalmente, cuando el profesor programa el siglo XVIII, pide a sus alumnos que lean precisamente el texto que le parece más representativo del pensamiento de Jovellanos. Ortega y Gasset quizá sea un escritor que no deberíamos tener presente en nuestras clases, porque más bien parece pertenecer al mundo de la filosofía. El padre Feijoo pertenece, en cualquier caso, al mundo de la divulgación. Y Larra, al mundo del periodismo. Sin embargo, estamos acostumbrados a que ocupen un lugar central en la historia de la literatura española, lo cual quiere decir que no sabemos muy bien qué es lo historiable, y que tampoco el concepto de literatura es un concepto inamovible. El concepto de literatura, hasta principios del siglo

XIX era, simplemente, lo escrito, lo que de hecho literalmente significa *literatura*: lo que se pone en letra.

Por lo tanto, ¿hacemos bien cuando consideramos una literatura fundamentalmente oral? El propio concepto de *literatura oral*, así formulado, ¿no es un oxímoron y una auténtica paradoja? Si algo está escrito en letras, ¿cómo puede ser a la vez oral? El caso del *Poema del Cid* es absolutamente evidente al respecto. Si estudiamos literatura medieval, ¿con qué derecho entramos en un poema cuya plasmación escrita es mucho menos importante que los rasgos declaradamente orales que incluye? En fin, ésta es otra historia polémica.

Como otra noción polémica sería la de *nación*. Lo flexible del concepto de *nación* ha escandalizado a menudo a los historiadores. ¿Qué es España o qué es Francia? ¿Algo suficiente como para integrar a Isidoro de Sevilla, a Séneca y a Marcial, por ejemplo? Porque, en primer lugar, son escritores que escriben en latín, no en la lengua propia del país (si es que el país tiene una lengua propia, que puede tener varias). Y, además, pertenecen a épocas en las que difícilmente podemos extender ese *pasaporte español* a escritores que pertenecían o se consideraban ciudadanos de otro mundo. Marcial era, de hecho, un romano, aunque es cierto que recordaba con nostalgia el valle del Jalón y la ciudad donde había nacido, que ni siquiera se llamaba Calatayud, sino Bílbilis. Y lo mismo puede ocurrir con Aurelio Prudencio, que recordaba mucho Calahorra, Calagurris, desde el lugar donde vivía y desarrollaba su literatura. ¿No se consideraría Prudencio más bien un cristiano, igual que Marcial se había considerado un ciudadano romano? Y ¿cuál era la nacionalidad de Isidoro de Sevilla? Podríamos seguir así indefinidamente, incluso en asuntos que nos pueden resultar mucho más cercanos. Juan Larrea, por ejemplo, cuya obra poética se escribe en francés y cuya mayor devoción literaria es el peruano César Vallejo, ¿es un escritor español o francés? ¿A qué mundo pertenecen Juan Larrea y sus opciones personales? ¿Al hispanoamericano o al español? Esa *extraterritorialidad* que es la marca de muchos escritores contemporáneos y sobre la que llamó la atención George Steiner hace algún tiempo, ¿cómo se puede ver en términos *nacionales*? ¿La literatura rusa debe integrar a Vladimir Nabokov, o éste es en realidad un capítulo importante de la literatura norteamericana? ¿Dónde debe situarse a Samuel Beckett? ¿Como escritor de novelas en inglés o como escritor de obras dramáticas en francés?

Aunque en España no hay muchos de estos casos, porque la extraterritorialidad no ha sido frecuente entre nosotros, y quizá el caso de Larrea sea de los pocos que se pueden mentar, esas nociones de pertenencia -y sobre todo esa noción cerrada de la construcción a través de la literatura de una idea de nación- son materia un tanto aleatoria que debería inclinarnos a la desconfianza. El concepto de historia de la literatura que, como decía hace un momento, triunfa en el siglo XIX, tiene orígenes próximos y orígenes remotos. Los próximos son muy fáciles. La primera vez que se concibe la historia de la literatura como una relación causal de acontecimientos literarios, es en el marco de aquel movimiento de reforma historiográfica del siglo XVIII. Es el momento de la *historia crítica*, y recuerden que la noción de *crítica* es una noción capital para entender la tarea historiográfica del XVIII, que lleva a atender los documentos, a depurar la tradición, a reconocer los antecedentes históricos de las cosas, a situarlas en su verdadero lugar. Por primera vez en España y en otros muchos países, se establece la noción de historia de la literatura española (o francesa, etc.) que muy pronto recibe el impulso singular de lo romántico, que añade a este modelo crítico rasgos muy importantes en el último decenio del XVIII y en los principios del XIX. El Romanticismo va a impulsar, en efecto, varios aspectos capitales para el futuro de la historia literaria. Primero, la consideración y la relevancia de la Edad Media como objeto estético. La literatura medieval, o el mundo de lo medieval, ha dejado de ser algo simplemente primitivo, como creyeron los humanistas. Recuerden que, cuando los humanistas emplearon el nombre de Edad Media, lo hicieron para denominar esa especie de oscuro pozo que los separaba del mundo clásico. La *aetas media* era, precisamente, *lo que había en medio*, lo que estorbaba. El concepto de *medieval*, en definitiva, surge de esa voluntad casi de desprecio con la que los humanistas tratan su pasado inmediato. El Romanticismo, sin embargo, exonera a la Edad Media de todo ello y la convierte en laboratorio estético de lo nacional. Las nacionalidades modernas europeas –creen- se han gestado en la Edad Media.

Pero el Romanticismo aporta también una idea de la inspiración expresamente relacionada con los elementos propios de la vida y la naturaleza de un país. Por primera vez se presenta algo que científicamente no se puede formular, pero que va a ser objeto de creencia durante larguísimo tiempo (la última creyente en esto es Esperanza

Aguirre, la que fuera Ministra de Educación): la literatura, o el arte, o la historia, en sus formulaciones nacionales, nos enseñan algo sobre nuestra manera de ser españoles. Vuelvo a repetir que científicamente este principio es muy difícil de articular y, sin embargo, ha pasado –y pasa todavía- por verdad para muchos. Hay que estudiar la historia de la literatura nacional para ser un ciudadano francés, o español, o de cualquier lugar. En mi tierra, Aragón, se canta todavía una copla (malísima, como casi todas las coplas de jota) que habla de alguien que conoció España sin verla porque leyó *El Quijote* y oyó cantar una jota. Bueno, díganme ustedes si realmente *El Quijote*, una obra tan llena de complejidades y sutilezas, nos enseña algo sobre ser español. Y díganme si el oír cantar una jota implica algo así, al margen de la virilidad que se les supone a los broncos cantadores de jotas. Pero, desde el Romanticismo, se cree que la historia de la literatura nacional está permeada, recorrida por esas sutiles venas, esa compleja red hidrográfica del *espíritu nacional*, dicho en términos *herderianos*-. Y es que Herder fue uno de los culpables de la cuestión.

Y por último, en el siglo XIX hubo un tercer elemento que configuró definitivamente la noción de historia de la literatura nacional y que se sumó a los anteriores. Recordemos los pasos: en primer lugar, ese elemento de historia crítica, de enumeración del pasado configurado en el XVIII y, luego, esa noción espiritualista que le aportó el Romanticismo. Pero faltaba otra: la idea evolucionista, que llegó de la mano del positivismo y de todo ese vigoroso empuje positivista que la filología recibió en la segunda mitad del siglo XIX. Y si las lenguas evolucionan a través de lo que el positivismo llamaba *las leyes fonéticas*, se pensó que la literatura evolucionaba también a partir de una serie de leyes, algunas de las cuales tenían una naturaleza inmaterial. Hippolyte Taine trazó ese modelo en el que formas de clima, de sociabilidad, elementos que más o menos pretendían objetivarse, determinaban unas constantes en la vida literaria. Y, en un momento dado, Gustave Lanson y Ferdinand Brunetière (de una manera más clara) pensaron también que, al igual que esas ideas permanecían como constantes, los propios géneros literarios evolucionaban a su vez. El libro de Brunetière, *L´évolution des genres dans l´histoire de la littérature*, viene a explicarnos cómo la novela, el ensayo, etc., se gestaron a partir de una serie de pruebas, de ensayos, de elementos surgidos de la literatura anterior que iban reformulándose a lo largo del tiempo. Pien-

sen ustedes, sin ir más lejos, que ese libro memorable, el mejor de cuantos escribió desde el punto de vista literario, *Orígenes de la novela*, de don Marcelino Menéndez Pelayo, que es una muestra tardía de la fecundidad de esa idea que Brunetière había lanzado. *Orígenes de la novela* pretende demostrar cómo a partir de una serie de textos medievales y de una evolución que puede seguirse y datarse, igual que un paleontólogo traza la evolución de un animal moderno, o igual que Darwin había tratado la genealogía de los vertebrados, se puede proceder en el caso de la novela. Hasta llegar a *El Quijote*, toda una serie de elementos previos habían ido configurando un género literario que nacería entonces.

Teníamos, por lo tanto, una historia *motivada*. Y teníamos también un concepto de literatura que se había formado ya con más o menos claridad. Y teníamos, sobre todo -y ése era el problema-, una asignatura que formaba parte capital de la instrucción del futuro ciudadano: había que saber literatura española (como decía la copla de jota, había que leer *El Quijote*) para ser español o para conocer España.

Pero decía que esto viene también de atrás. Hace un momento, hablábamos del humanismo. Y piensen ustedes que el humanismo en Italia, en concreto, fue (entre otras muchas cosas, porque las definiciones excluyentes suelen ser parciales y a veces resultan falsedades) la concreción filológica del programa político gibelino, es decir, de la creación de una idea de Italia que, en buena medida, se basó en la conciencia de unas relaciones privilegiadas entre la Italia de los siglos XIV, XV y XVI y la Roma heredera directa del mundo helénico, de la Antigüedad. Casi todos los países se sintieron afectados de un modo u otro por esta idea de establecer su dignidad nacional a partir de una relación particular con el mundo de la Antigüedad y, por otra parte, de una relación igualmente particular y privilegiada con su propia lengua escrita. El humanismo tuvo como uno de sus centros capitales la exaltación de las lenguas nacionales. Recuerden ustedes que, si la constitución de la lengua toscana es uno de los núcleos de ese fertilísimo final del siglo XV y después el XVI, lo mismo ocurre en España y en Francia, donde, por ejemplo, Joachim Du Bellay escribe su *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, o donde hubo un grupo de españoles, empezando por Juan de Valdés (con su *Diálogo de la lengua*), que establecieron las ideas de una lengua relacionada con la lengua latina, una lengua propia, nacional, que había que real-

zar y exaltar, cuya gramática debe escribirse -como hizo Nebrija en 1492-, igual que se había escrito la latina. Cuando recordamos esa idea nebrisense de que "la lengua es compañera del Imperio", como dijo Eugenio Asensio hace ya bastante tiempo, la entendemos mal. Por supuesto, Nebrija no se refería en exclusiva a la futura expansión que se le reservaba a la lengua española en tierras americanas, sino que *imperio* en este caso no había que entenderlo en términos decimonónicos de expansión imperial, sino como *mando*, como *auctoritas*. Poco tiempo después, Hernando de Acuña escribiría aquel famoso soneto que habla de "un monarca, un imperio y una espada", que vuelve a referirse a lo mismo: un imperio no es tanto un imperio territorial como un poder constituido. Indudablemente, esa idea de una *lengua nacional* en Italia era la plasmación del viejo ideal político gibelino, pero en los restantes países europeos era algo estrechamente asociado con los intereses de unas monarquías centralizadas que realizaban su transición hacia las monarquías absolutas.

En este sentido, ocurre lo mismo con la acuñación y divulgación de lo que podríamos llamar los mitos del origen nacional, que a lo largo del siglo XVI –y un poco antes también- se configuran de forma muy activa. Recordemos que es entonces cuando se extiende la leyenda de la fundación de España por Hércules, pero también la acuñación y reformulación de la idea de la pérdida de España por parte de don Rodrigo y la recuperación de la identidad nacional a lo largo de una lucha que empezaría a llamarse ya muy pronto Reconquista. Todos estos elementos integradores se fueron configurando en la historiografía, pero también en la vida literaria de los siglos XVI y XVII y, en definitiva, divulgaron una noción de historia que, por un lado, exaltaba la lengua propia, nacional, y, por otra parte, proponía unos mitos genésicos que asisten, acompañan y formulan el nacimiento y la perduración de una nación.

Suele decirse que la primera historia de la literatura española es un texto latino y, como tal, muy poco frecuentado, aunque hay una excelente versión española moderna del Padre José López de Toro. Es la apología escrita por Alonso García Matamoros con el título de *Pro adserenda Hispanorum eruditione* (*En defensa de la erudición de los hispanos)*. Fíjense ustedes en que no es un libro que hable de literatura, sino de erudición. Lo que el libro nos cuenta es una relación de las glorias literarias en sentido muy amplio (filosófico, científico, etc.),

que han tenido lugar en el solar español desde el comienzo de los tiempos hasta las fechas más recientes. García Matamoros era un erasmista convicto y confeso, había enseñado Retórica en la Universidad de Alcalá, una Universidad muy moderna en aquel momento, y el *Pro adserenda* fue su participación en una de las polémicas más curiosas y más jugosas de la vida europea de principios del XVI. Él era erasmista, pero estaba en contra de aquellas ideas que Erasmo había lanzado en su diálogo *Ciceronianus*, donde acusaba prácticamente a todos los humanistas de su tiempo de utilizar un latín pésimo, que tenía muy poco que ver con ese ejemplo de latinidad que era Cicerón. Aunque erasmista, García Matamoros responde a estos ataques, identificándose con toda una tradición intelectual española (que, por supuesto, tiene su formulación más clara en los textos latinos, que son los que a él le interesan) pero no vacila en acudir en algún momento incluso a nombres más o menos ilustres de la filosofía árabe española (o andalusí, tendríamos que decir) o de la filosofía hebrea, y citar, por otra parte, textos y autores de esa *edad de la oscuridad*, la Edad Media, que habían escrito en lengua española o, por mejor decirlo, en lengua castellana. Lo que pasa es que el *Pro adserenda* no es en realidad una historia; su género literario es la apología y, por lo tanto, la enumeración.

Para encontrarnos con una historia de la literatura, hacía falta que se incorporara el elemento de *causalidad*. Pero esto no basta; la historia es clasificación, es taxonomía, y es también el hallazgo de una línea de continuidad. Y, como digo, esa línea de continuidad vendría bastante más tarde. Pero también tenía antecedentes. Vamos a cambiar, quizá muy bruscamente, de escenario, pero me interesa llevarles a ustedes por un momento hasta la noción de un pueblo cuyo libro sagrado es, de hecho, su historia. Me refiero, por supuesto, al pueblo hebreo y a la *Biblia*, cuya importancia en la historia de la cultura occidental no creo que haga falta subrayar (aunque no haga falta ponerla en la historia de la Constitución Europea). En cualquier caso, ha sido un modelo básico en la configuración del mundo occidental, porque muchísimos pueblos y revoluciones se han modelado precisamente en esa idea de que la literatura de un pueblo es su propia historia. En ese orden de cosas, la *Biblia* es un libro curioso. Todos sabemos que filológicamente es el resultado de un designio integrador; de hecho la *Biblia*, como su propio nombre indica, es una colección de libros (*biblia* significa *libros*) integrados en función de una idea que conceptualmente res-

ponde, por un lado, a la idea de origen, *Génesis*, pero también, por otro lado, a la idea de final, *Apocalipsis*. Dentro de ella lo que se narra es la historia de las relaciones de un pueblo con su Dios. Unas relaciones que se manifiestan en momentos de acercamiento, de conflicto, de identidad, de mandato divino, donde asistimos a exilios, a diferentes formas de gobierno -jueces, reyes-, donde actúa un elemento que convierte el pasado en función del futuro, lo profético... Como decía antes, todo ello –y quizá alguien se haya impresionado al oírlo- ha tenido una importancia extrema como modelo intelectual, como paradigma en muchos momentos revolucionarios europeos. Porque sin la *Biblia* y sin la noción de pueblo elegido y de unas relaciones privilegiadas con la providencia, entenderíamos muy mal la revolución inglesa de Cromwell, por ejemplo, o la historia de los Estados Unidos, estrechamente vinculada a esa idea de pueblo que no se basa en una identidad nacional, sino en una suerte de voluntad constante de comunidad que mantiene, por otra parte, unas relaciones peculiares y especiales con la Providencia, como bien sabe el actual presidente de los Estados Unidos. Pero no olviden ustedes que también en muchos momentos de la constitución del eslavismo, y sobre todo el paneslavismo, esa concepción bíblica de la realidad ha tenido mucho que ver.

Como también ha tenido que ver con la historia literaria. Cada vez que decimos que la historia de la literatura de un pueblo es su historia, en el fondo, queramos o no, inconscientemente la mayoría de las veces, nos estamos refiriendo a ese paradigma en el que todos nos hemos formado. Por lo menos las personas que tienen mi edad, porque entonces todavía se distinguía en las escuelas la Historia Sagrada de la Historia de España o de la Historia Universal. Todas tres nos concernían de forma diferente. La Historia Sagrada nos convertía en súbditos de una particular continuidad que se relacionaba con la salvación de nuestra alma. La Historia Universal nos concernía como observadores pasivos y recelosos. Y la Historia de España, como herederos de toda una sucesión de batallas, heroísmos, que era la forma habitual en la que la historia era leída.

Pero hay todavía otro modelo que tuvo una enorme importancia en la configuración de las historias nacionales de la literatura, y que tiene también relación con ese modelo evolucionista que hemos visto anteriormente. La idea central es ésta: toda historia de la literatura de un pueblo –vendría a formular este axioma- comienza con una fase

épica. En el fondo de la constitución de cada pueblo hay una epopeya más o menos perdida. El modelo filológico evidentemente es la serie de indagaciones, fundamentalmente alemanas, que en la segunda mitad del XVIII se hacen sobre la figura de Homero. Y la configuración de esa hipótesis de que Homero es simplemente un rapsoda que absorbe, realiza, interpenetra, construye, en definitiva, la ilación de una serie de historias narradas por los antiguos combatientes troyanos y que han venido a configurar la *Ilíada*. Por supuesto, el modelo es la *Ilíada* (y no la *Odisea*), en la cual se advierte la configuración mitológica del pueblo griego, de la helenidad, y era la más apropiada para ser la elaboración de unas historias o de unas leyendas o de unos recuerdos que se habrían construido inicialmente sobre el campo de batalla, que se habían transmitido a través de canciones o de diferentes fórmulas de literatura oral, y a las que finalmente Homero les había dado forma de epopeya.

Por lo tanto, la idea formulada a finales del siglo XVIII de que un pueblo nacía a partir del recuerdo de unos acontecimientos heroicos, va a tener muy pronto una consecuencia que, por mucho que se trate de una superchería, tuvo una importancia capital en la historia intelectual e incluso emocional de Europa. Todos ustedes han oído hablar de Ossian y del ossianismo, y todas las historias de la literatura añaden a renglón seguido que la figura de Ossian, el bardo escocés autor de una serie de poemas basados en las viejas leyendas escocesas de las etapas más remotas, fue invención de un avispado autor y editor, James Macpherson, y que esta invención acabó siendo descubierta, con lo cual Macpherson prácticamente desapareció, dejando como huella en la historia únicamente una de las falsificaciones más famosas de la historia universal de la literatura. Y, sin embargo, el ossianismo se lo creía mucha gente. Que el bardo Ossian y sus leyendas eran reales, lo creyó Goethe y entusiasmó a Napoleón, que hizo pintar a Girodet, todo un especialista en escenografías románticas, el techo de la biblioteca de su casa privada en la Malmaison con unas pinturas ossiánicas donde el mismo Ossian recibe en el Walhalla a los mariscales de Napoleón tras su muerte. Y además, quien haya frecuentado la música del momento, sabrá que Felix Mendelssohn glosa musicalmente recuerdos ossiánicos no sólo en la *Sinfonía Escocesa*, sino en esa preciosa obertura de *La gruta del Fingal*, que es una de las más hermosas transposiciones de la música temática europea, es decir, de transposición de la literatura a la

partitura musical. *Fingal*, por cierto, se estrena en 1830 en Alemania, el mismo año en que se estrena el *Hernani* de Victor Hugo, otro de los motivos capitales del romanticismo francés. Es decir, que todavía en 1830 (aunque ya Ossian empezaba a ser olvidado como tal y se había difundido la idea de la falsificación), el ossianismo era un motivo fundamental. Reparen ustedes en que, cuando por estas mismas fechas se empieza a estudiar seriamente y a constituirse como cabeza de sus respectivas literaturas *La chanson de Roland* en Francia y el *Poema del Cid* en España, la forma de interpretación es la que la filología homérica ha dado ya, y la que en el fondo había presidido la invención del bardo Ossian. *La chanson de Roland* había nacido de unas cantilenas que seguramente habían empezado a cantarse en el propio campo de batalla, que se habían difundido después y que, en un momento determinado, habría plasmado un transcriptor, indudablemente ese Turoldus que aparece en una frase latina al final del manuscrito de Oxford: "*Ci falt la geste que Turoldus declinet*". Y Turoldus había sido simplemente el hombre que había escrito o hilado, en una costura no siempre muy feliz, esos diferentes elementos previos. La epopeya nacional en la que la dulce Francia aparecía constituida, en la que Carlomagno y sus pares figuraban como los elementos de un pasado mítico, repetía, por lo tanto, el modelo de la filología homérica: el nacimiento de la epopeya medieval a partir de una suerte de voluntad popular de recuerdo que había cristalizado finalmente en un poema épico.

En España el *Poema del Cid*, se publica bastante más tardíamente; recuerden que Gaston Paris publica *Histoire poétique de Charlemagne* en 1866 y que Menéndez Pidal inicia sus primeras indagaciones sobre la épica medieval española en 1896, y su edición del *Poema del Cid* es de principios del siglo XX. Menéndez Pidal era, naturalmente, más cauto que Gaston Paris, pero en el fondo volvió a establecer lo mismo; la noción tradicionalista de Menéndez Pidal no quiere convertir los romances cidianos en los antecedentes del *Poema del Cid*, porque sabe perfectamente que son posteriores, que pertenecen a una etapa de degradación del modelo épico. Pero la idea neotradicionalista, como el propio Menéndez Pidal la llamó, es una doble heredera: por un lado, de ese mundo del genetismo positivista, por otro, de la interpretación romántica de la propia epopeya.

Hoy somos más cautos, pero en el fondo la idea de que toda literatura nacional nace de una fase épica en la que se construyen los

antecedentes de la nación, es importantísima en el siglo XIX. Y mucho más lo es para las literaturas y las nacionalidades emergentes. Fíjense que, por ejemplo, poco después del ossianismo, en 1835, Elias Lönnrot –un escritor y médico finlandés- publicó la primera versión del *Kalevala*, la epopeya nacional finlandesa, que de hecho construye el propio Lönnrot (pero en este caso advirtiéndolo previamente a los lectores) a partir de una serie de cantos que, en sus largas incursiones por el interior de Finlandia, ha ido recogiendo de diferentes rapsodas, y que ha logrado enhebrar en un libro que sigue siendo, todavía hoy, el libro nacional finés. Hasta el punto de que el 28 de febrero, que es el día en que apareció la primera edición del *Kalevala* (luego hay también una edición ampliada posterior, lo que se suele llamar "el segundo *Kalevala"*), se celebra todos los años el *kalevala pane*. Normalmente conocemos muy poco sobre esto, pero quien haya frecuentado la música de Sibelius sabrá que está llena de motivos procedentes del *Kalevala*. *Kullervo*, por ejemplo, su gran poema sinfónico, recoge la figura del héroe más trágico de los que allí figuran.

Fíjense que esto es un poquito anterior a la primera concepción que Wagner va a tener de esa tetralogía que reelabora (parece que hacia 1848) sobre el mundo de las viejas leyendas alemanas, y que hoy asociamos con las formas más ruines y miserables de los nacionalismos totalitarios europeos. Pero déjenme que les diga que, a pesar de las opiniones que el gobierno de Tel Aviv mantiene al respecto, una lectura de los textos desmiente esa pretendida función de la tetralogía wagneriana de *El anillo del nibelungo* como exaltación de la raza alemana. Wagner es, en realidad, un revolucionario ilustrado cuando concibe la obra y, si nos paramos a pensar en ello, lo que refleja es una destrucción de los dioses y una exaltación de los seres humanos, no solamente los alemanes. Porque, al configurar la figura de Sigfrido y el mundo de los *Walsungs*, al que pertenecen sus héroes, hay una exaltación de lo humano frente a lo divino. Solamente la perversa intervención del yerno de Wagner, Houston Chamberlain, y la exaltación de muchos nacionalistas alemanes logró convertir (y me parece que desgraciadamente ya para toda la eternidad) esta exaltación en una de las afirmaciones nacionalistas básicas de finales del XIX . En cualquier caso, muchas veces una obra no es lo que el autor quiere. Una obra es lo que quieren sus lectores y, evidentemente, ese confuso mundo de la tetralogía, lo que la decora (la exaltación del Rhin y de toda esa serie de

personajes), ha formado parte de una de las pesadillas más siniestras de la historia, como ha sido el nacionalismo fundamentalista alemán.

Pero no existen nacionalismos inocentes. En el primer libro importante que publicó Jon Juaristi, *El linaje de Aitor*, se inclinó y analizó toda la creación de la tradición de la constitución nacional vasca a lo largo del siglo XIX. Es inútil decir que todas las figuras de la tradición vasca (Aitor, etc.) son absolutamente imaginarias, son invenciones. Y a veces, como ocurrió en el caso de Joseph Augustin Chaho (el primer nacionalista vasco) se trata incluso de malas traducciones o malas lecturas de un hombre que era francés, que leía muy mal el castellano y que apareció en la primera guerra carlista convencido de que aquél era el último pueblo puro de la Tierra. Importa muy poco que una tradición sea mentira: todas lo son. Hobsbawn acertó en ese título precioso de su libro, *La invención de la tradición*. Toda tradición se inventa, y el decir que en este caso la tradición vasca se inventó, es decir lo mismo que podemos predicar de los fineses con el *Kalevala*, lo mismo que podemos predicar de otro pueblo del tronco lingüístico ugrofinés, de la propia Hungría: los húngaros del siglo XIX se identificaron con los hunos, cosa que no es cierta, y el nombre de Atila pasó a ser un nombre relativamente común en la onomástica húngara, precisamente por una identidad, históricamente más que discutible, del pueblo húngaro con los restos del pueblo huno, que había vuelto de la batalla de los Campos Cataláunicos para asentarse en las llanuras de Panonia.

La invención de una tradición es así, y el historicismo literario –es lo último que quería decirles para no abusar más de su tiempo- en el futuro va a tener que acampar en otros lugares. Porque la relación de la literatura con la historia -y pienso que de ello es de lo que van a hablar mis compañeros después- ha de ser más fecunda que esa acuñación de la literatura en forma de *historia de la literatura nacional*. Ésta es algo respetable, "un lugar de memoria", como diría Pierre Nora, pero que debemos analizar como lo que es, como una invención, como una construcción, no como algo que brota naturalmente de la sustancia interior de los pueblos. Esas ideas *senza parole* –como decía en un libro precioso Furio Jesi, *Cultura di destra* (*Cultura de derecha*)-, esas *ideas sin palabras* han hecho mucho daño a lo largo de la historia universal. Yo antes decía que es muy difícil reducir a concepto la sensación de que hay una identidad nacional que se manifiesta a través de la literatura, y es muy difícil porque, retomando el concepto de Jesi,

ésta es una *idea senza parole*, una idea sin palabras. Y malísimas suelen ser las ideas que no tienen palabras y que nos acaban conduciendo a decir que "somos lo que somos", y todas esas expresiones que son las predilectas de los nacionalistas de este mundo, y que suelen ser pura y venenosa tautología.

Público: He echado en falta en su más que prolija visión de las literaturas nacionales un tema que nos toca de cerca: el de la literatura catalana. Habida cuenta de que el nacionalismo catalán de hoy está vinculado de manera tan estrecha a su diferencia lingüística, sería interesante quizá haber reflexionado desde aquí sobre ese fenómeno de la identidad construida a partir de la lengua

José-Carlos Mainer: Si usted ha echado de menos eso, no sabe usted la cantidad de cosas que yo estoy echando de menos también en mi propia intervención... Una de ellas es evidentemente ésa, aunque he aludido a ello. Las historias nacionales de la literatura se fundamentan en el hecho lingüístico. Piense usted que es relativamente frecuente que los países tomen el nombre de su lengua: Alemania, por ejemplo; o el País Vasco. Es lógico, por lo tanto, que una historia de la literatura nacional sea excluyente en ese orden de cosas. Y yo no tengo en principio nada que decir a una historia de la literatura catalana que estudie únicamente los escritores que escriben en catalán. Es un objeto escolar, y las normas del género de algún modo son ésas, igual que cuando escribimos una historia de la literatura española nos parece absolutamente normal no incluir a Carles Riba, y cuando lo hacemos –y yo mismo confieso haberlo hecho en alguna ocasión- no deja de ser una especie de concesión vergonzante. Porque resulta que Carles Riba, o Josep Carner, o Josep Pla son tan importantes o más que otros muchos escritores a los que por el hecho de escribir en español les hemos dedicado mucho más espacio.

La norma de una historia de la literatura nacional es la identidad lingüística; otra cosa es qué se hace con esa identidad lingüística y qué se hace con ese libro. Otra cosa es que el Congreso de Cultura Catalana definiera, por ejemplo, como escritor catalán al escritor que escribe en catalán solamente, como si en Cataluña no se pudiera escribir en otra lengua a riesgo de perder la condición de escritor o la condición de catalán. Y otro tema es que, a la hora de

plantear el fecundo marco de la literatura que hoy se escribe en Cataluña, deberíamos considerar por igual ambas opciones. Y sobre todo, la fecunda historia de sus relaciones, porque quienes oponen la literatura catalana a la literatura castellana, o son los escritores en las mesas redondas llevados por la demagogia del caso, o son las personas que no leen ni a escritores catalanes ni a escritores castellanos. Eso es absolutamente evidente, porque a la hora de la verdad el gran novelista catalán del XIX, Narcís Oller, era íntimo amigo de Galdós y de Pereda, y se leían mutuamente. Aunque Galdós, por cierto, le reprochara a Narcís Oller que escribiera sus obras en catalán porque las entendía muy mal. Decía: hay que escribir en castellano porque es una pena que a usted no lo conozca nadie.

Y modernamente ha vuelto a ocurrir lo mismo: un escritor catalán e independentista como Narcís Comadira –posiblemente el mejor poeta catalán en la actualidad- conoce, sin embargo, perfectamente bien la literatura española y lee a los escritores que escriben en castellano de su generación, en Cataluña o lejos de allí. Las novelas catalanas de Jesús Moncada, por ejemplo, no se concebirían sin la lectura de Juan Rulfo o de Gabriel García Márquez.

Una cosa es la utilización política de la lengua y la literatura catalana como elemento de exclusión que -vuelvo a decirlo-, salvo en casos excepcionales y en manifestaciones más o menos mitineras, más bien es una cuestión de quienes no entienden nada de literatura o quienes no la frecuentan, y otra cosa es la legitimidad de las normas del género.

Público: Me gustaría hacer una reflexión sobre la aportación que ha hecho Álvarez Junco con su libro *Mater dolorosa*, en el que aparece claramente reflejado cómo la invención de la nacionalidad se hace a partir de la literatura, tanto en el caso de las nacionalidades vernáculas (Cataluña, el País Vasco) como en el de la española. Y toma como punto de partida el concepto de *nación* que saca Sieyès en su obra *El tercer estado*, cuando habla de que puede ser un grupo de individuos que tienen un fin y objeto comunes, y de cómo a partir de ahí también aparece la nación española y la dificultad tan grande para encontrar esa tradición, para inventarla, y lo complicadísimo que llega a ser ponerse de acuerdo, por ejemplo, sobre la bandera, el día nacional o incluso el himno. En el sentido contrario, se encuentra todo lo que puede ser una

literatura sin nación, como la de los exiliados que acabarán refugiándose en aquella expresión de que "la patria del escritor es el idioma".

José-Carlos Mainer: Pues tiene usted toda la razón, y es lo único que puedo decirle. Efectivamente, todos los nacionalismos se gestan en el siglo XIX, ahí se produce la toma de posesión por parte de la ciudadanía de su propio país. Y eso se hace a partir de las premisas de un nacionalismo que, por supuesto, lo primero que hace es legitimarse reescribiendo el pasado, inventando ese pasado o articulándolo a su manera. Una cosa curiosa que me suscita su intervención: la invención en el siglo XIX del nacionalismo catalán y del nacionalismo español no sólo son prácticamente coetáneas, sino a veces curiosamente simultáneas. Hay notables figuras que pertenecen a la mejor estirpe de la constitución de la idea de Cataluña, desde Campmany en el siglo XVIII, a Bonaventura Carles Aribau o Victor Balaguer a lo largo del siglo XIX, que desarrollan la doble tarea. Por un lado, el asentamiento de una *idea regional* –dicen ellos- de Cataluña, pero, por otra parte, el asentamiento de una realidad hispánica. Aribau es el creador nada menos que de la Biblioteca de Autores Españoles y, a la vez, unos años antes ha sido el autor de la famosa "Oda a la patria" (que no se llama así por cierto -ese título se le ha puesto posteriormente-, sino simplemente "La patria"), que significa el inicio de la literatura catalana moderna, la reanudación, digamos, de la historia de la literatura catalana. No deja de ser curiosa esa doble lealtad que hoy nos parece imposible y que, sin embargo, en el siglo XIX era algo perfectamente normal. A título personal, le diré que la echo de menos en el panorama intelectual de la Cataluña de hoy.

Miguel Artola

Leer la literatura desde la historia

El título de mi intervención es "Leer la literatura desde la historia", y supone o determina una serie de puntos de vista. Es evidente que no se trata de saber lo que los historiadores leemos, que en eso somos como el común de los ciudadanos: leemos lo que podemos por el tiempo y por nuestra capacidad de lectura.

Desde la perspectiva de un historiador, si trato de hacer una lectura de una obra de creación de cierto rango o nivel (quiero decir, que no sea una simple obra de entretenimiento ocasional durante un viaje o cosas semejantes, que no suelen tener la calidad que merezca un comentario), la primera conclusión que saco es que la creación literaria es una creación histórica, un testimonio de la historia. El autor es un hombre de su tiempo, con las preocupaciones, las ideas y los principios que en su tiempo están establecidos y son frecuentemente los dominantes. Por supuesto, el autor puede ser un contestatario, pero un contestatario se define igualmente como un hombre de su tiempo, porque critica las realidades de su tiempo. Hoy no se encuentra ningún autor que critique el absolutismo monárquico, porque el absolutismo monárquico ha dejado de existir, pero en otros momentos ha habido obras enteras dedicadas a la construcción de una imagen negativa de esa fórmula política. Por ejemplo, el tratamiento de Fernando VII en la literatura –como en la historia, por otra parte- es tremendamente negativo.

Pero, además, el autor también es un hombre de su tiempo en el sentido de que maneja un lenguaje que es propio de un tiempo determinado. La lengua literaria no sólo es nacional, sino que es una construcción supranacional, es una construcción muchísimo más amplia y, a juzgar por lo que dicen los críticos literarios, la literatura se encuentra en un tiempo determinado. Uno puede decir "esto es posterior a" y "esto es anterior a", porque éste es un elemento de la crítica histórica. No es lo mismo con las grandes figuras de la literatura, porque las grandes figuras de la literatura han construido un lenguaje, las formas de expresión que los continuadores han asumido. Shakespeare, Cervantes, Proust, Joyce, marcan no solamente sus literaturas nacionales: marcan la literatura universal.

Por lo tanto, un historiador se siente interesado, y en ocasiones tentado (lo que ocurre es que las más de las veces no da forma a sus

ideas por miedo a introducirse en un terreno ajeno), por la literatura. Otros sí les dan forma, como los críticos literarios o los historiadores de la literatura, aunque se trate de una versión tan rústica como la que se daba en una historia de la literatura copiosa (no diré voluminosa porque la edición que yo tenía estaba en papel biblia), en la cual uno se encontraba con una referencia a lo que se llamaba *influencias*. Es decir, de cualquier obra literaria que se mencionase se describían las influencias que se podían detectar, sobre todo temáticas. Por ejemplo, tal cuento ya se encuentra en un relato persa. Y se proporcionaba una lista de autores que habían tratado con más o menos detalle ese tipo de historias. A mí siempre me llamó la atención que los escritores tuviesen una cultura tan amplia, que hubiesen leído todas aquellas cosas. Evidentemente, no era así. Hay una comunicación del pensamiento y de las formas que no es directa. Nuestro gran problema es que muchas veces uno no se atreve a atribuir un texto a un autor porque es fácil que existan autores anteriores que lo hayan utilizado.

A mi modo de ver, ésa es una posición equivocada. Hay muchos autores que han tratado el tema del adulterio, o el de los novios que se suicidan, por ejemplo, pero esto no supone una influencia. Hoy en día, la crítica literaria no se limita a utilizar tales formalismos externos, pero hay muchos críticos que, en las notas, comentan los textos clásicos estableciendo relaciones puramente fantasmagóricas, que en realidad proceden de otras fuentes que han elaborado las primeras y que han creado una tradición de contar historias que influyen sobre los autores. De modo que no hace falta decir que la obra literaria es una obra de un tiempo y, por lo tanto, una obra histórica. Sin hablar de lo que ocurre con las obras históricas: las preocupaciones de los historiadores están tan sujetas al tiempo en que se producen, que llegan a resultar escandalosas. En la vida de un historiador, en mi vida, hemos pasado de una historia evenemencial a una historia económica, marxista o no, pero determinada por el marxismo, para después pasar a una historia nacionalista dominante, en la cual se ha llegado a disolver la historia general. O se llega a situaciones tan curiosas como ésta en la que estamos actualmente inmersos, en la que estamos construyendo una realidad política supraestatal, la Unión Europea, y aún no se ha escrito una historia de Europa. Porque las pocas historias de Europa que hay son la historia de las naciones europeas. Es decir, Francia en la Edad Media, Países Bajos en la Edad Media, Italia en la Edad

Media... No es una historia que tenga como sujeto a ese colectivo del cual se ocupa precisamente la historia, que son los habitantes, los pobladores de un territorio o un espacio en un tiempo determinado.

Esta realidad es evidente, y es uno de los objetos de la crítica literaria que, por supuesto, se encuentra a su vez *historificada*. Porque en la crítica literaria, en un determinado momento, se estableció un canon general o universal de la belleza, y se podía juzgar la calidad de las obras respecto a ese canon. Pero en el momento en que desaparece esa imagen clasicista del canon, los elementos para construir una crítica general son muy difíciles de establecer. De hecho, las cosas van por otro camino. Y, aunque éste no es el tema de mi intervención, la historicidad de la realidad sí es un fenómeno a destacar.

El interés del historiador por la literatura ofrece dos perspectivas distintas. Por una parte, está el interés por la literatura que trata de construir y de ofrecer una imagen del tiempo pasado, lo que podríamos considerar en su sentido más lato una literatura histórica. Y, en segundo lugar, hay una literatura que incluiría géneros no considerados clásicamente literarios, como por ejemplo el ensayo, cuyas fronteras son más difusas. Porque la literatura puede crear, y ha creado, imágenes de la realidad que se han convertido en realidades políticas. Hemos construido una literatura que se ofrece como historia y es aceptada como tal. Ahí están las referencias que ha hecho José-Carlos Mainer a la invención como un aspecto de la literatura. De modo que nos encontramos con que la literatura construye una realidad, digamos, fabulosa, frente a una realidad más fiel construida por los historiadores. Cosa que desde luego es perfectamente discutible. Pero creo que todo el mundo está de acuerdo en que existe una distinción material entre la imagen literaria del pasado -y en este caso se utiliza la literatura con unos fines políticos- y la imagen histórica del pasado -que también sufre una contaminación política muy clara por una razón poderosísima: no solamente el interés de los lectores, sino el interés de los gobiernos por determinadas obras y las posibilidades que ofrecen-.

Si contemplamos la literatura histórica, es decir, la literatura que cuenta con unos personajes históricos, nos encontramos con dos situaciones claramente diferenciables. Por un lado, la literatura que se presenta como un testimonio, esto es, aquélla en la que el autor ha vivido los hechos (o algunos de los hechos), bien participando en ellos, o bien porque han sucedido durante su vida. Es decir, que el autor puede

aparecer como un testigo histórico, aunque el valor de esos testimonios literarios como fuente histórica resulte muy discutible. El hombre que estuvo allí no es seguro que se enterase de lo que vio, y es posible que ni siquiera recuerde lo que vio al cabo de unas horas. El ejemplo más clásico es el del inglés que en la Torre de Londres estaba escribiendo una historia del mundo. Se produjo una pelea en el patio y luego oyó la descripción de la pelea que él había presenciado. Cuando percibió el enorme desacuerdo que había entre los testimonios, abandonó su Historia Universal, diciendo que era imposible escribirla. Por otra parte, el testigo de los sucesos puede ser el protagonista de los mismos. En ese caso, hay muchas sospechas de que no va contar lo que sabe. Y si no es el protagonista de los hechos, sino simplemente la víctima de los sucesos o el que está presente, entonces lo que construye es una obra literaria donde trata de expresar unas determinadas ideas o emociones, pero donde no trata de ofrecer una descripción con un valor histórico.

Hay experiencias históricas muy importantes que han producido una gran cantidad de literatura testimonial, y no me refiero a los relatos de los sucesos de gente que escribe sus memorias, sino a aquellas obras literarias claramente influidas por el deseo de comunicar experiencias o sentimientos. Así, la Primera Guerra Mundial fue un acontecimiento que llevó a una multitud de combatientes –cosa que no había pasado hasta entonces- a contar su experiencia. Ahí está el caso de Remarque con *Sin novedad en el frente* o el de Dos Passos con *Tres soldados*, que son novelas de su propia experiencia. Por no contar la historia de Hemingway, que prácticamente no se acercó al frente. Éste es el grupo de escritores americanos que se apuntaron como conductores de ambulancias en la Primera Guerra Mundial y, evidentemente, su imagen del frente es muy distinta de la del combatiente de primera línea. Pues bien, este hombre no sabe lo que ha visto. Un combatiente en una trinchera en la Primera Guerra Mundial, lo más animado que ha visto es el asalto de los enemigos o su marcha hacia la trinchera enemiga. Es todo lo que sabe de la historia. Pretender contar la Primera Guerra Mundial desde esa perspectiva lo que puede producir son otros efectos, como la idea de que hay que acabar con las guerras, que la guerra es una masacre... Es un mensaje moral lo que se comunica a través de esa literatura.

La Guerra de Marruecos, por ejemplo, produjo la obra de Sender, y es un testimonio, yo diría, de una fiabilidad absoluta: todo lo que

cuenta es absolutamente real. Lo que ocurre es que también es anodino. Es su experiencia personal, no en primera línea tampoco, contada con mucho detalle: el robo con ocasión de la construcción de caminos, etc.

La Guerra Civil Española produce también una abundantísima literatura. Por ejemplo, *Los campos* de Max Aub, *La forja de un rebelde, Por quién doblan las campanas*, que, curiosamente, describe una historia personal pero en un contexto totalmente falso, porque la Guerra Civil Española fue una guerra clásica, de frentes, de ejércitos regulares, donde casi no existieron guerrilleros. Los guerrilleros aparecen más tarde y en otro contexto.

Una forma generalizada del testimonio es el costumbrismo, la descripción precisa y concreta de lo que sucede en torno (la vida, las relaciones familiares y sociales, el trabajo, etc.) contada puntualmente. Esto hace que tal literatura testimonial pueda servir como una ilustración de un aspecto de la realidad, pero difícilmente podremos encontrar en ella una explicación o un análisis histórico. Cuando Barea cuenta sus problemas con los periodistas extranjeros, que quieren publicar noticias que el gobierno de la República no quiere que se den, es un aspecto mínimo de un conflicto que ocupa un capítulo de su novela.

La otra cara de esa literatura en la que el historiador puede tener especial interés, es la novela histórica. Aunque siempre hay antecedentes, la novela histórica es una creación del romanticismo, que produce novelas medievales: *Waverley* de Walter Scott es de 1814; *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra es de 1834; *Amaya o los vascos del siglo VIII* de Navarro Villoslada es de 1879. Estas novelas medievales no tienen ninguna pretensión histórica, sino que son la respuesta a un gusto y a un interés por la historia que produce éxitos literarios. Walter Scott se enriqueció con sus novelas, pero se inventó esas historias. Uno de los capítulos más significativos o más pintorescos de las obras de Walter Scott, es que cuando construye la historia de los clanes escoceses y de sus tartanes, habla de los colores emblemáticos de los clanes, y resulta que hasta entonces no habían tenido *códigos de colores*: ellos llevaban esas prendas pero no daban un significado a los colores. El *código de colores* se introdujo por obra de Walter Scott. Hoy en día, vayan ustedes a Escocia y vean las páginas que hay escritas de este tema...

Si nos referimos al tratamiento de la novela histórica por parte de los autores españoles, es evidente que tenemos que mencionar a

Galdós y a su larga saga de *Los episodios nacionales*; a Valle-Inclán, que en dos momentos de su vida hace novelas históricas: en un primer momento, a comienzos de la primera década del siglo XX, sobre el tema carlista en Galicia, donde fue un fenómeno marginal; y la segunda, en *El ruedo ibérico* (de 1927-1928, y la última de las novelas es póstuma en cuanto a su edición como libro). Y el tercero de los autores es Baroja, en sus *Memorias de un hombre de acción*, una larga serie que publicó de 1913 a 1935. Aquí nos encontramos con obras más próximas, por lo tanto con un conocimiento histórico más rico y complejo que el que se podía tener de los vascos en el siglo VIII, por ejemplo. El tratamiento de esas obras es muy distinto en unos autores o en otros. Hay que destacar que Baroja tuvo un enorme interés por conseguir, acumular y reunir folletos de la época que estudió, de la primera época del S. XIX, y eso le permite describir situaciones o experiencias con gran verosimilitud histórica, porque posee una información importante, que proporciona a su obra ese carácter singular.

Pero ¿cuál es la relación entre la literatura y la historia? O más exactamente, ¿qué puede la historia decir de la literatura? Aunque en una primera fase la historia se consideraba como un género literario, son géneros distintos, porque describen la realidad desde perspectivas diferentes. Es decir, el historiador, en un primer momento, describió las historias individuales (de los reyes, por ejemplo), pero después se dedicó a estudiar los fenómenos colectivos, lo que provocó que cada vez le resultara más difícil señalar los protagonistas. En todo caso, los protagonistas son las figuras políticas. La literatura, y la novela en concreto, está obligada a construir la historia desde la perspectiva de unos personajes concretos, de un protagonista o de un corto número de protagonistas, en el caso de una novela de mayor empaque. Todo eso hace que los relatos no se correspondan en absoluto.

El problema que se podría plantear es que el juicio de la historia sobre la literatura no tiene mucho sentido, porque el autor, en definitiva, no trata de hacer historia, sino de hacer una creación literaria en una determinada situación histórica. Y en este punto, nos encontramos con situaciones muy distintas. Hay obras que se enmarcan en una situación histórica pero tienen una pretensión mucho más ambiciosa. Shakespeare o Cervantes, a mi modo de ver, no son testimonios históricos. Sitúan sus obras en un determinado mundo, pero esos mundos no tienen prácticamente ninguna correspondencia con el mundo real.

Son mucho más ambiciosos. Construyen unas figuras humanas que representan globalmente la realidad común a todos los individuos. Son figuras que se salen de su contexto y cuyo éxito universal se debe precisamente a que todas las gentes se identifican de una u otra forma con ellas. Es decir, el problema de Otelo y los celos, el problema de Romeo y Julieta, el de Quijote y Sancho, son paradigmas universales. Eso, aparte de la calidad artística de la obra literaria, es lo que le da actualidad.

Así nos encontramos con esa obra literaria que trasciende. Pero cuando la obra es más testimonial, nos hallamos con un problema a tener en cuenta: la obra está sometida a la censura. El peso de la censura sobre la creación literaria en cuanto testimonio histórico, es decisivo para diferenciar los resultados de la obra histórica de los de la obra literaria. La obra literaria goza de una total libertad para criticar, por ejemplo, la política de los reyes (sobre todo la política exterior), cosa que evidentemente no se podía hacer. Es decir, el territorio del Quijote es un espacio que no responde a las preocupaciones de describir la realidad. La ínsula es lo que la historiografía llama *un señorío*, y un señorío no coincide sensiblemente con la imagen de la ínsula gobernada por Sancho, y por otra parte no hay referencias críticas en este sentido y sospecho que ahí está presente el peso de lo que se puede decir y lo que no.

El otro punto que el curso menciona es la creación literaria de realidades históricas. En este punto ya hemos abundado, y habría que hacerlo aún más, porque la creación literaria es tan importante como pueda serlo la creación política. Es más, la creación literaria tiene la virtualidad de su difusión y es un instrumento que alcanza, forma e influye sobre la conciencia de mucha más gente que la creación histórica. Son dos géneros que en un tiempo fueron próximos pero hoy se han alejado y diferenciado, aunque está claro que se influyen mutuamente y que contribuyen cada uno a mejorar el conocimiento que el otro proporciona.

Rafael de Cózar
La literatura y la identidad andaluza.

Resulta evidentemente arriesgado el abordaje de un tema como éste, de confusos límites y discutible base, si no tenemos del todo clara una identidad cultural andaluza, pero también es cierto que no lo es mucho más que el enfrentarse, por ejemplo, al estudio de la literatura española, incluyendo sus diversas lenguas, o la literatura en español, abarcando otros países hispanohablantes, sobre todo, y de forma especial, si nos centramos en el ámbito del globalizado mundo moderno.

Las parcelaciones, en definitiva, siempre son reductoras y no siempre se hacen con criterios adecuados, ya que una delimitación geográfica de la historia literaria (literatura andaluza, catalana, española, o europea) podría tener menos sentido que, siguiendo el criterio estético, hacer una historia por tendencias: la lírica cancioneril, el barroco europeo, el romanticismo, o el surrealismo, abarcando entonces a los países que las desarrollan.

Por otro lado, los principales prejuicios sobre la literatura andaluza suelen venir del error de considerar que centrarse en este marco implica ya, de algún modo, la existencia de un carácter distintivo, de una identidad diferencial respecto a las otras literaturas españolas, o en español, identidad que, en todo caso y con todos los matices que se quiera, sólo podría determinarse *a posteriori*, como conclusión y tras haber revisado toda la historia literaria de la zona, del marco geográfico.

En cuestiones complejas como ésta, las afirmaciones rotundas que se vienen haciendo (existencia, o inexistencia de una literatura andaluza) suelen ser casi siempre falsas, por lo que es necesario enfrentarse a los diversos perfiles del tema, empezando por la cuestión del idioma.

El idioma

Suele decirse que la verdadera y única patria del escritor es el idioma, pero entiendo que éste no es sino el necesario vehículo, como para el pintor lo son el color y la línea en el plano, o trabajar la materia en volumen para el escultor, el sonido en la música, la construcción del espacio en la arquitectura, o el movimiento armónico en la danza.

Más bien creo que la verdadera patria del creador literario es la literatura, la estética, aquello que distingue a una novela de un ensayo, la elaboración de una obra cuyo valor no viene determinado por la relación con la realidad visible, ni su capacidad documental, o la riqueza en el uso del idioma, sino por pertenecer a un ámbito que, lo sea o no, entendemos como artístico, lo que explica que la traducción literaria de una lengua a otra sea posible. El idioma es por tanto el instrumento, no siempre el fin.

Esa estética identifica, por ejemplo, a dos escritores que, en idiomas distintos, intentan expresar con la máxima fidelidad posible la realidad que les rodea, y les separa, en cambio, de aquellos que, en el mismo idioma que los anteriores, rechazan la realidad visible buscando el misterio que se esconde tras ella, o los que entienden que la literatura no es sino una alquimia formal, como sucede en algunas vanguardias. De hecho, en éstas es mucho mayor la proximidad entre autores de idiomas distintos que la relación de éstos con los escritores "tradicionales" de su país, hasta el punto de que a veces, por ejemplo en la poesía experimental de la segunda mitad del siglo XX, es casi imposible determinar por los textos la nacionalidad del autor. No se trata, por tanto, de restarle importancia al idioma, sino de entender que, sobre todo, estamos en el ámbito del arte y no de la comunicación lingüística.

Ello no impide que si un escritor tiene un estilo, un manejo del idioma muy significativo, muy marcado, éste no se proyecte tanto en sus obras creativas como en sus estudios, artículos, etc., o bien que sean significativas las diferencias.

Por otro lado, casi todos aceptan la identidad cultural de Andalucía sobre todo en el folklore y la creación popular, aunque no sea fácil precisarla, como tampoco se discute en el plano lingüístico la variedad dialectal del andaluz, si bien algunos parecen relegarla al plano exclusivamente fónico, lo cual no me parece lógico. Es obvio que la norma lingüística del español es el referente y la base del escritor andaluz, como lo es del murciano, leonés, argentino, chileno, o peruano, entre otros, pero el uso del idioma tiene también que ver con la visión del mundo que comporta un contexto social y cultural, y cabe pensar que tampoco son idénticos los contextos de un indio norteamericano, un escritor londinense, o un australiano, aunque los tres usen el inglés como idioma en sus obras.

En el caso andaluz, si no solemos proyectar la pronunciación en la escritura, sí pueden ser significativos el uso del léxico, e incluso el modo de construir la frase, de desarrollar la idea, de abordar lo que queremos contar. En este sentido, si aceptáramos como predominante la tendencia al recargamiento verbal, o cierto rechazo hacia la concisión, hacia la precisión en el modo de expresarnos, sería lógico que esto se refleje en la literatura, y si los dialectólogos hablan de la creatividad lingüística andaluza, obviamente ésta puede reflejarse también en el ámbito artístico.

La lengua es evidentemente un factor básico, pero no es el único que determina a una literatura como tal, ni distingue a veces a una obra literaria de una obra ensayística. De hecho, cabe pensar que la postura estética de un autor bilingüe, como puede ser el catalán, gallego, o vasco, no es en esencia distinta si escribe en una u otra lengua, ni es lícito decir que si lo hace en la de su comunidad pertenece a la literatura de la misma y si lo hace en castellano deja de pertenecer a la cultura de su comunidad.

Entendiendo incluso que la norma lingüística es la misma para escritores de los países hispanohablantes, aceptamos sin embargo la existencia de una literatura de cada uno de ellos, lo que implica que la delimitación se realiza por criterios de frontera político-territorial. En este mismo sentido, si la literatura argentina incluye a la producida en los límites geográficos de ese país, nada impide que nos refiramos a la literatura andaluza como la que ha surgido en el espacio de esa actual comunidad autónoma, como elaborar, por ejemplo, un estudio de la poesía sevillana del Siglo de Oro.

Pero el problema es bastante complejo ya que, si pretendiéramos perfilar rasgos de una identidad en la literatura andaluza, habría que determinar previamente las diversas variantes de una zona geográfica muy extensa y diversa: Andalucía atlántica, o mediterránea, occidental y oriental, costera, o del interior, urbana, o rural, montañosa, o de la vega, y con antecedentes históricos y culturales también muy diversos. Cela dice sobre esto:

> "Andalucía, que es muchas cosas, lo único que no es, es una región, sino un mundo inmenso, vario, proteico; sin una raza, sino con muchas razas; sin unas costumbres, sino con

muchas y muy variadas costumbres; sin un acento en el hablar, sino con muy diversos y diferentes acentos."[1]

Esa diversidad podría conformar también diversos modos de ver el mundo. De hecho, suelen señalarse sobre todo diferencias entre Andalucía oriental y occidental, las cuales a veces se atribuyen a una mayor o menor vigencia de las raíces árabes.

Y es preciso además tener en cuenta que la autonomía política es muy reciente, como recientes son las actuales fronteras administrativas, las cuales tampoco responden con exactitud a los límites que ha tenido el sur de la península a lo largo de la historia. En todo caso, es la perspectiva histórica del marco geográfico la que nos permite abordar sin culpabilidad el estudio de la literatura producida en la zona por los aquí nacidos, emigrados o residentes, del mismo modo que abordamos sin complejos, por ejemplo, la historia de una ciudad, o de un país.

En definitiva, es la historia literaria la verdadera vía, una vez estudiada en profundidad la producción andaluza en cada una de las épocas, para llegar a delimitar posibles puntos en común, si los hubiera, o definir al menos los rasgos predominantes en cada época. Se trata así de una cuestión estadística, de factores predominantes en determinados momentos, o incluso a lo largo del proceso histórico, sin que resulte esencial la determinación positiva o negativa de peculiaridades respecto a la literatura del conjunto de la nación en cada momento.

De hecho, si ampliamos la geografía y nos referimos al ámbito de la historia literaria española, tampoco podemos reducir el factor lingüístico, que debe abarcar a las diversas lenguas del Estado, incluyendo las de otros tiempos, por lo que, ateniéndonos a este criterio geográfico, igualmente debe incluirse a toda la literatura hispanolatina, árabe, o hebrea de esta zona geográfica, algo que no suele hacerse. Sorprende así, por ejemplo, que consideremos como españolas a las jarchas hispanoárabes y no al poema en árabe que las incluye, del mismo modo que excluimos a los escritores andaluces de aquella época como si lo fueran menos que los visigodos, o hispanolatinos. De seguir, por el contrario, el criterio exclusivamente idiomático, no resultaría coherente excluir a la literatura hispanomericana desde sus raíces.

[1] Camilo José CELA *Páginas de geografía errabunda.*

Es imprescindible además elaborar la historia literaria española teniendo en cuenta también, en cada etapa, el referente europeo y occidental, pues tampoco tiene sentido, por ejemplo, el estudio de nuestro romanticismo, o nuestro surrealismo, sin esos referentes europeos que fueron esenciales e incluso determinantes, cuando además parece que aquí no suele haber problemas para hablar de particularismo español y carácter distintivo en esos y otros movimientos. De hecho no es infrecuente que estudiemos la literatura española como entidad aislada, mientras son muy escasos en la Universidad los cursos de literatura universal y comparada. Tal vez el problema procede de que estamos demasiado habituados a entender la realidad española sobre todo en lo diferencial con el contexto europeo, recalcando más lo que nos separa que lo que nos une, lo cual se traduce en la ausencia de un análisis comparativo continuado en nuestra historia literaria. Los argumentos, en todo caso, para rebatir el estudio de la literatura andaluza bajo esta óptica , negarían también el de la literatura española.

Pero incluso si nos atenemos exclusivamente a la historia de la literatura española escrita en castellano, deberá tenerse en cuenta el predominio en ésta de la contribución andaluza, sobre todo por una simple cuestión de población, ya que, por ejemplo, si en el presente uno de cada cinco españoles es andaluz y excluyéramos además a los de las otras tres lenguas del Estado, la abundancia de autores del sur resulta evidente, hasta el punto de que si llegáramos a determinar con amplia coincidencia la existencia de unos rasgos básicos comunes a muchos de los escritores andaluces, la conclusión sería que la literatura en castellano del Estado se define fundamentalmente por la andaluza, tal como afirmaba Fernández Flores, refiriéndose a la cultura:

> "Otro acento es la diversidad: Andalucía. Y tan notorio que apenas hace falta señalarlo; tan fuerte, que su tónica rebosa, se extravasa y revierte -especialmente fuera de España- sobre todo lo español."[2]

La actitud del escritor

Es preciso tener en cuenta también que la interpretación de la esencia de lo literario, de su función, de sus cometidos, es muy diver-

[2] Wenceslao FERNANDEZ FLORES. Prólogo a *Bellezas de España* de Carlos Soldevilla.

sa y contempla incluso posiciones contrapuestas entre los autores, con consecuencias en el texto. La actitud del escritor efectivamente puede ser determinante para la escritura.

Desde el escritor que entiende que el fundamento de su obra reside esencialmente en describir e interpretar lo que le rodea, hasta el que le concede un valor principal como vehículo didáctico-moral, o el que considera la literatura como expresión personal, e incluso como catarsis, o el que la entiende como un experimento con las formas, e incluso el que la valora como un mero entretenimiento, suponen concepciones en un amplio abanico que determina el estilo probablemente bastante más que la procedencia geográfica. La concepción estética es, por tanto, un factor esencial, de modo que quien pretende llegar a una mayoría de lectores y que su literatura tenga una utilidad práctica, no puede perderse en juegos formales, de estructura, o de argumento, que distanciarían al lector. La necesaria sencillez en la expresión realista identifica así a autores de muy diversa procedencia geográfica, del mismo modo que el abrazar decididamente la actitud de cronista fotográfico puede acercar a autores muy distantes en la geografía, con lo que la única variante quedaría en el paisaje elegido, en el tema, personajes, o ambiente.

Lo que sí pudiera ser significativo, dentro de esta diversidad de concepciones estéticas, es que en una época concreta, o en una zona determinada, abunde más y predomine uno de esos prototipos, o puedan ser menos frecuentes los otros, lo cual sería significativo si se repite en diversos momentos, como parece suceder en el caso andaluz. El problema, en todo caso, se plantea como una cuestión estadística, de predominios, que podrían considerarse rasgos característicos de una zona en una época concreta.

Sería preciso así investigar, por ejemplo, esa tendencia al esteticismo en perjuicio del compromiso social en unos años, los de la generación de los 50 en el siglo XX, en los que este compromiso predomina de forma clara en el ámbito español, casi desde inicios de la posguerra, o bien la razón por la que la mayoría de los poetas surrealistas del 27 son andaluces, lo cual es muy evidente y de algún modo sorprendente.

No creo que sea mera coincidencia y pienso además que tal vez existe cierta relación entre estos dos fenómenos, pues el surrealismo español tuvo bastante que ver al principio con el purismo estético.

Habría que preguntarse igualmente si todo esto puede relacionarse con el tan repetido barroquismo y si, en definitiva, podemos hablar de ciertas constantes.

Resulta sobre todo sorprendente el primer dato, el de la ausencia de andaluces en la poesía social, porque cabría pensar que, al ser una zona más deprimida social y económicamente, sería lógica la abundancia de escritores que intentaran cambiar la situación con sus obras, o al menos crear conciencia de los problemas. Pero, en efecto, son muy pocos los que en esa etapa parecen creer que la realidad se pueda cambiar mediante la literatura, y predominan, sin embargo, los que entienden que la belleza es la clave fundamental del arte.

También la citada abundancia de andaluces entre los surrealistas es muy evidente, como sorprende el papel del sur en la Vanguardia, desde los ultraístas hasta el Postismo de posguerra, e incluso más tarde, ya en los años sesenta, en la poesía experimental. La tendencia al formalismo, al juego formal, parece ser un rasgo frecuente, lo que explicaría un menor interés en la poesía como explicación o ilustración del mundo.

Desde Bécquer a Juan Ramón, y desde éste a la vanguardia, y de ella al Grupo Cántico de Posguerra, se desvela, en todo caso, un interés profundo por la estética. ¿Tiene esto algo que ver con una posición más pesimista de la función que puede cumplir el arte a corto plazo, de su posible utilidad? Habría que estudiar esto con detenimiento, pero no me cabe duda de que si un poeta llega a la conclusión de que "la poesía no es un arma cargada de futuro", ni de que con ella es posible corregir los problemas inmediatos de su tiempo, ni de influir en los hechos concretos, es posible que se encierre en el purismo estético, en la alquimia de los lenguajes y en el arte por sí mismo, posición muy distinta de la que puede tener quien cree que el arte puede ser vehículo de una transformación y se siente obligado a contribuir a ella.

Igualmente habría que revisar a fondo y en cada época esos otros rasgos que aluden a la tendencia al barroquismo, o la base fundamentalmente lírica de los escritores andaluces, o un menor interés por el realismo descriptivo y objetivo, mientras sí parecen acercarse con más frecuencia al realismo mágico, entre otras características que suele atribuírsenos.

Si nos detenemos un momento es esta última idea del "realismo mágico", tal vez podamos encontrar algunas vías de interpretación,

ya que el propio termino parece un poco contradictorio. El problema viene de que solemos relacionar al realismo, tal como quería Flaubert, con una aspiración hacia "la visión fría e imparcial de la realidad". Pero es evidente que esa aspiración "científica" del novelista como cronista, como ensayista y documentalista, como intérprete imparcial de lo que ve, no es radicalmente posible. Todo lo más, el realismo de la novela del XIX, fuera de sus valores propiamente literarios, logró acercarse a la crónica parcial de la sociedad. El novelista, en su deseo de objetividad, asumía voluntariamente el papel de historiador, de sociólogo, de psicólogo de sus personajes, pero de algún modo su interpretación se quedó en la visión estadística de la realidad, es decir, de lo que suele suceder.

La evolución más tarde hacia el naturalismo y el subjetivismo, abría también el camino hacia la realidad interior. Los simbolistas clamaban contra el interés del realismo por las apariencias, por la realidad visible, y defendían el valor de la magia, de la realidad invisible, del mundo interior, que no deja de ser también realidad. Y aquí la figura del sevillano Bécquer nos abre la relación con los primeros autores de la modernidad, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Esta es la línea en la que mejores poetas ha dado Andalucía en la modernidad, mucho más abundante y profunda que la preocupada por mostrar con detalle lo que nos rodea, la cual casi siempre acaba en el tópico.

De todos modos, la fuente de la literatura andaluza puede ser también la propia realidad, pues en un contexto cultural conservador, poco evolucionado y menos afectado por la globalización que otras geografías, un lugar donde aún se conservan tradiciones ya olvidadas por la modernidad, tal vez pueden encontrarse sucesos peculiares objeto de interés literario. En este caso podemos suponer que no es tanto una óptica especial del autor como el que la realidad misma resulte hasta cierto punto *original*, inusual, fantástica. En otras palabras, que lo verdaderamente mágico no sea el realismo, sino la realidad misma, y que la clave no resida tanto en la imaginación, por ejemplo de García Márquez, como en el mundo real de donde proceden sus historias, obviamente más sugerentes que las que se producen en el globalizado mundo urbano moderno. En este mismo sentido no sería sólo la capacidad creativa de García Lorca la que determine el interés de un tema como el de *Bodas de sangre*, anécdota realmente sucedida y conocida por Lorca, al parecer, del periódico, sino el hecho de que en esa época de la indus-

trialización todavía pudieran suceder historias como ésa, en la que aún tienen peso cuestiones como el honor, la virginidad, la moral social, o la familia, por encima de la libertad, o del amor verdadero.

Y en este mismo sentido podríamos pensar que los surrealistas andaluces no abrazan esa concepción literaria de forma conciente y meditada, sino más bien que coinciden con un modo de ver que, por otro lado, es extraliterario y podemos encontrarlo hoy plenamente vivo en la calle, por ejemplo en los carnavales gaditanos, o en la exageración verbal andaluza, que a menudo roza la metáfora surrealista en boca de quienes no saben de la existencia de ese movimiento, como el humorista Paco Gandía..

El ámbito geográfico.

El mundo que rodea al autor efectivamente no siempre es determinante para la literatura, o no se refleja siempre con toda claridad, del mismo modo que no todos los autores tienen la misma vinculación con su cultura de origen o residencia. La variedad de posiciones es muy amplia y, de hecho, hay escritores cuya fuente principal suele ser la fantasía, o el mundo personal, trabajado en su laboratorio, autores que raras veces acuden al mundo exterior para describirlo o explicarlo. En otros casos sucede lo contrario y la realidad exterior es la fuente principal de los textos, con lo que podríamos pensar que unos autores están más enraizados que otros en su zona y la representan mejor, lo cual es un error, pues nos lleva a creer que la realidad exterior es más auténtica que la interior y que, por ejemplo García Lorca es más andaluz que Bécquer, o Alberti que Cernuda. Tampoco puede olvidarse la propia fuente literaria, la tradición y las lecturas, a menudo verdadero y principal referente del escritor.

Nuestra posición es la de que, en efecto, el contexto vital, el mundo que nos rodea, el espacio geográfico y cultural es importante para el escritor, como para cualquier artista, incluso para el emigrado bien integrado, lo que nos permite, en amplios espacios, encontrar ciertos puntos en común, como por ejemplo en el ámbito mediterráneo, o en el norte europeo, en el mundo urbano, o en el mundo rural.

El mundo que vivimos, el ámbito vital, no es el mismo para todos y nadie discute las diferencias culturales entre unas zonas y otras, incluso dentro de un mismo país, por lo que cabría pensar que ciertas zonas industrializadas del norte de España, o de Italia, tienen

más relación entre sí con similares zonas de Alemania o Francia, mientras el sur de Portugal, de España o de Italia están a su vez más próximos entre sí, una realidad que no sólo acerca argumentos, ambientes, historias que contar, sino tal vez también modos de contar.

Historia literaria.

Pero la historia de la literatura es un concepto delimitador que nos permite abarcar la producción literaria sistematizándola, ordenándola, a veces con criterios que no son literarios. La verdadera historia literaria habría que hacerla por cronología de obras y en un marco más amplio que el de los países, ya que no parece tener sentido que se elaboren, por ejemplo, manuales literarios del siglo XIX por naciones, siguiendo un criterio puramente cronológico, con lo que empiezan en 1800 y acaban en 1899, cuando los puntos en común en las primeras décadas románticas poco tienen que ver con las etapas en las que se asienta el realismo, ya en la segunda mitad, mientras son esenciales las últimas décadas del siglo XVIII por las bases del movimiento romántico y de la modernidad

La parcelación, sea la que sea, debe entenderse siempre como una de las posibles y tampoco el criterio geográfico o idiomático son absolutamente válidos.

Algunos piensan que la verdadera historia literaria la componen las obras más significativas de cada época, sea cual fuere el país o la lengua, es decir, la buena literatura. El poeta José Hierro solía decir que no hay buena o mala poesía, sino la que es y la que no es, criterio que me parece bastante ajustado.

Toda reducción, ya sea cronológica, geográfica o estética supone, en definitiva, extender y profundizar en la información de una parcela, la cual, de ser más amplia, sería también mas restrictiva, más selectiva.

En el caso español, dado que contamos con cuatro idiomas distintos, pero también con una diversidad geográfica y cultural que no tienen la mayoría de los países europeos, resulta lógico que la historia literaria pueda ser también más compleja. Y si podemos hacer una historia por cada idioma, también podríamos hacerla por comunidades autónomas, algo que nadie discutiría si fueran nacionalidades independientes. Otra cosa es que pretendiéramos definir una identidad literaria peculiar y distintiva a lo largo de las diversas épocas, una literatura independiente de las restantes en la misma lengua.

La parcelación que supone la historia literatura andaluza, o más bien del sur de la península, podría ser paralela a la que se hace por parte de los antropólogos al referirse al folklore, a la cultura popular, donde sí parecen estar de acuerdo en la peculiaridad, incluso los estudiosos no andaluces, pero hay que tener en cuenta que la literatura culta no siempre guarda relaciones evidentes con la cultura popular.

En todo caso, las artes tienen mucho que ver en la modernidad con las infraestructuras culturales, y éstas suelen estar ligadas a la industrialización, lo que supone que las zonas donde hay un fuerte desarrollo (Madrid, o Barcelona), de algún modo influyen en la difusión de lo que se produce en otras zonas. De hecho, el *boom* de la literatura latinoamericana fue un proceso editorial español selectivo con lo que procedía de América, del mismo modo que la literatura andaluza que ha interesado en la posguerra era, de algún modo, la que coincidía con las líneas marcadas por Madrid o Barcelona.

El proceso de descentralización que puede observarse desde fines de los sesenta en el siglo XX, supuso el rebrote de actividades, revistas, colecciones y grupos de la periferia que hasta entonces habían tenido escaso o nulo eco a nivel nacional, paralelamente a un proceso de concienciación (a veces claramente de promoción política) de las regionalidades y autonomías.

Las diversas opciones en la elaboración de la historia literaria pueden, por tanto, ser justificables e incluso complementarias, aunque, desde un punto de vista estético, la historia de la literatura debería desarrollarse por movimientos y grandes tendencias, estudiando en su caso, dentro de ellas, las peculiaridades geográficas.

El marco geográfico, el paisaje, el clima son, en todo caso, factores objetivos, por lo que me parece interesante estudiar lo que en este espacio sureño se ha producido en cada etapa, incluso desde la época romana y en comparación con otras zonas. En este punto, por ejemplo, dado que en la literatura árabe se distinguía entre el amor sublimado y el amor carnal, habría que preguntarse por qué entre los arábigo-andaluces de entonces predomina claramente el primero, y si eso pudo tener relación con el amor cortés desarrollado en las lenguas romances.

Menos relevante me parece la comprobación de si entre cada una de las culturas asentadas en Andalucía hay aspectos comunes o existen líneas que perduran a lo largo de diversas épocas, lo cual, en todo caso, debería ser conclusión de esos estudios.

En sentido estricto, la verdadera historia literaria es la universal, la síntesis de las grandes aportaciones de todas las lenguas y culturas, lo que no niega el interés también por las parcelaciones geográficas menores. Después de todo, la variedad de perceptores justifica que, para el historiador, no sólo los grandes valores deban tener garantizada su difusión, sino también aquellos que fueron representativos de una época, o de interés especial para caracterizar una zona.

Desde mi punto de vista, condicionado por el estudio de la heterodoxia literaria a lo largo de toda la historia, la principal crítica que haría a los historiadores literarios es la elección selectiva de lo que consideran importante en cada época, aunque no lo fuera del todo en la difusión obtenida, lo que les lleva a veces a descartar manifestaciones minoritarias y a veces incluso mayoritarias. Un ejemplo radical sería la exclusión, sin comentario, de Corín Tellado o Marcial Lafuente Estefanía en una panorámica del siglo XX, como lo es excluir las llamadas extravagancias literarias, la poesía de ocasión, satírica o erótica, entre otras formas específicas.

En definitiva, una buena historia literaria de cada zona nos permitiría comprender mejor la variedad y diversidad de la literatura española, entendida como la unidad estatal que, hoy por hoy, sigue siendo.

Fernando Cabo

El giro espacial en la historia literaria[1]

Voy a hablar de una cuestión que tiene que ver con la historia literaria, es decir, con la historiografía de la literatura. Porque, al hablar de las relaciones entre historia y literatura, muchas veces se olvida que la literatura es también objeto de la historia, es decir, objeto de la historiografía. Una historiografía literaria que es a su vez una forma de hacer historia –y estoy jugando quizás en exceso con las palabras-.

No he estado en la intervención de José-Carlos Mainer esta mañana, pero me imagino que habrá abordado la cuestión de hasta qué punto el desarrollo de la historia literaria tiene que ver, vamos a decirlo así, con la invención de las nacionalidades o con la fundamentación de determinados hechos nacionales. La historia de la literatura como forma de discurso, como tradición, tiene mucho que ver con todos estos aspectos. Pero también es cierto que se halla en una situación de crisis, una crisis permanente como tantas otras. Se ha hablado de crisis de la historia literaria y se ha certificado su defunción muchas veces, por lo menos desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días. Pero sigue haciéndose historia literaria, y yo diría que últimamente más que nunca. Hay muchísimos proyectos e iniciativas que tratan de desarrollar nuevas historias de la literatura, a veces de acuerdo con una línea tradicional y otras veces tratando de introducir distintas modificaciones. Entre esas modificaciones, una de las más llamativas es aquella a la que voy a dedicar esta intervención: la importancia que ha adquirido la dimensión espacial, la dimensión geográfica pero más en general la dimensión espacial. Y trataré de explicarme enseguida.

Muestra de esa importancia es la abundancia de proyectos que en los últimos años se articulan sobre un presupuesto de carácter regional o espacial. Es decir, historias de la literatura que desde su propia formulación plantean una realidad, un ámbito, o definen un determinado espacio que es en sí mismo poco ortodoxo, que se aleja de lo que todos podemos presuponer. O sea, espacios que no son nacionales, ni

[1] Transcripción de la intervención de Fernando Cabo. Para una exposición más amplia de este tema y el detalle de las referencias bibliográficas puede verse ahora el capítulo del autor en el libro coordinado por Anxo Abuín y Anxo Tarrío, *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península ibérica*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004.

tampoco estrictamente geográficos, en el sentido tradicional del término. No coinciden necesariamente con una península, con un archipiélago o con una realidad de esta índole. Por poner un ejemplo que pueda ilustrar lo que quiero decir, acaba de aparecer hace unos meses una historia de la literatura de la Europa central y oriental, que define un ámbito que no tendría ningún sentido si no fuese por la realidad europea tras la caída del muro, y define unos límites que no coinciden con ninguna historia anterior, sino que tratan de representar una nueva realidad a través del ejercicio historiográfico. Y hay otros muchos ejemplos. Se hablaba aquí hace un momento de la posible conveniencia de realizar historias literarias centradas en la geografía. Me imagino que se refería Rafael de Cózar a una geografía más local, identificada con regiones o con ámbitos no estatales, no nacionales en el sentido tradicional del término, pero que tienen un carácter establecido. Hay proyectos de ese tipo y otros que se muestran mucho más disconformes con esos ámbitos tradicionales.

En todos estos casos, además, se da otra circunstancia. Y es que este énfasis de la historia literaria por asentarse en criterios de tipo espacial tiene que ver también con la crisis de la temporalidad continua, lineal, de la historia al uso o tradicional. Una historia que se identifica con una especie de genealogía que define los orígenes de una literatura y va marcando épocas o períodos hasta concluir en el presente o en otro momento que se pueda elegir de manera más o menos arbitraria.

La historia literaria espacial -vamos a llamarla así- trata de responder, entonces, a la crisis de la historia literaria tradicional de una forma implícita. De todos modos, convergen en este sentido varios aspectos que es necesario delimitar. Porque pueden mostrar además la riqueza enorme de la situación que estamos viviendo en este terreno. Quiero decir que el espacio, cuando se habla de giro o dimensión espacial, se puede entender, por lo menos, de tres maneras. Por un lado, estaría la definición del objeto que se quiere historiar desde una perspectiva geográfica o, más bien, geoliteraria: historia de las literaturas de la Europa central y oriental, por ejemplo. En segundo lugar, tendríamos otro factor espacial que aparentemente no tiene nada que ver con el anterior, aunque quizá haya que ponerlo en duda. Me refiero a la forma de esas historias literarias: la elección de una determinada articulación de capítulos, de secciones, que opta por lo que Joseph Frank -un crítico

literario muy conocido-, refiriéndose a la narrativa modernista, llamaba *formas espaciales*. Es decir, formas literarias en las que predomina, por una lado, la desconexión, el fragmentarismo, donde no encontramos una linealidad en el desarrollo de los hechos ni una narración en el sentido clásico del término, y sí una enorme densidad de referencias y remisiones internas desde unos fragmentos a otros. Se crean así circuitos internos en los textos, en las obras, que no tienen que ver con la secuencialidad habitual. Éste sería el segundo aspecto: utilización de formas espaciales. Y en tercer lugar, habría que mencionar la utilización de modelos teóricos y epistemológicos que implican en sí mismos un criterio espacial a la hora de aproximarse a la literatura. Por ejemplo, hablar no de literatura sino de *campo literario* -el concepto de Pierre Bourdieu, el sociólogo francés-, que es un concepto por lo menos metafóricamente espacial. Lo mismo ocurre con el concepto de *sistema literario*. En el caso de la literatura gallega, por ejemplo, cada vez es más frecuente el reivindicar no una literatura nacional gallega, sino un sistema literario gallego. Es un cambio que puede parecer puramente nominal pero que implica una redefinición epistemológica e ideológica importante y sobre la que se podría discutir.

Son entonces tres formas de entender el espacio: la geográfica, la de las formas espaciales y la puramente conceptual y teórica, que pueden parecer diferentes, y muchas veces lo son, pero que en otras muchas ocasiones coinciden. Y nos encontramos con proyectos historiográficos en donde se hace una definición espacial de la literatura, se utilizan formas espaciales y se recurre a este tipo de sustrato, a este tipo de apoyo teórico para articular el propio discurso.

En los últimos tiempos, esta atención hacia el espacio se está produciendo de una forma ostentosa, y hay reivindicaciones muy rupturistas que conducen a este tipo de planteamientos. Pero yo creo que habría que hacer dos observaciones o matizaciones. En primer lugar, que el espacio ha sido siempre una dimensión básica de la historiografía literaria, aunque pasase inadvertida, aunque no fuese objeto de una atención específica, o no se considerase necesario justificar esa cuestión. Y en segundo lugar, habría que decir también que, por el contrario de lo que pudiera parecer, hay una ausencia de reflexión y de conciencia teórica muy notable. Es decir, se habla mucho del espacio, se hacen historias literarias espaciales en el sentido que acabo de decir, pero a decir verdad casi nunca se es plenamente consciente de las con-

secuencias que tiene el orientar la labor del historiador en esa dirección, ni tampoco de las diferencias que pueda haber entre distintas maneras de concebir el espacio. No todo lo que es espacial en el sentido que estoy utilizando es idéntico, no todo es equivalente, hay diferencias importantes. No hace mucho, decía quien debería estar hoy aquí, José María Ridao, lo siguiente:

> "Una de las múltiples consecuencias que acarrea la decisión de relatar el pasado es que, se diga o no, antes de narrar la historia, cualquier historia, hay que fijar el mapa sobre el que habrá de desarrollarse".

Es decir, el espacio, la geografía como requisito esencial. Hay que añadir algo, no obstante. El mapa previo es un requisito, pero no deberíamos olvidarnos de que muchas veces la espacialidad (incluso en el sentido geográfico) de las historias literarias es no sólo un requisito, sino también un resultado, una consecuencia. Muchas veces, las historias literarias están abogando, propiciando la creación o el robustecimiento de determinados espacios culturales y sociales. Es el caso de esa historia de Europa central y oriental a la que me he referido ya varias veces.

Por eso es importante valorar las consecuencias, la trascendencia ideológica que tiene este aspecto en muchos casos. Y para ilustrar esta cuestión, me ha parecido oportuno recordar las tomas de posición de dos representantes muy célebres de los estudios literarios en dos momentos distintos, que son también bastante significativos de toda esta situación que estoy tratando de reflejar.

El primero es uno de los grandes comparatistas europeos del siglo XX, el francés René Étiemble, quien en un artículo escrito en 1947 se pronunció de una forma drástica contra la geografía literaria, contra el intento de espacializar la literatura, de introducir parámetros geográficos en la historia literaria. Étiemble se mostraba extraordinariamente enérgico en este sentido: "Hay muertos que es necesario que matemos, incluso muertos recién nacidos, como la geografía literaria". Y esto lo escribía en 1947. ¿En quién estaba pensando? Pues en una serie de autores que unos años antes habían coincidido en publicar varios libros (él se refería a dos concretamente) que llevaban en su título la denominación *Geografía Literaria*. ¿A qué se oponía Étiemble?

¿Qué muertos eran ésos a los que había que matar y rematar? Fundamentalmente el regionalismo literario, la tentación de interpretar la literatura a partir de la adscripción natal de los autores, de los genes, del paisaje y ese tipo de elementos. ¿Por qué razón? En primer lugar, porque para Étiemble significaba una recuperación del positivismo metodológico en su sentido más estricto. En segundo lugar, porque consideraba que se trataba de una actitud no sólo positivista desde el punto de vista metodológico y epistemológico, sino también de una actitud muy conservadora en lo que se refiere a sus presupuestos políticos. Él se refería a la *Géographie des Lettres Françaises* de un autor llamado Auguste Dupouy publicada en 1942, y que pretendía replantear la historia de la literatura francesa a partir de la nación, en el sentido estricto, de los escritores, diferenciando autores borgoñones, gascones, etc. Étiemble fue, ya digo, extraordinariamente radical en ese aspecto y todo su trabajo es una diatriba en ese sentido.

La segunda referencia es mucho más próxima, ya de principios de la década del 2000. Es de Stephen Greenblatt, quizás el nombre más conocido del llamado *nuevo historicismo*. Greenblatt interviene en una polémica con otro de los grandes nombres de los estudios literarios, Linda Hutcheon, y el motivo de la polémica es una cuestión que resulta interesante. Se ha escrito mucho, reconocen ambos, contra la historia literaria. Todo el progreso, el avance, los planteamientos de la teoría literaria de los últimos decenios parecen impugnar cualquier pretensión historiográfica en el sentido tradicional, y sin embargo se siguen escribiendo historias literarias. Esas historias de la literatura, además -y es un punto de partida que comparten tanto Greenblatt como Hutcheon-, parecen muy difíciles en un ámbito espacial dominado por la globalización, por la deslocalización, por las migraciones. ¿Qué sentido tiene hacer historias literarias en ese ámbito? La diferencia entre ambos radica en que Hutcheon toma en consideración una tesis que se ha utilizado bastante a menudo. Sería la siguiente: negar la posibilidad de hacer historias literarias en un sentido tradicional sería un lujo que no podrían permitirse aquellos grupos minorizados que no han alcanzado a articular su propia narrativa de emergencia. ¿Qué pasa con aquellos pueblos que no forman parte de la Europa hegemónica, que no tienen historias literarias surgidas en el siglo XVIII o XIX, que no se han cansado de contemplar su pasado de acuerdo con esos criterios estrictos? ¿No tienen el derecho a hacer sus historias literarias aunque

sea para reaccionar después contra ellas? ¿No es acatar una decisión tomada por determinadas formas hegemónicas de la cultura el renunciar a todo eso? ¿No es útil hablar de identidades, de naciones, etc., en determinados casos?

Greenblatt se niega, le parece una idea absurda e insiste en presentar un modelo de lo literario que coincide con ese modelo global al que me refería hace un momento. Lo que sucede es que enseguida nos damos cuenta de que ese modelo global del que habla Greenblatt es el modelo de la cultura literaria en inglés, una cultura literaria en la que conviven autores de ámbitos muy diferentes: norteamericanos, nigerianos, australianos, etc, que posee también unos centros de producción y consumo extraordinariamente diversificados. Y que, además, tiene una clara preponderancia a nivel global. A partir de ahí, Greenblatt dice que sí, que podemos encontrar historias literarias que se acomodan al modelo nacional, pero que esta situación es propia de las zonas periféricas. Es en esos lugares donde la historia nacional sigue floreciendo, es una forma de marginalidad epistemológica que coincide también con una periferia espacial: los que se sitúan al margen, pueden utilizar modelos que están vedados a los que se sitúan en otro terreno. Es decir, que se produce una muy clara jerarquía, una visión perfectamente estratificada de la realidad global. Y de acuerdo con ella, se adscriben o se niegan determinados modelos formales.

Étiemble antes se situaba contra la geografía literaria en virtud de un modelo universalista, de raíz ilustrada, con una mentalidad *republicana* en el sentido francés del término, y por eso denunciaba como reaccionarios a quienes trataban de resucitar algún tipo de regionalismo literario. En el caso de Greenblatt, el espacio que sirve de marco a toda su reflexión no es el espacio universal, cosmopolita de Etiemble, sino el espacio global regido por un cierto paradigma teórico que es fácilmente reconocible. Pero en los dos casos esa posición, esa concepción del espacio en general, les sirve para rechazar ciertas cosas y propiciar otras de una forma muy clara.

Son ejemplos ilustrativos. Pero deberíamos pensar en cuál es el marco más próximo a nosotros, es decir, cuál es el contexto en el que se está produciendo ese giro espacial en relación con la historiografía literaria. Habría que contestar rápidamente que el giro espacial de la historiografía literaria tiene que ver con lo que se ha llamado giro espacial de las ciencias sociales, por lo menos a partir de finales de los años

setenta. Quienes han hablado de giro espacial han sido, en primer lugar, algunos de los llamados geógrafos postmodernos, como si formasen una escuela, con algunos nombres muy representativos. Y cito sólo dos: David Harvey y Edward Soja, ambos de formación marxista. El segundo de ellos habla, por ejemplo, de la necesidad de deconstruir y recomponer el tipo de relato rígidamente histórico, la necesidad de romper con la prisión temporal del lenguaje y con el historicismo carcelario de la teoría crítica convencional, para hacer sitio a las perspectivas propias de la geografía interpretativa, a una hermenéutica de tipo espacial. Y es este tipo de proclamas las que se identifican con el giro espacial a partir de los años ochenta. Se empieza a hablar con mayor asiduidad de espacios sociales, culturales, etc, y se va formando un entretejido de presupuestos que acaban afectando el quehacer de los historiadores en general y de los historiadores de la literatura en particular.

Lo relevante es la toma en consideración deliberada de la dimensión espacial de los fenómenos culturales, que se conciben cada vez menos como constituidos únicamente a partir de la temporalidad o como explicables mediante la reconstrucción de su génesis, y se busca el espacio como criterio, como forma. No puedo evitar la tentación de mencionar algún otro trabajo que resultó crucial en ese sentido. Por ejemplo, una conferencia de Michel Foucault pronunciada el año 1967 en Túnez y que permaneció inédita hasta el año 1984. Se titulaba "Sobre los otros espacios" y es una conferencia donde definía el concepto, que después se ha utilizado mucho, de *heterotopía*. Pero lo que nos interesa ahora es la caracterización que hacía, en el primer párrafo de esa conferencia, del nuevo estado de cosas. Veremos que se anticipa a muchos sociólogos y teóricos de la Sociedad Red y a muchos ensayistas actuales:

> "La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio, estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso; estamos en un momento en que en el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. Tal vez se pueda decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las

polémicas actuales se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y los habitantes encarnizados del espacio".

Eso decía Foucault en el año 1967.

En fin, se puede seguir reconstruyendo esta tradición que va empujando hacia el espacio de una forma cada vez más insistente y, para no ser demasiado reiterativo ni exhaustivo, recordaré sólo que hubo algunos años, algunos momentos en donde coincidieron obras muy distintas que ponían sobre el tapete la misma cuestión una y otra vez con diferentes intenciones. Por ejemplo, los años 1973 y 1974. Voy a destacar tres libros: uno del novelista Georges Perec, *Especies de espacios*, un libro inclasificable, como la mayor parte de los suyos, pero que es, entre otras cosas, un maravilloso ensayo sobre el espacio. Otro libro, éste del año 1973, es *El campo y la ciudad* de Raymond Williams, en el que habla de la literatura inglesa en términos de esta oposición cultural basada en el espacio. Y un libro mucho más teórico, pero decisivo y que está siendo recuperado últimamente: *La producción del espacio* de Henri Lefebvre, el filósofo francés, de 1974. Pues bien, por todas estas vías el espacio se va imponiendo y acaba penetrando en el pensamiento literario de manera muy radical.

Pero volveré a lo que antes decía: ¿se puede afirmar que todas las recuperaciones del espacio, toda obra que subraya esta dimensión espacial a la que estoy aludiendo se sitúa en una misma línea, en un mismo territorio? Yo creo que no, y de hecho bajo esta cobertura espacial se esconden ideologías y modelos epistemológicos muchas veces incompatibles. Es cierto que ostentan siempre una apariencia de modernidad, pero no todo es lo mismo y hay diferencias esenciales. En este sentido, me gustaría recordar tres nociones sobre las que se detiene profusamente Henri Lefebvre en la producción del espacio, porque yo creo que pueden ser recuperadas con éxito para analizar precisamente la dimensión espacial de las historias literarias más recientes. Hablaba Lefebvre, en primer lugar, de lo que él llamaba *prácticas espaciales*. Una práctica espacial es, primero, una práctica social pero que tiene que ver con la producción y la reproducción de espacios -es decir, asienta, refuerza determinados espacios culturales y sociales- o, también, con la promoción de otros nuevos. Son prácticas que al realizarse están resultando efectivas en este terreno. Un caso muy evidente, y en el que se detiene Lefebvre, es la arquitectura. Cuando se hace

arquitectura, urbanismo, se está realizando una práctica espacial. Se está asumiendo determinados modelos espaciales o se está proponiendo otros. Hay casos menos obvios pero que pueden resultar también muy pertinentes. Por ejemplo, en el caso del gallego (por mencionar algo que me toca muy de cerca) ha habido últimamente cambios en las normas ortográficas, de modo que lo que antes se pronunciaba correctamente *amable* debe decirse ahora, preferentemente, *amabel*, y escribirse así. Antes se podía decir -y estaba recogido así en las normas ortográficas oficiales- *sen embargo*; en cambio, ahora es necesario decir *porén* y evitar decir *sen embargo*. Las formas *amabel* y *porén* son extrañas en el habla coloquial en Galicia, pero mediante esa norma lo que se está tratando es de recuperar o de reconfigurar, o de inventar, o de proponer un espacio galaico-portugués alejado del ámbito castellano. Un espacio cultural concreto. Esto sería para Lefebvre una práctica espacial en el sentido estricto del término.

Hay un segundo concepto de Lefebvre que es importante. Se trata de lo que él llama *representaciones del espacio*. Son concepciones razonadas que tratan de plantear modelos espaciales. Podríamos decir que son teorías del espacio elaboradas como tales teorías, sin esa dimensión práctica. Son modelos teóricos, representaciones del espacio, pero también un mapa en el sentido en que lo es todo aquello derivado del esfuerzo deliberado y consciente por crear una imagen de lo espacial. En el caso cultural, tenemos este tipo de representaciones del espacio cuando se habla de centros y de periferias y se define cuáles son los criterios que permiten distinguir unos de otras, como hacía por ejemplo Greenblatt, o el propio Étiemble en algunos de sus trabajos, defendiendo su concepto de *literatura verdaderamente general*, que figura en el título de uno de sus libros más conocidos.

Hemos hablado, pues, de prácticas espaciales y de representaciones del espacio. El tercero de los conceptos de Lefebvre a los que me refiero es también interesante, aunque quizá se presta a la confusión con el que acabo de mencionar: *espacios de la representación*. No *representaciones del espacio*, sino *espacios de la representación*. ¿Qué son los espacios de la representación? Pues son los espacios producto de la imaginación, que encontramos en las obras culturales, que se basan en oposiciones semióticas, que establecen un lenguaje, un código significativo basado en criterios espaciales: arriba-abajo, etc. La narración como tal, en la medida en que implica una linealidad, es un

espacio de la representación. Las formas espaciales, tal como las definía antes, son también espacios de la representación.

Con estos tres conceptos en la mente, y para no alargarnos demasiado, yo creo que podríamos concluir con un ejemplo en donde podemos observar el juego que puede dar este tipo de oposiciones. Estoy pensando en una de las historias literarias más comentadas y analizadas de los últimos veinte años: La *Nueva Historia de la Literatura Francesa* de Denis Hollier, quien ha desarrollado su vida académica en Estados Unidos, primero en Nueva York y ahora en California. Esta historia, que ha resultado muy polémica y ha dado lugar a docenas de artículos, tiene un aspecto muy sorprendente a primera vista. Es una historia en donde no hay narración, para empezar. Es decir, no hay un relato de la literatura francesa que transcurra desde los orígenes hasta el presente. Contiene más de doscientos artículos breves realizados por autores distintos. Cada uno de los artículos lleva un título que suele corresponder a algún acontecimiento histórico, cultural, o a cualquier circunstancia de lo más diverso, pero no de carácter necesariamente literario. El artículo desarrolla algún aspecto que tiene alguna conexión (y estoy siendo todo lo vago que se puede ser) con ese título que se propone. Doscientos capítulos o artículos, no doscientos autores porque algunos hacen varios artículos, pero en todo caso lo que hay es una evidente dispersión, un esfuerzo por romper con la linealidad, con las historias literarias narrativas. Se evita, por ejemplo, la utilización de autores: no hay artículos que se titulen con el nombre de un autor ni de una obra literaria. Y tampoco hay un orden que podamos reconstruir. A veces, al final de alguno de estos artículos, se aconseja acudir a otros, pero no siempre. El único orden posible es el modo en que esos artículos están dispuestos, se dice que por cuestiones convencionales: un orden cronológico de acuerdo con los acontecimientos que se han elegido en cada caso. Es decir, que Hollier está utilizando una forma espacial en el sentido más estricto del término. Es un espacio de la representación rupturista, que evita sobre todo lo narrativo de una forma muy aparatosa, muy evidente para cualquiera que se acerque a la obra.

Sin embargo, muchos de los que han comentado esta obra –algunos de los más críticos con ella- han resaltado algo que resulta muy esclarecedor de lo que está en juego, y es que este modo de organización tiene un presupuesto sin el cual el libro sería imposible: se da por hecho el lector conoce perfectamente la literatura francesa. Y sólo a partir de ese conocimiento tradicional de su desarrollo podrá sumer-

girse en este nuevo orden o propuesta que se establece. Es decir, que, paradójicamente, esta historia literaria está reforzando una imagen global y consistente de la literatura francesa, la está dando por supuesta. O sea, que a pesar de su apariencia rupturista, se muestra muy conservadora desde del punto de vista de la práctica espacial, está revalidando una larga tradición. Para Hollier, la literatura francesa es la de la nación francesa, y no se puede ser más tradicional en ese sentido.

Lo que tenemos entonces es una tensión entre dos aspectos del espacio que resulta muy rica desde el punto de vista analítico. Sobre todo porque nos conduce a otro aspecto vital para entender el libro de Hollier y otras muchas historias literarias. Me refiero al concepto general del espacio en el cual se inserta la literatura francesa. Y para darnos cuenta de cuál es tal concepto, visión o representación del espacio, habría que acudir sobre todo al prólogo y al epílogo de la citada obra. Allí se hace ver algo que es conocido pero que no deja de tener su interés. Se dice que la literatura francesa como tradición escolar y académica se encontró muy incómoda con el desarrollo del concepto romántico de literaturas nacionales, porque la literatura francesa aspiraba a la universalidad. Era en ese sentido una literatura clásica. La lengua francesa era la lengua universal por excelencia. Por tanto, entrar en el juego de las literaturas nacionales no podía resultar sino en detrimento de su posición. En cierto modo, el auge de las literaturas nacionales se entendía en Francia como una especie de maniobra de la literatura alemana por lograr la posición que antes había tenido la literatura francesa. Se produce, pues, un desplazamiento que es relevante. El segundo desplazamiento, según Hollier, se detecta cuando nos situamos ante una nueva forma de universalidad: la globalización. Tal como la planteaba Greenblatt antes, se trata de una globalización donde el inglés es el idioma hegemónico, y el francés queda por tanto relegado. Y en cierto modo, a estas tensiones responde el propio esfuerzo de Hollier, hacer una historia universal francesa pero profundamente insegura de sí misma, que se escribe primero en inglés y después se traduce al francés, introduciendo, por cierto, cambios muy sustanciosos que no tengo tiempo ahora de comentar. La pregunta que está detrás de todo ello, la que se hace Hollier a partir del comentario de algunos escritores franceses contemporáneos, es la siguiente: ¿para qué escribimos en francés? ¿Qué sentido tiene el francés, la historia de la literatura francesa en el contexto teórico, político, ideológico, cultural en el que nos esta-

mos moviendo? Otra pregunta que se hace, y es el título del epílogo de la obra, es: ¿cómo puede uno ser francés? (Y no digamos ya gallego, andaluz, etc.). En fin, son cuestiones pertinentes y que están detrás de muchos de los debates historiográficos actuales sobre la literatura. El elemento determinante es el espacio concebido de todas estas maneras, y las respuestas tan distintas y contradictorias que se pueden dar a esta preocupación, que es realmente muy actual. Y espero que algo haya podido aclarar.

Publico: Al final de su conferencia, ha hablado del tema que gravitaba desde el principio, la globalización, desde esa perspectiva que me parece tan original de situar la historia no solamente en un tiempo, en una secuencia lineal, sino también en el espacio y, profundizando un poco más, en esa gradación que ha hecho usted de espacio. Y creo que daría para otras conferencias, con la suya como punto de partida, sobre el tema de la globalización.

Fernando Cabo: Pues muchas gracias. Lo único que se me ocurre es recordar algo que decía Greenblatt y que yo no he mencionado para no insistir demasiado en ello. Y es que, cuando hablaba de la situación que haría de las literaturas nacionales algo marginal o periférico, señalaba dos ingredientes que él presentaba como diferentes. Por un lado, la globalización en el sentido económico más tradicional, que iría contra la posibilidad de aceptar la nación como *contenedor cultural*. El otro aspecto tendría que ver con el desarrollo de la teoría crítica norteamericana, fundamentalmente, en los últimos treinta años, que iría en la misma línea. Lo único que se me ocurre plantear y dejar en el aire es en qué medida ambos aspectos no están conectados entre sí. Es decir, hasta qué punto esa teoría crítica que tiene que ver con determinados planteamientos coloniales, entre otros, no tiene que ver con la globalización en el sentido más crudo del término, para dar lugar a una situación realmente novedosa en donde coinciden (a mí es lo que más me interesa) esa concepción general de los espacios culturales –se llame globalización o como se quiera- con determinadas formas de expresión y otro tipo de fundamentos teóricos. Porque son cosas aparentemente muy distintas que acaban confluyendo de una forma interesante.

La literatura "creadora" de historia.

Moderador: Juan Salguero Triviño
Participantes: Fernando Cabo, José-Carlos Mainer, Miguel Artola

Juan Salguero: Buenas tardes**.** Con la mesa redonda que vamos a desarrollar a continuación y que, como ustedes saben, lleva el título de "La literatura 'creadora' de historia", vamos a finalizar la jornada de hoy. Como habrán apreciado en el programa del Congreso, en esta edición las mesas redondas se sitúan todas al final de las sesiones del día, y pretenden constituirse en un foro donde retomar las ideas fundamentales de cada jornada, en un formato más distendido del que representan las conferencias, y abrir un espacio para contrastar opiniones entre los propios conferenciantes y todos vosotros.

Me acompañan en la mesa tres personas que ya han participado como conferenciantes en el día de hoy: José-Carlos Mainer, Miguel Artola y Fernando Cabo, y omitiré por tanto una presentación más amplia de ellos, por ser ya conocidos de todos ustedes. Estoy seguro de que tanto por las interesantes intervenciones que se han producido en el día de hoy, como por las opiniones que ahora se expresen, podremos encontrar materia suficiente para la reflexión y el diálogo posterior.

El tema de la mesa, como ya se ha dicho, es la literatura creadora de historia. Un título claramente polisémico que nos permitirá acercarnos desde distintos enfoques y perspectivas. ¿Es la literatura capaz de recrear la historia hasta el punto de reescribirla de manera diferente a como se desarrollaron los determinados sucesos o acontecimientos? ¿O de reinventarla, como decía esta mañana el profesor Mainer? Si es así, ¿quién marca el sentido de esa reescritura?

¿Estamos hablando, por el contrario, de la capacidad de la literatura para describir y revivir hechos pasados que la pluma del novelista -o el poeta, o el dramaturgo- trae a la actualidad con la sola intención de hacerla presente en este momento y en este lugar? El profesor Artola, a este respecto, decía esta mañana que "la creación literaria es una creación histórica, es un testimonio de la historia"; aunque un poco más tarde sostenía algo que parece ir precisamente en sentido contrario cuando afirmaba que "la literatura puede crear imágenes de la realidad que se han convertido en verdades políticas"; lo que parece coincidir, por cierto, con el "reinvento" al que hacía referencia el profesor Mainer.

¿Es necesario reorientar la visión del historiador literario en esa dirección espacial a la que se refiere el profesor Cabo? Y si es así, ¿cómo cambiaría nuestra percepción de la historia de la literatura?

En fin, como me parece que todas las perspectivas o acercamientos que hagamos al tema serían válidos y útiles, yo voy a dejar que sean precisamente las tres personas que forman la mesa quienes vayan señalando el camino del debate. Por eso les voy a pedir un primer turno de intervención breve donde marquemos alguna opinión al respecto y, a partir de ahí, que animemos un poco el debate y el diálogo. Seguimos en el mismo orden de intervención de esta mañana, es decir, comenzando con el profesor Mainer.

José-Carlos Mainer: Pues muchas gracias por permitirme empezar el primero, lo que no deja de ser también una responsabilidad.

Recordarán ustedes que esta mañana me he referido a la historia de la literatura como objeto altamente sospechoso, al menos a lo largo del último siglo. Ha mantenido simultáneamente esa lozanía como elemento que ha formado parte de la educación de los ciudadanos al frente de numerosísimos manuales, como uno de esos conceptos o de lugares de la memoria más tenaces que hemos visto, y sin embargo, a efectos científicos, su validez ha sido muy discutida. Y decía al final –y me ha alegrado mucho oír esa misma expresión en labios del profesor Fernando Cabo- que, efectivamente, en los últimos años hemos vuelto a la historia. Ha habido un regreso a la historia, aunque no tanto a la historia como al historicismo, y a una serie de nuevos planteamientos sobre cómo escribir la futura historia de la literatura.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que subsiste la historia, pero como punto de vista, como forma de trabajo, como metodología para conocer y entender la literatura. Posiblemente, ya no puede subsistir como finalidad; es decir, la finalidad de la práctica de la historia literaria no es construir historias literarias coherentes y, mucho menos, definidas por lo nacional o por lo lingüístico. Este tipo de determinaciones se ha extinguido, en la medida en que, por otra parte, están sometidos progresivamente a crítica los conceptos que lo fundamentaban. La noción misma de nación y nacionalismo es uno de los emblemas de la discusión historiográfica de hoy, y evidentemente los historiadores de la literatura nacionales no pueden, o no deben, permanecer ajenos a lo que ahí se discute.

¿Cómo construir la historia de la literatura del futuro? Pues, en unas notas apresuradamente tomadas ahora y recordando el título y el contenido de un libro precioso de Italo Calvino, que recoge sus conferencias en Estados Unidos, en la Cátedra Charles Eliot Norton, y que se titula *Seis propuestas para el próximo milenio*, diré que yo he llegado a formular dos, y no seis, porque ni soy Italo Calvino ni a lo mejor se pueden formular muchas más. Al menos las dos que se me han ocurrido me parecen particularmente pertinentes. Pienso que la historia de la literatura del futuro -y fíjense que la privo de cualquier determinante- tiene que ser, en primer lugar, un horizonte abierto y permeable fundamentalmente. Es decir, permeable por las más diferentes metodologías, porque no se puede limitar a los rasgos puramente nacionales, y cada vez menos. Hablamos, por ejemplo, de la novela histórica como un fenómeno que se está desarrollando en la literatura española actual, pero es un fenómeno universal y que tiene sus claves y sus traducciones. En estos momentos, los escritores españoles no obedecen a una tradición literaria cerrada; nunca ha sido así del todo, pero cada vez están más mezcladas las tradiciones literarias y las influencias universales –y ésta es una de las permeabilidades a las que habrá que atender progresivamente, incluso no perderlas de vista para el pasado-. Ganaremos mucho si la historia de la poesía española de lo que llamamos *siglo de oro*, por ejemplo, se entiende en fecundo contacto con la historia de la poesía inglesa del mismo periodo; a veces resultan sospechosamente parecidas. Se entenderá mucho mejor la narrativa española del XIX si nos leemos bien la narrativa francesa del mismo siglo, y si nos leemos la crítica que suscitó. Permeabilidad, en definitiva, sería una de las consignas.

Y la otra sería la multiplicidad. Multiplicidad porque el hecho literario no se agota en sí mismo, sino que tiene que ver con otro montón de hechos artísticos. Esa multiplicidad que a veces es un horizonte difícil de definir, porque los lenguajes son radicalmente distintos, pero hay vías de conexión entre los hechos artísticos más diferentes y sobre todo en los hechos históricos, tal como son vistos en función de la creación literaria. Una historia de la literatura que no sea solamente historia de la literatura, sino que sea simultáneamente historia de la lengua literaria e historia del arte, y que sea historia de la música y de otras muchas cosas, será sin duda mucho más difícil, pero mucho más enriquecedora que una simple secuencia lineal de nombres.

¿En qué se puede resumir todo ello? En primer lugar, en una desmitificación generalizada -que es otra de las funciones que la nueva historia de la literatura debe tener- de todos los valores o nociones que se han mitificado como básicos, y que pueden seguir siendo utilizados, pero quizá sólo para ser negados en la línea o en las páginas siguientes. Hace falta todavía mucha discusión y, sobre todo, establecer mucha variedad en nociones tales como *generación*, *periodo histórico*, etc., nociones que a veces, por otra parte, pueden ser simplemente superpuestas. Un periodo no se agota en una enumeración de rasgos: esos rasgos pueden corresponder también al periodo siguiente o al periodo anterior. Las periodizaciones no pueden ser nunca elementos cerrados, como las generaciones tampoco pueden ser una fórmula fácil para regimentar la historia literaria, como a veces se ha hecho. En definitiva, que la historia es un método, y la construcción de la historia literaria –como otros muchos elementos en las actividades humanísticas- es una tendencia, una tentación, una tarea en buena medida inacabada. Y eso es lo que a mí me divierte y lo que hace cuarenta años hubiera suscitado miradas de asombro. Nadie se declaraba en aquella sazón historiador de la literatura, y yo lo defiendo; y cuando me preguntan digo: soy historiador de la literatura, y creo que la historia es una forma –seguramente la mejor forma- de mirar la literatura.

Miguel Artola: Yo, en esta reconsideración de los problemas de la literatura y la historia, diría que la literatura es un arte, y la historia no lo es. La literatura es una forma humana de expresión que proporciona unas satisfacciones estéticas. Pero, como tal arte, tiene una secuencia, tiene un desarrollo y tiene un cambio, simplemente por el hecho de que el arte se agota. Se agota porque se repite, y la repetición produce el hastío, la indiferencia, y determina el cambio, un cambio que se refleja y que es conocido; todas las historias del arte están clasificadas como una sucesión, como una secuencia de estilos. De estilos que se tratan simplemente, que no tienen más pretensión que facilitar el conocimiento de una realidad que siempre es mucho más compleja, que siempre se escapa de cualquier definición.

Lo mismo que es perfectamente legítimo hacer una historia del arte literario o de las artes literarias, porque cuando uno cambia de paradigma artístico –lo mismo que se habla de cambio de paradigma científico hay un cambio de paradigma artístico-, lo que antes era apre-

ciado ahora ha dejado de serlo y ha sido sustituido por otros valores. Eso es un proceso de *historificación*, que no permite escapar con ningún subterfugio de sustituir los procedimientos, del hecho de que existe una evolución y un cambio, y que esta literatura que se ha practicado es limitada, que piensa que se produce y se agota en sí misma, cuando la literatura está expuesta a toda clase de influencias. Por una parte, los cambios de estilo que requiere el agotamiento de las anteriores; por otra parte, la existencia de un contexto exterior.

En un determinado momento, a la altura de 1911, Kelsen publica la declaración de la *Teoría Pura del Derecho*, que es la pretensión de considerar del Derecho únicamente la normatividad, el *deber ser*, que es lo que caracteriza el Derecho. Y eliminar literal y completamente del discurso todo aquello que se refiere a la voluntad y al interés. No hay voluntades, es decir, no hay un poder constituyente, no porque no exista, ya que alguien hace la Constitución, pero hacer la Constitución no es una realidad jurídica. La realidad jurídica aparece a partir de la ley fundamental, y la ley fundamental es la Constitución. Por lo tanto, no nos interesa saber qué intereses, qué poderes o qué voluntades había en hacer la Constitución. El mundo empieza con la Constitución, que es -diríamos– aquella plancha hermética, hermética en todos los sentidos, de la *Odisea 2001*; no se sabe qué es, de qué está compuesta, ni qué significa, ni qué contiene.

De modo que éste es un discurso de cómo empezó siendo la historia de la literatura. Pero existe la otra opción, al lado de una teoría pura de la literatura, que sería la de considerar la creación literaria sin ninguna referencia. Lo cual hace que la literatura, además de ser un arte, sea una comunicación. Es decir, la literatura comunica en enorme abundancia ideas, principios, propuestas (políticas, económicas, culturales), relaciones, y reduce la realidad a historias personales. Todas las historias imaginables están en la literatura y todas esas historias vehiculan valores, principios e ideas que están determinados por el contexto en el que se ha producido la literatura. Y ello nos llevaría a que la comprensión de una obra literaria resulte mucho más compleja de lo que puede ser la teoría pura de la literatura. Esto se ha hecho pero, en realidad, la historia social de la literatura ha tratado de mirar apenas un poco en la contabilidad de los autores literarios, cuando el problema es infinitamente más complejo y creo que habría que ampliar la perspectiva, a costa de limitar el campo que uno va a abarcar. Uno no puede empezar

por escribir una historia de la literatura, a lo mejor puede empezar haciendo la historia completa de una obra, con todo lo que uno puede aportar para comprender la obra al analizar su circunstancia.

Fernando Cabo: El título de la mesa redonda resulta inquietante, sobre todo por las comillas del adjetivo: "La literatura 'creadora' de historia". Eso obliga inmediatamente a preguntarse sobre qué se quiere decir, de qué se puede hablar, y ya se han ido poniendo sobre la mesa una serie de cuestiones que yo creo que pueden dar pie a un cierto debate.

Preguntándome precisamente qué querría decir esto de "literatura 'creadora' de historia", se me han ocurrido tres direcciones en las que se podría orientar la discusión, y que voy a plantear en voz alta. Por un lado, está la cuestión que ya se ha expuesto: la literatura como tal es un hecho histórico. La literatura crea historia porque da lugar a determinadas producciones que pueden y deben ser analizadas como hechos históricos, en la medida en que, como se acaba de decir, la literatura no tiene por qué ser planteada en su pureza, sino también en esa impureza tan enriquecedora y que la justifica tantas veces. Esa sería una forma de crear historia. Una segunda forma apuntaría a la posibilidad que ha tenido tantas veces la literatura de movilizar la acción histórica. A través de la literatura se ha impulsado el cambio histórico, a veces a través de la manipulación, otras veces como resultado de la intención de los propios autores. Pensemos en el sentido de esa expresión, que tiene su propia historia, de *escritores nacionales*. Hay literaturas con escritores nacionales, no todas los tienen o no todos los casos se pueden identificar, pero esos escritores nacionales han servido de elemento de identificación y han dado lugar -o por lo menos se ha pretendido- a su empleo como elemento de cambio histórico. Y una tercera orientación, que es la que más me interesa en este momento, respondería a la pregunta de cómo puede contribuir la literatura a la historia. A la historia entendida como un discurso significativo sobre el pasado. Es decir, hasta qué punto la literatura, las obras literarias, pueden actuar como historiografías. Es el caso de las novelas históricas, por supuesto, pero esa dimensión de recuperación, de vuelta sobre el pasado, de propósito de iluminar ese pasado de un modo u otro, es un aspecto clave de la literatura moderna, por lo menos desde el romanticismo, y sigue siendo decisivo en la postmodernidad. Es decir, en la

época más reciente la dimensión historiográfica de las obras literarias sigue siendo muy sobresaliente. De todas esas formas se crea historia, y estoy seguro de que habrá intervenciones que se irán decantando hacia un aspecto u otro de los que acabo de señalar y se han indicado previamente.

Juan Salguero: Si alguno de los componentes de la mesa quiere apuntar algo más, puede hacerlo; si no, abrimos el turno de preguntas o de comentarios de los asistentes.

Público: Voy a tomar a un solo autor: Kafka, por ejemplo. ¿Cómo explicarían ustedes el hecho de que leer a Kafka en *El proceso* y en *La metamorfosis* pueda equivaler a leer enciclopedias y enciclopedias sobre el siglo XX? A partir de la lectura de Kafka se podría llegar a inferir los acontecimientos terribles del siglo XX: la persecución, la intolerancia, la transformación de pueblos enteros en verdugos de otros. Como historiadores que ustedes son, ¿cómo interpretan el hecho de que dos relatos tengan esa capacidad de sintetizar los hechos tremendos que han pasado a lo largo de todo un siglo?

Fernando Cabo: Cómo se explica eso, no lo sé. Es difícil hacerlo... yo creo que todo gran escritor arrastra un mundo. A través de la obra viene implicado todo un mundo que no se sabe exactamente si es el mundo histórico, en el sentido estricto documental, o es otra cosa. Pero a ese planteamiento yo añadiría otro. Leemos dos relatos de Kafka y podemos inferir todo un cúmulo de situaciones que identificamos con un cierto momento histórico, pero seguramente también podemos leer a Kafka sin conocer demasiado el contexto en el que escribió. Y la obra de Kafka nos impresiona profundamente y nos dice mucho desde un punto de vista literario. La cuestión es la del tipo de lectura, la de la relación que consideremos significativa y justa de una obra con su contexto. Lo que no deberíamos olvidar en ningún caso es que esos contextos y esas formas de significación son variables constantemente. Me remito a un clásico en este aspecto, como es Eliot, y a su famoso trabajo *Tradición y talento individual*. Allí decía que el sentido histórico implica, por un lado, lo que él llamaba la *paseidad* del pasado, o sea, que el pasado es pasado e implica un tiempo diferente al nuestro. Pero también la *presentidad*, es decir, que el sentido histórico también afec-

ta al presente y es preciso el presente para que el sentido histórico actúe de una forma efectiva. Por eso yo creo que cualquier explicación que pueda darse a esa pregunta tiene que jugar con los dos extremos: admitir, por un lado, la distancia histórica, la capacidad que una obra nos ofrece para trasladarnos a un momento diferente y como tal entenderlo, pero también atender a qué es lo que en nuestro presente hace que esa obra sea relevante, sea significativa. Y esa dialéctica es la fundamental.

José-Carlos Mainer: Recuerdo que esta mañana, en la preciosa conferencia de Antonio Muñoz Molina que ha leído José Manuel Caballero Bonald, se hablaba precisamente de Kafka, y se le concedía –y entiendo que un escritor lo haga así- una especie de condición de profeta. Pero lo cierto es que la experiencia personal de Kafka, incluso la vivencia de su ciudad, de Praga, no tiene mucho que ver con lo que nosotros hemos leído posteriormente. Kafka no llegó a conocer ninguna situación de persecución de los judíos. Él murió un año después de la primera intervención de Hitler. Y, lo recordaba esta mañana el precioso texto de Muñoz Molina, Milena, la mujer de la que estuvo enamorado, moriría en un campo de concentración, pero él distaba mucho de saberlo. Es decir, que la situación personal de Kafka tampoco era tan angustiosa y tampoco era un hombre tan solitario como a veces se ha dicho. ¿A qué estratos de su mundo personal, de su experiencia, obedecía ese tipo de planteamiento literario y ese don de profecía que a veces tiene Kafka? Por ejemplo, en una novela que no se ha citado ahora ni citaba esta mañana Muñoz Molina, la que hemos conocido con el nombre de *América* pero que en realidad se llama *El desaparecido*. Resulta que es una novela extraordinariamente premonitoria de muchos acontecimientos, pero deberíamos ser cautos con lo de la premonición. Por supuesto que la genialidad en una obra literaria, ese toque que una literatura tiene y que la convierte en algo conmovedor desde un principio (Kafka tiene evidentemente ese don), no es fácilmente explicable, pero podemos hacer por revelar aspectos. Y concretamente en el caso de Kafka, que tiene detrás una bibliografía mucho más amplia que sus obras completas, algunas de las nociones que se han aplicado a Kafka, como la de Gilles Deleuze y Félix Guattari, tiene importancia excepcional. Quizá la explicación de un Kafka que pertenece a una minoría que habla en alemán, que es judía, que vive en

Praga en pleno auge del nacionalismo checo, tiene mucho que ver con su experiencia, aunque seguramente no la viviera muy traumáticamente, o menos de lo que parece.

Miguel Artola: En ese punto tengo que añadir algo. No creo que sea don de la profecía, sino simplemente el resultado de los acontecimientos que vinieron después, de los cuales él no estaba hablando. De lo que hablaba es de lo que escribía Musil en *El hombre sin atributos*, es decir, de un mundo real que ellos están viviendo como un mundo cerrado, incompetente, sin perspectivas, dominado por una administración muy exigente, muy estéril, muy molesta. Lo que sí tiene Kafka es el genio de transfigurar la realidad administrativa de un imperio. Tengamos en cuenta que la mitad del mismo, los húngaros, no se atrevieron jamás a hacer una Constitución; tenían un gran problema nacionalista en el reino de Hungría, y vivían en un mundo muy alejado de la modernidad. No vivían en el mundo político europeo, sino en un mundo político aparte, dominado por una administración incompetente, como corresponde a los medios que existían entonces. De modo que lo que ocurre es que, leído después, parece que Kafka esté describiendo el futuro, cuando lo que estaba describiendo era el presente.

Público: Volviendo a ese tema de "La literatura 'creadora' de historia", estamos viviendo ahora una época muy interesante que era de prever. Estamos en el siglo XXI y se ha declarado oficialmente el fin de las ideologías. Ese vacío se rellena por otro invento de ficción: el pensamiento único. De modo que la parte *creadora* de la literatura se va a convertir en una especie de caos, de competición por rellenar ese vacío con teorías. ¿Sobre qué? Tiene que seguir habiendo una serie de categorías, de estructuras, de temas sobre los que historiar y escribir. Y el pensamiento único sí que es una verdadera manipulación de la historia, pero hay que ver todo lo que tenemos por delante en el siglo XXI, que puede ser tan aterrador como fascinante y que hemos esperado durante muchos años. Tampoco creo en el carácter premonitorio de la literatura, ni en clarividencias, sino en que se van repitiendo una serie de pautas, aunque se vaya evolucionando temporalmente. Y por cierto -aparte de aquella división geográfica que es una dialéctica, y que por tanto como ideología también ha muerto, entre la globalización y los pequeños nacionalismos- hay que tener en cuenta que existen muchos

pueblos en el mundo que viven en tiempos diferentes, tan diferentes como que en Israel se va por el seis mil y pico desde la creación del mundo y en el Islam todavía no se ha llegado al 1492, o sea que la reina Isabel la Católica no se ha cambiado de camisa ni se ha expulsado a los moros de Granada. Es algo así como invertir el tiempo. Hay una cantidad de posibilidades fascinantes que nos ofrece una especie de ciencia ficción; en realidad es una serie de teorías, más palabras vacías que logros científicos.

Fernando Cabo: Son muchas las cuestiones. Me voy a concentrar de forma breve en uno de los aspectos que se han mencionado: la relación de la literatura con la historia, con la propia ideología. Yo creo que la cuestión pertinente dentro de las que señalaba al principio es la de en qué forma la literatura contribuye a construir un discurso sobre el pasado, a volver sobre el pasado. Y sin duda el papel de la literatura no es necesariamente el de iluminar desde un punto de vista documental determinados momentos pretéritos, sino que ha de actuar de otro modo. Lo interesante es ver cómo se concibe ese papel en la relación con el pasado, cómo ha ido cambiando y qué podemos extraer de ello. A estas preguntas es imposible contestar en pocas palabras. Pero me gustaría recordar un texto clásico, que es el de Lukács sobre la novela histórica. Lukács considera que la novela, precisamente porque es ficción, es decir, explotando el recurso de la ficción, tiene la posibilidad e incluso la función de mostrar con medios poéticos la verdad del pasado, de iluminar procesos históricos a través de un determinado tipo de personajes, a través de una forma de desarrollar la trama, etc. Lo que hay en todo caso es una confianza absoluta en la capacidad o en la posibilidad de reconstruir una imagen del pasado que pueda ser útil en un sentido político a la altura en que Lukács escribe ese libro, los años 30. Si pensamos en las novelas más recientes, vemos que eso ha cambiado. No es que la historia no esté presente, está presente, y de una forma casi apabullante: hay novelas históricas, hay otras muchas novelas que no consideraríamos históricas pero que incluyen esa reflexión historiográfica... Linda Hutcheon, de la que hablaba antes en mi conferencia, se refería a la postmodernidad como un movimiento artístico, en ese sentido nada más, que se caracterizaría por la metaficción historiográfica, es decir, el actuar como una historiografía pero recurriendo a la metaficción, al juego entre lo real y lo ficticio como una forma

de explotar las posibilidades de la ficción y de lograr un campo de acción -un campo de discurso, podríamos decir- nuevo. Una variante de la metaficción historiográfica sería la autoficción historiográfica, esto es, novelas que tienen una clara voluntad historiográfica, pero en donde se juega con la ficcionalización de la figura del autor, que interviene, que está ahí, ficcionalizado, reconocible en cierto modo como agente de la indagación historiográfica y que, por lo tanto, se vincula directamente a ella. Muñoz Molina, Cercas, son ejemplos de este tipo de relación historiográfica.

La pregunta entonces es qué ha cambiado con respecto a otros planteamientos, qué relación existe con la ideología en el sentido más estricto del término y hasta qué punto esta forma de tratar el pasado es una manera de respetarlo o una manera de diluirlo, de disolverlo en una especie de presentismo absoluto. Yo tengo una visión más bien favorable hacia este modo de entender la ficción como una forma historiográfica, con todas las distancias debidas. Pero yo creo que en este caso, como en otros muchos, las preguntas son más interesantes que las respuestas. Y eso es lo que dejo ahí.

Miguel Artola: Sería conveniente, en este punto, hacer unas precisiones semánticas en cuanto a literatura y en cuanto a historia. Lo he dicho antes y lo repito ahora: son dos cosas muy distintas. La literatura es una creación y la historia es una forma de conocimiento. Lo cual no quiere decir que la literatura no produzca una imagen del pasado competitiva con la que pueda ofrecer la historia. El problema es que en la relación de la literatura con la historia debemos tener en cuenta el siguiente hecho: la literatura puede recrear (vamos a sustituir la historia por la realidad) el pasado del mismo modo que lo recrea la historia, e incluso puede ser preferida por muchos a la recreación histórica del pasado que ofrece la historia. Pero en la otra proposición, la literatura creadora de la historia, hay un error semántico, puesto que la historia es un conocimiento de la realidad, no es un conocimiento del futuro. La literatura reconstruye el pasado pero puede construir también el futuro, sobre si todo si dejamos lo que es el núcleo duro de la literatura y nos vamos a la periferia. Toda la doctrina política, todo el discurso político, tiene mucho de discurso literario y está dirigido directamente a construir el futuro. No a influir en la historia, que en ese caso es totalmente secundaria; no va a crear la historia en el sentido de

conocimiento: va a crear el futuro. Ahí hay dos sentidos de historia que tenemos que aislar.

Público: Quería preguntarles si, cuando se refieren a novela histórica, se están refiriendo a una novela que deja el testimonio de una época, o más bien a la recreación literaria de una época anterior que se utiliza como excusa para desarrollar una ficción. Tal vez habría que distinguir la novela histórica, ésa que hoy tiene tanto éxito, donde se recrean épocas pasadas que no tienen nada que ver con el autor; de otro tipo de novela que no sé si se podría llamar historiográfica o testimonial. Quería preguntarles su opinión sobre esa distinción genérica.

Fernando Cabo: La definición clásica de novela histórica es ésa, la que marca una distancia temporal entre el autor y los hechos que sirven de marco o de origen al relato novelesco. A veces se ha hablado de dos generaciones, de sesenta años, o de setenta..., en fin, es muy difícil establecer una distinción tajante. Hoy mismo, cuando venía del aeropuerto, hojeaba *Cabo Trafalgar* de Pérez-Reverte, que es una novela histórica en el sentido tradicional, con sus peculiaridades. Pero *Soldados de Salamina*, por ejemplo, ¿es una novela histórica o no? Yo creo que tratar de plantear límites estrictos es muy difícil, lo importante seguramente es la implicación de la ficción con la historicidad, la voluntad de plantear esa cuestión como algo central en el texto. En ese sentido *Sefarad*, por ejemplo, es una novela histórica, o podría ser considerada así, aunque no sea ortodoxa y en sus intersticios se sitúe una acción ficticia. Hay grandes personajes históricos que crean el marco, y en las zonas de penumbra se sitúan los personajes ficticios que desarrollan el argumento. Es una opción, pero hay otras muchas. Yo prefiero una concepción más amplia de lo que es novela histórica, o utilizar otra etiqueta. En este caso, la terminología es quizá lo de menos.

José-Carlos Mainer: Hombre, no sé si aclarará algo más la cuestión. Quizá la confundirá, y será lo preferible. Pero, ante el auge actual de la novela histórica, que es efectivo y la hace ocupar ya estantes propios en las librerías, hay que distinguir la novela histórica de aficionados, la de historiadores que se han reconvertido en novelistas de éxito... en fin, hay muchos modelos. Pero conviene recordar, en vista del exceso de novelas históricas, que una novela, histórica o no, lo primero que tiene

que ser es una novela. Y por lo tanto, un texto donde alguien se pregunta no *por la historia* -que no pasa de ser en este caso el pretexto- sino donde *a través de la historia* se pregunta por otras cosas. No hace mucho, leyendo una excelente biografía de Robert Graves escrita por un sobrino suyo, comprobaba, entre los elementos que configuran una novela histórica espléndida -como los dos libros sobre Claudio- que en realidad en muchos de los personajes trasladó algunos problemas de su crisis sentimental. El libro, sin embargo, no dice que trasladó otros elementos que eran igualmente importantes para Robert Graves: toda una serie de conceptos políticos, una defensa de la romanidad del Reino Unido, cosas que en los años treinta tenían su importancia, dicho sea de paso, y que a Graves seguramente le preocupaban, con lo cual el texto de Graves se alimenta de un montón de afluentes, de una hidrografía extraordinariamente rica, y precisamente por eso es una novela histórica que es además una gran novela.

En el caso de las novelas de Muñoz Molina, o de la última novela de Javier Marías, o de la novela de Javier Cercas, lo curioso es que son fundamentalmente novelas en las que de repente la historia comparece como una indagación del propio narrador. Calificarlas de novelas postmodernas es tan tentador como vacuo, pero son efectivamente novelas que corresponden a esos órdenes de la metaficción que Linda Hutcheon o muchos otros han descubierto. No hace mucho, yo las llamaba en un artículo, parodiando la vieja nomenclatura de don Bartolomé Torres Naharro en la *Propalladia*, *novelas a noticia*, porque son novelas que tienen en común un doble planteamiento: un primer piso, en el que alguien está indagando sobre el pasado; y un pasado que llega a través de la actualización que le da su dimensión de noticia. Es decir, el pasado no abordado directamente como hacía la novela histórica tradicional, colocándose en él e incluso remedando lingüísticamente el estilo del pasado. Andrés Trapiello acaba de publicar una continuación del *Quijote*, que entre otras cosas incide inevitablemente en el pastiche lingüístico (y digo pastiche sin ninguna intención derogatoria, me parece además particularmente bien hecho en su caso). Pero, en este sentido, la historia que les llega a los narradores, al Javier Marías de *Fiebre y lanza*, al Javier Cercas de *Soldados de Salamina*, es una historia ya elaborada; les llegan los libros de historia, se confrontan a sí mismos con la bibliografía, y de hecho la novela de Muñoz Molina, *Sefarad*, incluye al final una serie de referencias bibliográficas que el

buen lector agradece, pero que no es lo que uno esperaría al final de una novela. Y no será seguramente el único caso de novela que incluye su propia bibliografía. Así que tiene usted razón, me parece: ahora estamos ante una novela historiográfica.

Pero sí me interesa resaltar que en todos estos casos estamos hablando de novelas-novelas, que siguen planteándose, independientemente del género que elijan, lo que históricamente se ha planteado una novela: clarificar el presente. Que, por otra parte, es lo que Galdós hacía. En los *Episodios nacionales* hablaba de lo que había ocurrido en España sesenta o setenta años antes y, de hecho, de lo que estaba ocurriendo en su presente. Es decir, Galdós empieza a hacer los *Episodios nacionales* en unas circunstancias de reordenación de España que evidentemente evocan la reordenación que tuvo lugar en la Guerra de la Independencia. Y elige muy bien el momento de arranque, 1805.

Celia Fernández Prieto
Novela, historia y postmodernidad

En primer lugar, desearía comentar el término de postmodernidad que sirve de marco a mi reflexión sobre la relación entre novela e historia. Se trata de una categoría cultural e historiográfica propuesta desde diferentes áreas del saber (la filosofía, la sociología, la estética), que recubre un conjunto amplio y heterogéneo de fenómenos detectados en el arte, la cultura y el pensamiento de las sociedades occidentales desde finales de los años 60 y que se suelen asociar a la crisis del proyecto de la modernidad ilustrada, al cuestionamiento de la idea de sujeto cartesiano, racional, unitario, y a la desconfianza epistemológica en la capacidad representativa del lenguaje. Los conceptos de razón, sujeto, realidad y lenguaje constituyen los núcleos duros sobre los que gira el asedio crítico y deconstructivo de la postmodernidad. Estamos, pues, ante un concepto problemático que hay que considerar como una hipótesis explicativa y sujeta a discusión, tanto en lo que respecta a los datos de su cronología como en lo que atañe a la descripción y valoración de sus problemas específicos (por ejemplo, en el plano estético, su posición de ruptura o continuidad con el modernismo y las vanguardias). No olvidemos que el analista está dentro de esa misma circunstancia que pretende analizar y por tanto su perspectiva –intelectual, ideológica, moral- *sobre* el presente implica una autocomprensión *en* el presente. Baste repasar las posiciones enfrentadas que sustentan Habermas, desde la teoría crítica alemana, y Lyotard, desde el postestructuralismo francés.

Conviene no rasgarse las vestiduras al toparnos con estas ambigüedades, imprecisiones o juicios contradictorios. Eso es lo propio de las categorías históricas y desde luego también de las categorías estético-literarias. ¿Es que podemos dar una definición unívoca, cerrada y universal de Barroco o de Romanticismo? Por supuesto, esta labilidad no es una patente de corso para el uso indiscriminado, frívolo y casi de eslogan publicitario del término. Contamos ya en la actualidad con importantes estudios sobre la postmodernidad que no es cuestión de enumerar aquí y que ofrecen reflexiones de notable agudeza y complejidad. Partiremos de uno de estos trabajos, publicado en el año 1984 y cuyo título ha llegado a convertirse casi en una definición: *El pos-*

modernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado[1]. Su autor, el crítico de orientación marxista Fredric Jameson, se esfuerza en pensar históricamente nuestro presente y plantea el posmodernismo no como un estilo artístico sino como una dominante cultural, como una hipótesis de periodización histórica (aun a sabiendas del riesgo que supone toda periodización de falsear la complejidad y la diversidad inherentes a toda etapa histórica imponiéndole una imagen homogénea) caracterizada por una serie de rasgos, entre los que destaca *el debilitamiento de la historicidad*, "tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada"[2] . En la cultura del espectáculo, el pasado ha dejado de ser la indispensable dimensión retrospectiva de la reorientación vital de nuestro futuro colectivo, para convertirse en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario. "En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como referente se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos" (pág. 46). Este proceso de ruptura de la relación orgánica entre el pasado y nuestro presente vital no sólo es compatible sino que constituye un síntoma de "un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal" .

Otros analistas de la postmodernidad ofrecen parecidos diagnósticos en campos disciplinares diferentes. Así Gianni Vattimo ha hablado del fin del sentido emancipador de la historia[3], de modo que el progreso se entiende como desarrollo hacia otro progreso sin ninguna legitimación final; ello ha rebajado el valor del futuro, hipertrofiado el presente que se muestra discontinuo, fragmentario y múltiple, y acentuado el ansia por consumir pasado, fetichizado, estetizado, despojado de complejidades, *prêt à porter*.

[1] Cito por la edición argentina de 1992 (Editorial Paidós. Traducción de Pardo Torio). También puede leerse en *Teoría de la postmodernidad* (Madrid, Trotta, 1996. Páginas 23-83).

[2] Para Jameson, la crisis de la historicidad nos obliga a reconsiderar la organización temporal y la estrategia sintagmática que se ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, la producción cultural de tal sujeto no puede arrojar más que "fragmentos" y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo aleatorio, lo contingente.

[3] *El fin de la modernidad*. Gedisa, Barcelona, 1986.

Conviene recordar en este punto que el término postmodernidad surgió en el ámbito de la arquitectura[4] norteamericana que cuestionaba el ideal modernista de pureza geométrica y funcional encarnado en Le Corbusier o Mies van der Rhoe, enemigos de la ornamentación y de la filiación local e histórica. Era el estilo internacional, universal, ahistórico, ajeno al contexto en que se ubicaba. Frente a ello la arquitectura postmoderna recupera el adorno, el color local (una suerte de populismo estético) y el diálogo con la historia en forma de superposición, pastiche, palimpsesto (se conserva la ruina como resto, no necesariamente integrada, a veces meramente yuxtapuesta). El historicismo de la arquitectura posmoderna consiste en una reinterpretación del pasado que admite muy diversos registros y actitudes: "irreverencia cómica, homenaje oblicuo, recuerdo pío, cita ocurrente y comentario paradójico"[5].

En un sentido similar se expresaba Umberto Eco en las *Apostillas* a su novela *El nombre de la rosa*. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura, en su camino hacia lo abstracto, lo informal. Pero llega un momento (la tela blanca, la página en blanco, el silencio) en que no puede ir más allá (el agotamiento del que ya había hablado J. Barth), de modo que la respuesta posmoderna consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es revisitarlo con ironía.

Manifestaciones degradadas de este historicismo posmoderno son el *revival* de películas históricas o histórico-legendarias[6] (*Gladiator*, *Brave Hart*, *La guerra de Troya*, etc.), la moda de los documentales "animados" o ficcionalizados (recuerdo un documental de televisión española sobre la construcción del Coliseo romano cuyo narrador era ¡el león del Coliseo!) y, en fin, el pasado transformado en parque temático, mercado medieval o cena turística. En todas estas manifesta-

[4] Pueden verse Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, y *Learning from Las Vegas* (coeditado por R. Venturi, Denis S. Beown y Steven Izenour), traducido como *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona, Tusquets, 1971. También Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

[5] Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991. Cita en página 274.

[6] Fenómeno que se vincula con otro rasgo de lo posmoderno que es el retorno de nuevas formas de épica, impregnadas de ciertas ansiedades por formas de vida o estructuras sociales premodernas, entre cuyas manifestaciones sobresale *El señor de los anillos*.

ciones se ha producido una desactivación de la distancia no sólo temporal sino cultural que nos separa del pasado**.** *Habitamos en el anacronismo, lo exaltamos y festejamos.*

En este conjunto cabe incluir buena parte de la abundante producción de narrativa histórica de los últimos treinta años, muchos de cuyos títulos se han convertido en inmediatos *best sellers*. Toda una factoría editorial que satisface (y mantiene) una demanda creciente de novelas de género, en las que hay de todo: productos meramente comerciales, diseñados para el consumo masivo e indiscriminado, junto a textos de buena factura estilística, que combinan en acertadas dosis erudición en la recreación –verosímil- del escenario histórico y cultural, protagonistas inventados o extraídos de la historiografía (con más o menos relevancia), y tramas de intriga y aventuras adobadas con peripecias sentimentales. Y siempre subrayando el aire de *dejà vu*, el bricolaje de citas y alusiones intertextuales, la exhibición descriptiva y su cortejo de arcaísmos y de vocabulario que evocan objetos, ropas, gastronomía.... atmósferas: un pasado semiotizado, que interesa sobre todo como suministrador de estilos para mezclar o yuxtaponer, como cantera de argumentos novelescos, de imágenes codificadas que se han vaciado de sus referentes temporales para acoger las nostalgias o las fantasías o los temores del presente. También, en ocasiones, las cuentas pendientes con la historia oficial.

La novela histórica, especialmente aquella que sitúa la acción en épocas remotas, tiende a incorporar una abundante información para hacer inteligible la trama ficcional, pero también para subrayar el pacto hipertextual que presenta a la novela como reescritura o reelaboración de una documentación previa, registrada en los ficheros de la historiografía. Por tanto, en la estrategia compositiva de toda novela histórica (en el sentido estricto en que aquí estamos utilizando el término) juega un papel decisivo la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. El relato se construye orientado a unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido; el discurso se elabora desde ese saber supuestamente compartido: por un lado lo confirma y lo respeta al menos en grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplia, lo matiza y lo completa con nuevos datos, ignorados por los lectores no especialistas y que, sin embargo, resultan necesarios para explicar las situaciones die-

géticas y las conductas de los personajes, y, en fin, lo reelabora aplicando estrategias de ficción, lo distorsiona o lo subvierte, pero, en cualquier caso, necesita de esa competencia para funcionar como tal novela histórica.

Las posibilidades formales, semánticas y pragmáticas que ofrece el tratamiento literario del material histórico a la narrativa contemporánea son, por tanto, enormes, aunque son raros los autores dispuestos a explorarlas. La novela histórica es un género marcado por un cierto estigma –producto en serie, de fácil consumo, fraudulento- que la destierra casi sin remisión de cualquier canon -así lo constata Harold Bloom-, pero no deberíamos olvidar que el género es un cauce literario, una tradición de escritura y de lectura en constante transformación, y maleable según la creatividad y la fuerza de los autores. Y para demostrarlo basta recordar títulos tan canónicos como *Guerra y paz* de Tolstoi o *La muerte de Virgilio* de Herman Broch.

Me detendré un momento en el análisis de una interesante novela histórica, *La cuadratura del círculo* (Barcelona, Anagrama, 1999), de Álvaro Pombo, no con la intención de ejemplificar cuanto he planteado en las páginas anteriores sino, al contrario, para mostrar que la creación literaria siempre desborda cualquier plantilla crítica y requiere una constante afinación de nuestros instrumentos hermeneúticos.

La trama de esta novela, situada en la primera mitad del siglo XII, se articula en torno a la trayectoria vital, de la adolescencia a la madurez, de un personaje llamado Acardo, tercer hijo de un valiente guerrero, vasallo del duque de Aquitania. El protagonista queda constituido a partir de una polaridad espacial dentro/fuera (interior-exterior). Acardo, adolescente, contempla desde la azotea de su torreón "lo que hay fuera", las tierras del padre, lo que queda más allá "no roturado", y lo que se adivina sin ver: las montañas, las ciudades, los mercados, el dinero, y lo contrasta con lo que hay dentro, el ámbito de la domesticidad y del afecto maternos, simbolizados en dos lugares, el salón y el jardín-paraíso en el que la madre habita con sus hermanos y de los que él es excluido. La oposición dentro/fuera, reiterada en momentos fundamentales de la historia, genera una deriva metonímica incesante en el discurso, que la traslada desde lo territorial a lo social, lo psicológico, lo sexual, lo religioso. Pero la dicotomía revelará pronto sus fisuras, pues todo dentro contiene un afuera, cada interior genera su exterior y a la inversa. Casa y torreón son un dentro frente al exterior del bosque, pero a su vez en la casa hay un interior

("fortificado") en el que habita la madre, por metonimia lo femenino, y un exterior al que Acardo es condenado, y que se identifica con lo masculino: el caballo, la violencia, la crueldad, la guerra. "Ser hombre significaba vivir siempre fuera...". El personaje queda así vacío, expulsado y desplazado de todo interior y habitando un exterior sin dentro: carece de memoria, de temporalidad, de educación sentimental, de estratificación biográfica[7]. "No hay adentro donde valga la pena meterse o quedarse: sólo hay afueras, exteriores con actos y gestas precisas donde sí vale la pena vivir y morir (30)". El personaje actúa por impulsos, "de sopetón", en una trayectoria envolvente y errática de idas y venidas en la que la temporalidad apenas cuenta. Las acciones se demoran en los interiores de los lugares y de la sintaxis, se enredan en la yuxtaposición y enumeración, y cuando se realizan, no arreglan nada, no resuelven nada, no cierran la secuencia. El final es una interrupción, una huida.

Acardo abandona su casa materna y se instala en el señorío de su tío Arnaldo, ya anciano y consumiéndose enfermo en un ambiente oscuro y pestilente que evoca un escenario de novela gótica; de allí, para indagar qué le ha sucedido a su padre, desaparecido en combate, acude a la corte de Aquitania en Poitiers, donde el viejo duque le arma caballero; de allí, al monasterio cisterciense de Claraval, seducido por la oratoria del abad Bernardo, que le promete enseñarle a no tener miedo de nadie y en el que cree haber encontrado "la imagen central de sí mismo y del mundo" . A partir de aquí, el universo diegético se dilata para incorporar el grueso de los materiales históricos de la novela, lo que arrastra ciertas alteraciones en el ritmo narrativo, ya que la acción, antes irreflexiva, instintiva, se remansa y se inserta ahora en un tejido de discusiones y debates político-religiosos. Acardo, convertido en secretario del abad de Claraval, acompaña a éste, empeñado en intervenir en el cisma provocado por la elección de dos papas –Inocencio II y Anacleto I-, de ciudad en ciudad, por las cortes episcopales de Francia e Italia. La información histórica que requiere el lector se integra en la narración mediante los diálogos de Acardo con personajes como el abad Nicolás o la famosa Eloísa, abadesa del convento del Espíritu Paráclito, en los que se va desmontando la imagen inicial del abad Bernardo, figura compleja y terrible, implacable con la menor disidencia (cfr. la condena a Pedro

[7] En los escasos momentos en que evoca su niñez, el narrador omnisciente, adoptando la perspectiva del personaje, habla de "un gran boquete", que se abría "como una grieta agrietada " (169) que le impedía volver atrás y continuar huyendo.

Abelardo), que no dudará en predicar una nueva Cruzada a Tierra Santa y en incitar a Acardo a participar en ella como soldado de Cristo. El último tramo de la novela transcurre en Jerusalén, donde la información sobre la situación de la Corte y de la Cruzada de 1148 se equilibra con la introducción de episodios en clave paródica, como la relación con la joven y desinhibida Oriana, o la conversación disparatada con la reina Melisenda. Pero es el fracaso del ataque a Damasco, la huida de los ejércitos cristianos y la visión de la muerte lo que provoca la reacción violenta de Acardo contra el abad, al que considera responsable de semejante desatino de muerte y desolación. Decide entonces desertar y regresar al monasterio para enfrentarse cara a cara con él, enfrentamiento inútil porque Bernardo no asume culpa alguna, escudándose en la obediencia al Papa y a Dios. Acardo, sin embargo, reconoce su equivocación por haber seguido con ceguera las órdenes del abad, y se ve de nuevo desplazado, desajustado, de regreso al "reino de la desemejanza", que es a la vez el lugar de la verdad y de la muerte:

> Pero vosotros estáis de sobra dentro, y yo estoy fuera y sobro. Dentro de la Iglesia estáis vosotros con todos los demás, y yo estoy fuera con las sombras de los muertos: ésa es la única verdad que aquí se ha dicho, con tanto hablar, en la extensión entera de esta triste noche (409).

El recurso a elementos históricos, como puede deducirse, no obedece a ningún propósito de recreación arqueológica, ni a un intento de analizar los conflictos religiosos del siglo XII, ni a producir un efecto de realidad. Su uso aparece subordinado al trazado de la aventura desnortada, errante y errada, del protagonista, arrojado a un existir sin anclajes familiares, morales ni biográficos salvo el ejercicio de la violencia y la crueldad -"una noble alma fanática"-, que es seducido por la aparente espiritualidad del abad Bernardo, figura que encarna la intransigencia religiosa, la impiedad del fanático, dueño de una oratoria brillante e irresistible:

> Acardo recordó otra vez la urgencia, la vehemencia, las preguntas retóricas, el grandilocuente sistema de símbolos, señales y ruidos con que el abad de Claraval voceaba muy alto lo que creía que creía, lo que quería que creyesen los demás

> (fuese o no verdadero), habiendo por principio desechado el camino donde se dilucida lo verdadero y lo falso, el camino de la razón, para seguir el camino de la fe, donde nada se dilucida, donde solo se obedece, sin razonar, a la autoridad competente (348).

Los materiales históricos resultan además fagocitados por el registro del narrador contemporáneo y de los personajes, plagado de anacronismos, coloquialismos, desparramado en una sintaxis sustentada en los procedimientos de la *amplificatio*: enumeraciones, yuxtaposiciones, reiteraciones, comparaciones, derivaciones, anáforas... Un lenguaje que desrealiza todo cuanto toca, que transforma en ficción cualquier gesto referencial, no por escasez de información o por distorsión intencionada, sino porque la marea desbordante del discurso del narrador se impone sobre cualquier esbozo de mimesis histórica o realista.

De la novela histórica a la metaficción historiográfica

Por otra parte, la novela histórica no podía permanecer ajena a las discusiones en el ámbito de la filosofía de la historia y de la teoría literaria sobre la supuesta capacidad de la narración para representar fidedignamente una realidad previa, *las cosas tal como son* o como fueron. La desconfianza en la dimensión mimética del lenguaje, y la conciencia de que lejos de ser un instrumento dócil y transparente, es opaco, resistente y tropológico, han incidido de manera directa en estatuto de la disciplina histórica, y centraron la atención no tanto en la investigación de los hechos, tarea básica del historiador, cuanto en su representación verbal, esto es, en la escritura de la historia. Nunca tenemos acceso al pasado en sí, tal como ocurrió, sino a los discursos que lo construyen, lo que se ha denominado el "giro lingüístico" de los 80 con los nombres de Dominique La capra, Roger Chartier o Hayden White[8].

Este vínculo entre la práctica de la novela histórica y el estatuto disciplinar y cultural de la historiografía se mostró desde el origen

[8] A este respecto es muy expresiva esta cita de H. White: "Se puede mostrar que todo texto mimético ha dejado algo fuera de la descripción de su objeto o que ha puesto algo en él que es insustancial para lo que *algún* lector, con mayor o menor autoridad, considerará como una descripción adecuada. Según dicho análisis, cada mimesis puede mostrarse distorsionada y puede servir, por tanto, como ocasión para otra descripción del mismo fenómeno, una que reclame ser más realista, más *fiel a los hechos*" (*El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona, Paidós, 2003. Página 67).

del género. Así, la narrativa histórica tradicional y realista (desde Scott a Tolstoi) asumió un papel *complementario* (incluso competía) con respecto a la historiografía; sin falsear los datos históricos básicos, consensuados, aunque beneficiándose de las libertades de la ficción, conseguía dotar de interés y vivacidad a los acontecimientos de la historia nacional. Su función didáctica de acercar la historia al gran público y de contribuir a forjar una conciencia nacional, legitimaba la mezcla de historia y ficción. La narrativa histórica moderna y posmoderna asumen, en cambio, la función de *comentar* la historia, insertando dentro del texto (no en sus umbrales) la reflexión sobre la naturaleza de su conocimiento.

De hecho, para críticos como Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 1988), buena parte de la ficción postmoderna podría ser incluida bajo el rótulo de *metaficción* historiográfica, caracterizada por dos rasgos: la intensa autoconciencia que exhibe acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado, y su carácter paradójico, pues se mueve en el filo de la historia y la novela, de lo general y lo particular, sin decantarse por uno u otro lado de la dicotomía. En efecto, la novela histórica revisa los planteamientos realistas de la historiografía, su consideración de discurso apto para ofrecer un conocimiento fidedigno –verdadero- del pasado, y de este modo se redefine como un medio para inquirir en los problemas epistemológicos de la historiografía: cómo puedo conocer el pasado, quién lo conoce, cómo ha sabido lo que cuenta, qué grado de certeza o fiabilidad tiene ese saber, cuáles son sus límites...

Ya no interesa, pues, reescribir (el relato de) los hechos supuestamente dados, sino desmontarlos, presentar la investigación que ha llevado a fijarlos, a constituirlos como tales hechos: las fuentes consultadas, los documentos manejados, los testimonios recogidos. Para ello, la novela histórica incorpora recursos de la novela policiaca, tal como la elección de un narrador investigador (periodista, historiador, etc.) que cuenta no sólo lo que descubre sino el proceso mediante el que lo descubre y el problema de su escritura. Todo ello pone de relieve las disonancias de los testimonios, las contradicciones de los documentos, los vacíos inexplicables, los factores sentimentales o morales que tejen los recuerdos y los olvidos, los intereses políticos o religiosos... En suma, la imposibilidad de determinar qué fue lo que realmente ocurrió y el papel de la narración para representarlo. El narrador

acaba por renunciar a forjar una trama coherente, continua, teleológica. Las informaciones, los puntos de vista se yuxtaponen, se interfieren, sin someterse a un punto de vista rector, unificador.

El narrador, en ocasiones identificado con el autor (en un juego autoficcional), más que controlar las diversas historias, se siente desbordado por ellas, como si hubiera desencadenado una maquinaria de producir relatos que no tiene principio ni fin. Analicemos el caso concreto de una novela, *Santa Evita* (Barcelona, Seix-Barral, 1995) de Tomás Eloy Martínez. El narrador se identifica explícitamente con el autor y declara los motivos que le impulsaron a escribir, las interrupciones y revisiones del manuscrito, y cómo él mismo sufrió la maldición que desprendía el cadáver de Eva Perón[9] y quedó atrapado en sus redes mágicas y terribles. El novelista-narrador cuenta la historia de la escritura de esa novela cuya trama se bifurca en dos líneas argumentales: una corresponde a la biografía de Evita, y la otra reconstruye el secuestro y los incesantes traslados de su momia. Estas acciones nos llegan a través de las entrevistas que el narrador realiza a diversos personajes, de los que se aportan todos los datos necesarios para hacerlos parecer reales: la madre de Eva, su peluquero Julio Alcaraz, su mayordomo Atilio Renzi, el embalsamador doctor Pedro Ara, el coronel Koening y su ayudante, Aldo Cifuentes, etc. A ellos hay que añadir la intensa intertextualidad de la novela, plagada de referencias a otros libros, notas a pie de página, reproducción literal de los discursos de Eva Perón, fragmentos de cartas, etc.

Los testimonios orales dan pie a comentarios y reflexiones metanarrativos sobre la inevitable multiplicación de versiones sobre los mismos hechos: "Nada se parece a nada, nada es nunca una sola historia sino una red que cada persona teje sin entender el dibujo" (170), y sobre la distorsión que sufren estos testimonios al pasarlos a

[9] Evita muere el 26 de julio de 1952; tres años después se produce el golpe de estado contra Perón. El nuevo gobierno, deseando borrar toda huella de Evita, ordena el secuestro de su cadáver embalsamado y su enterramiento secreto en un lugar desconocido y lejano. Se pierde el rastro del cuerpo hasta que entre 1972 y 1973 fue rescatado de una tumba anónima en Milán y devuelto a su viudo en Madrid. En 1974 fue trasladado al cementerio de La Recoleta en Buenos Aires, donde actualmente reposa. Éstos son los referentes históricos en que se apoya la novela, que avanza en busca de los espacios inexplorados e inexplicados de esos hechos: quién era Eva antes de ser Evita, qué ocurrió con su cadáver durante los más de quince años en que anduvo perdido.

la escritura[10]. La historia resulta así un haz de voces y relatos diversos que se yuxtaponen sin que ninguna versión se imponga sobre las otras. Todas dejan preguntas sin contestar, vacíos informativos, oscuridades que impiden cerrar la historia, ordenar la novela. El lector acompaña al autor en su recorrido moviéndose de la credulidad a la incredulidad, preguntándose si es una novela lo que lee, como el escritor se pregunta si es una novela lo que escribe:

> ¿*Santa Evita* iba a ser una novela? No lo sabía y tampoco me importaba. Se me escurrían las tramas, las fijezas de los puntos de vista, las leyes del espacio y de los tiempos. Los personajes conversaban con su voz propia a veces y otras con voz ajena, sólo para explicarme que lo histórico no es siempre histórico, que la verdad nunca es como parece (65-66).

Las dudas epistemológicas llevadas a un cierto punto se transforman en problemas ontológicos[11]. Es decir, ya no se pregunta cómo conocemos el mundo sino de qué mundo hablamos, qué tipos de mundo hay, cómo se constituyen, en qué difieren, cómo se relacionan... Dicho de otra manera: la narrativa (histórica) posmoderna extrema las interferencias entre historia y novela hasta anular sus fronteras y situar al lector en una posición indecidible.

Ya hemos visto cómo en *Santa Evita* se vulnera una de las convenciones básicas del pacto de ficción: mantener al autor y al enunciador textual –el narrador- en mundos diferentes. El autor escribe en la vida real pero no es él quien habla en el texto, sino *otro*, un narrador inventado, tan ficticio como la historia que cuenta. Esta ruptura onto-

[10] "A fines de 1959 transcribí los monólogos de Alcaraz por pura inercia intelectual, y se los llevé para que los revisara. Tenía la impresión de que, al pasar su voz por el filtro de mi voz, se perderían para siempre la parsimonia de su tono y la sintaxis espasmódica de sus frases. Esa, pensaba, es la desgracia del lenguaje escrito. Puede resucitar los sentimientos, el tiempo perdido, los azares que enlazan un hecho con otro, pero no puede resucitar la realidad. Yo no sabía aún -y aún faltaba mucho para que lo sintiera- que la realidad no resucita: nace de otro modo, se transfigura, se reinventa a sí misma en las novelas. No sabía que la sintaxis o los tonos de los personajes regresan con otro aire y que, al pasar por los tamices del lenguaje escrito, se vuelven otra cosa" (85-86).

[11] Brian McHale sostiene la tesis de que de la poética de la ficción moderna a la postmoderna se produce un cambio de dominante: mientras que en la primera la dominante era epistemológica, en la segunda es ontológica (*Postmodernist Fiction*. London, Routledge, 1987).

lógica es la que permite que la creación novelesca goce de absoluta libertad y que los autores no puedan ser juzgados o responsabilizados por lo que sus narradores afirman o hacen. La presencia del autor como tal autor dentro del texto desequilibra el pacto, lo desajusta, y descoloca nuestro lugar como lectores: ¿es esto una novela? ¿es el propio autor quien habla? ¿debo suspender o no la incredulidad?

Piénsese que la novela histórica se constituyó desde sus orígenes como un discurso semánticamente híbrido, es decir, su mundo estaba formado por personajes y acontecimientos cuya existencia quedaba constatada en otros discursos calificados de históricos (verdaderos) y por personajes y acontecimientos inventados. De ahí el que no extrañe que muchos autores incluyan una bibliografía indicando las fuentes en que se han basado para la construcción de su texto (Margarite Yourcenar, García Márquez, etc.). Pero por muy fiel e histórico que pareciese el relato, su estatuto novelesco, ficcional, quedaba asegurado pragmáticamente al separar al autor del narrador (incluso con el juego del manuscrito encontrado que a nadie engañaba ya sobre su carácter de guiño novelesco).

Ahora, sin embargo, se apunta precisamente a ese pacto al hacer que el propio autor asuma en primera persona el relato, se represente a sí mismo en el acto de producirlo, con sus dudas, sus perplejidades, su incapacidad para discriminar en los testimonios y documentos lo cierto de lo posible, lo real de lo verosímil. Por lo tanto la presencia del autor, en lugar de afirmar su autoridad sobre el discurso, revela más bien su pérdida de control, su impotencia para reprimir la fuerza centrífuga de la narración, que se va desparramando en nuevas historias, evocando aquel jardín borgesiano de senderos narrativos en permanente deriva o bifurcación sin posibilidad de llegar a un final. La novela acaba... porque tiene que acabar sin ninguna necesidad interna de ello. Se cuestionan así los límites ontológicos de lo real y lo inventado, y las convenciones tradicionales de la narración histórica y de la novela histórica como discursos mimético-realistas, asentados en el supuesto de que existe un mundo determinable positivamente (que-está-ahí), que ese mundo se rige mediante esquemas coherentes de reglas, y que puede ser representado sin distorsiones en una narración.

Pero no debemos asignar a este gesto autorreflexivo y metaficcional de la narrativa histórica posmoderna una función exclusiva-

mente vinculada a cuestiones epistemológicas y ontológicas. También puede servir a intenciones morales, políticas e ideológicas, esto es, para atacar o rechazar una manera de contar la historia, para denunciar las manipulaciones de la memoria colectiva, no tanto (o no sólo) en la historiografía, sino también en la novela o en el cine. Así lo encontramos en algunas novelas históricas españolas sobre el pasado próximo, concretamente la guerra civil y el franquismo. Me fijaré en un libro de un joven escritor sevillano, Isaac Rosa, publicado en abril de 2004, cuyo título, *El vano ayer*, es ya un anuncio del contenido y de la filiación en que se reconoce: (cfr. el poema de A. Machado, "El mañana efímero").

> ¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil tanto para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran). ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad?. ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (p.17).

Es *el autor* quien invade el texto para declarar abiertamente sus propósitos: escribir una novela *necesaria*. ¿Necesaria en qué sentido? La novela surge de un hastío, de un rechazo a tantas novelas y filmes que convierten nuestro pasado histórico reciente en "mero escenario para ambientar pasiones, luchas y muertes que en realidad son intemporales, utilizamos la guerra civil o el franquismo como podríamos utilizar los monasterios medievales o las intrigas de la Roma imperial..." (p. 250). El autor busca y desea otra cosa, una novela que no reduzca la memoria de la dictadura al estereotipo ni al esperpento, que se aleje de esquemas trillados hasta la saturación, liberada de culpas, de cuentas que saldar o de homenajes que tributar. Pero acometer este proyecto implica vérselas con su propia capacidad para hacerlo y con las posibilidades de la novela para contar o hablar de un tiempo corrupto y

complejo sin traicionarlo y sin traicionarse. Por eso el *autor* no se oculta tras la escritura, al contrario: impone su presencia enunciativa y convierte sus tensiones, sus dudas, sus opciones en materia literaria. Se ha metido en un terreno minado y por tanto debe estar alerta, desvelar las trampas, asediar las propias palabras ya contaminadas (represión, clandestinidad, asambleas, camarada...). Ello le obliga a tomar distancias de sí mismo, del lector y del argumento mediante la ironía, el sarcasmo, la parodia o, en ocasiones, la descripción seca, desnuda y completa (no hay otro modo, dice, de hablar de la tortura[12]). Esta es la apuesta de la novela. Tal vez excesiva, arriesgada, pero en ella radica su pulso verbal y su energía estética.

La novela se arma, y se desarma, ante nuestros ojos lectores. Todo hay que decidirlo: cómo montar al personaje que se ha elegido, un supuesto profesor de literatura llamado Julio Denis, supuestamente expulsado de la Universidad junto con Aranguren, García Calvo y Tierno Galván, y que, a diferencia de éstos, parece esfumarse de los documentos, de las noticias de prensa, de los archivos; a qué atribuir su expulsión: ¿un error policial, una delación encubierta o se trataba de un activista clandestino desenmascarado? El autor sopesa las diversas alternativas, el juego que daría cada una, las contrasta con supuestos informantes, testigos conocidos o anónimos, parece –sólo parece- seguir una de ellas, va añadiendo detalles, mezclando otras historias como la del estudiante comunista detenido y desaparecido, Andrés (o André) Sánchez (o Expósito) o Guillermo Birón... La novela se desordena, tensa sus goznes al máximo, pero no para exhibir un muestrario de procedimientos posmodernos, sino porque la realidad y la literatura presionan sobre ella, cada una a su manera: la dureza e impiedad de la primera la sacude, la desencaja, desmantelando sus seguridades, su horizontalidad, su confianza en el sentido de un final. No mira hacia delante, sino hacia los lados o los márgenes de la acción y de los personajes, hacia arriba o hacia abajo de la página. Los códigos y los modelos previos de la segunda la persiguen, la tientan, se filtran insidiosamente entre las líneas.

[12] "Porque hablar de tortura con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real" (p. 156).

Cada resolución narrativa se abre al comentario ideológico y político explícito, a la confrontación con otros discursos y con los lectores más o menos radicalizados o ingenuos, a la reflexión metaficcional, a la irrupción de voces y lenguajes sociales, (*ideologemas* en el sentido de M. Bajtín), cuya rigidez queda horadada mediante la ironía, la parodia y el pastiche. Cómo no reconocer aquí sus filiaciones con *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos o, aún más fuertes, con *Señas de identidad* o *La reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo. El franquismo construye sus lenguajes, anida en ellos y los necesita para imponerse y perpetuarse; la conciencia lingüística del autor no dialoga con ellos: los aísla y al aislarlos los desnuda e ilumina, dejando al descubierto su falsedad, su crudeza, su esclerosis verbal e ideológica: noticias de los disturbios universitarios amañadas en la retórica patriótica de la prensa del movimiento, documentos administrativos, descripciones científicas como la del chivato ("pequeño mamífero del orden de los primates superiores que... adquirió según coinciden recientes investigaciones carácter epidémico en el período geológico conocido como franquismo..."), informes militares como el del coronel Ignacio San Martín sobre el reclutamiento de colaboradores, un manual de torturas, hasta, en fin, el travestimiento satírico del *Poema de Mío Cid* aplicado a la historia de Franco desde el alzamiento hasta su muerte.

El vano ayer se construye y deconstruye en un haz de tensiones y paradojas de las que obtiene su fuerza verbal y literaria. Quiere desasirse de la retórica novelesca y se alimenta de ella, la respira por todas partes, y de ahí los ecos intertextuales que deja oír, el uso de la parodia, la conciencia de los modelos (el galdosiano de los *Episodios*, por ejemplo). Quiere desarmar el orden narrativo para conjurar el engaño de la trama lineal, los artificios de la verosimilitud, la teleología tranquilizadora, a la vez que no renuncia a un compromiso ético e ideológico con lo narrado y la narración, lo que si, de un lado, impide cualquier deriva sentimental o exculpatoria, de otro devuelve una legibilidad contra la que la escritura ha atentado. "Siempre se acaba construyendo algo", admite el autor. El final de una historia no lo determina nunca la Historia (es decir, los hechos) sino el historiador, y, como apunta Hayden White, todo final es una demanda de significación moral.

En todo caso, y a la vista de cuanto se ha dicho, tal vez habría que matizar aquel diagnóstico inicial que veía en la cultura posmoder-

na sólo un juego libre e irónico con el pasado exento de compromisos y responsabilidades. Las nuevas formas de la novela histórica parecen mostrar un renovado interés por el pasado y por los problemas de su representación estético-literaria, lo que casi inevitablemente implica la tarea ética e ideológica de (re)pensar históricamente nuestro presente.

José María Pozuelo Yvancos

Presente histórico y novela actual.

Una lectura del ensayo de Francis Fukuyama titulado *El fin de la Historia y el último hombre,*[1] que desarrolla su breve y polémico artículo parcialmente del mismo título[2], publicado en verano de 1989, no puede justificar, ni por la fortaleza de ideas ni por densidad argumentativa, el relieve que ha obtenido. En este caso se produce uno de esos fenómenos que dan lugar al éxito de los eslóganes: su fortuna está directamente vinculada a la forma, y a un estado de cosas que los hace eficaces. La forma es clara: el fin de la Historia es un sintagma eficaz, pronunciado en los albores de un fin de siglo y coincidiendo con un estado de cosas político y cultural que lo hacía, si no necesario, sí contundente. Es un sintagma que en el artículo original de 1989 adoptaba una modalidad interrogativa -se acababa de producir el derrumbe del muro de Berlín- y sin embargo ve suprimida la interrogación en la versión del libro. La inseguridad de partida respecto al diagnóstico se convierte, una vez obtenido un cierto relieve público y una confirmación política del cambio, en la seguridad de la constatación.

Francis Fukuyama se preguntaba en ese artículo si la caída del muro de Berlín, el fin del comunismo y de ciertas dictaduras latinoamericanas de origen neofascista, como la chilena o la argentina, no suponía el triunfo definitivo de la democracia liberal, y por tanto el final del ciclo abierto por la Filosofía de la Historia de Hegel y continuado por Carlos Marx. Fukuyama no hacía otra cosa, en un contexto conservador (el origen del artículo fue una conferencia pronunciada en la Universidad de Chicago y Fukuyama fue invitado por el pensador Allan Bloom, uno de los abanderados ideológicos de la era Reagan) que proclamar el triunfo del neocapitalismo como sostén de las estructuras políticas y, por tanto, el fin del enfrentamiento entre los bloques, por la hegemonía indiscutible de uno de ellos. Por supuesto, esa foto interesada políticamente significaba que no habría alternativa y que el

[1] Francis Fukuyama*: El fin de la Historia y el último hombre.* Barcelona, Planeta, 1992. En el capítulo dedicado a Fukuyama dentro de un libro titulado *Los fines de la historia* Perry Anderson llega a lamentar esa extensión desde el articulo al libro, porque le obligó a un salto mucho menos convincente. Vid. Perry Anderson: *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 113

[2] " The End of History?, *The National Interest,* 16, verano de 1989, pp. 3-18

status quo de dominio de la superpotencia americana era el punto de llegada del convulso siglo XX.

Pero un eslogan como el *fin de la Historia* no habría tenido éxito si no respondiera a un sentimiento real vivido por diferentes estadios de la cultura, propensos a considerar que a finales del siglo XX, y merced a la decisiva caída del mito alternativo al mito del bienestar capitalista, no estábamos realmente ante un *estado de cosas* susceptible de ser mirado también como un *estado del pensamiento* y de la cultura, que podía verse refrendado por otros ensayos nacidos en contextos sociológicos y culturales diversos y menos directamente comprometidos con el pensamiento político neoliberal, algunos de los cuales abordaré de inmediato, y lo que a nosotros interesa, por una literatura narrativa, que vendría a adoptar en la jerarquía de sus contenidos y en ciertas formas en la que se vierte, un diagnóstico que, si bien no se adapta por completo a la naturaleza interesada políticamente del *fin de la Historia*, sí afronta temática y formalmente lo que podríamos llamar un *fin de ciclo*, un balance de la historia reciente hecho desde el presente narrativo, desde la novela actual.

Lo que me propongo abordar en esta conferencia es el dibujo que del *fin de ciclo histórico* hace la novela actual española, dibujo que por una lado conecta con el *estado de cosas y pensamiento* que traducen ciertos ensayos inmediatamente anteriores de la sociología cultural europea, y por otro lado adopta muy particulares concreciones referidas al caso concreto del contexto sociopolítico y cultural español, cuyo ciclo histórico, que tiene su anclaje fundamental en la denominada *Transición*, es evaluado, visitado críticamente, en tonos que van desde la reflexión y la nostalgia a la crítica agraz, por un conjunto de novelas publicadas en el quicio del siglo XXI, y en los primeros años del actual milenio, la mayor parte de ellas proclives a hacer un balance de época, que puede también considerarse balance generacional de novelistas cuya juventud coincide con los últimos años de la dictadura de Franco, y que veinticinco años después, están en condiciones de tematizar resultados reales de esperanzas reales.

Me sitúo por tanto ante un tipo especial del subgénero de la novela histórica, aquélla en la que la historia no es recorrida siempre en sus hitos secuenciales, ni en el orden de su *cursus* cronológico, sino como mito epocal reconstruido desde el presente, y enfrentado a él. Mi interés radica no tanto en cómo se ha novelado la Transición política

española en novelas directamente históricas, sino en cómo es evaluada en la construcción del mito revolucionario que anidaba en las esperanzas generacionales de quienes eran jóvenes cuando Franco murió, y en el balance que hacen, en el quicio del siglo XXI, de tales esperanzas. Considero que no puede ser casual que en tan sólo cinco años se hayan publicado en España una serie de novelas directamente comprometidas con esta temática. Las seis novelas seleccionadas no son las únicas en las que puede quedar reflejado el punto de vista enunciado, aunque espero que sí sean suficientemente representativas para el balance que me propongo hacer. Enumero aquéllas en las que me detendré: de David Castillo, *El cielo del infierno* (Barcelona, Anagrama, 1999), de Alejandro Gándara, *Últimas noticias de nuestro mundo* (Anagrama, Premio Herralde de 2001), de Rafael Chirbes, *Los viejos amigos* (Barcelona, Anagrama, 2003), de J.A. González Sainz, *Volver al mundo* (Barcelona, Anagrama, 2003), de Almudena Grandes, *Castillos de cartón* (Barcelona, Tusquets, 2004) y de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista* (Madrid, Alfaguara, 2004).

El ensayo de Jean-François Lyotard, titulado *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*[3] fue, como su subtítulo advierte, un informe encargado por el *Conseil des Universités* del gobierno de Quebec y con unas perspectivas y tono muy distintos a los de Fukuyama, pero no alejados de sus conclusiones. Acertó Lyotard a revelar una condición de época, dando un sentido epistemológico fuerte al muy ambiguo y evanescente adjetivo de *posmoderno*, adjetivo que entonces tan sólo se aplicaba a ciertas formas de la arquitectura contemporánea, las teorizadas y llevadas a la práctica por Robert Venturi. Lyotard enfrentó dos formas de saber, entendiendo como saber el que se ha legitimado por una práctica de conocimiento y por una administración del poder: la premoderna, que reproducen los relatos populares, y que se instala en un universo donde el tiempo es reversible o en cierta medida eliminado como historia al definirse desde el rol que asumen los participantes del acto lingüístico de la narración (el narrador y el oyente actualizan los roles históricos y los llevan a un presente continuo, recurrente y en cierta medida a un tiempo mítico), y el saber

[3] Madrid, Cátedra, 1984, por donde citaré en el texto la página correspondiente. La edición francesa original en Éditions du Minuit es de 1979.

moderno que es un saber no circular sino proyectivo, ligado a la ciencia y al Estado y que se elabora en relación con una praxis (léase reificación) externa al propio saber.

Lo que ocurre según Lyotard es que el saber moderno ha ideado un mecanismo narrativo de legitimación del conocimiento, construyendo un vínculo estrecho entre la actividad lingüística constatativa y la ética, entre el acto de lenguaje de la afirmación y el performativo (el actuar), y esa necesidad ha llevado a la construcción de metanarraciones legitimadoras morales del conocimiento (el deber) proyectando éste en un sentido de progreso, de historia, de camino. Frente a estos dos modelos Lyotard contrapone el que define como actual, y a partir de una lectura de Musil (p. 36), y del concepto de desrelición de sí mismo, llega a un tipo de conocimiento que se ha atomizado, precisamente porque han caído en descrédito las legitimaciones modernas del saber. Los *grandes relatos* y sus *metanarraciones* legitimadoras como el de la emancipación hegeliana del Espíritu o el marxista de la emancipación histórica del proletariado, que suponían en todo caso un universalismo que totalizaba un proyecto compartido, común, han finalizado. Lyotard explícitamente cita el comienzo de las deslegitimaciones en el seno de la literatura y el arte. A Musil se unen Krauss, Hofmannstal, Broch, pero enseguida Wittgenstein, Mach (p.78). Al final de su ensayo llega incluso a lanzar, revestido del parapeto de las nuevas autoridades sin disimulo una andanada a Habermas y su teoría del consenso comunicativo.

Estamos en 1979 y en vísperas de que Habermas pronunciara su famosa conferencia contra la posmodernidad, precisamente, que tituló: "El dios Moderno: un proyecto inacabado"[4], y en la que el último representante de la Escuela de Frankfurt pusiera en el mismo saco a todos los que denominó "neoconservadores" desde Foucault y Derrida hasta los discípulos de Nietzsche y Heidegger. No podemos entrar en el debate que siguió entre Lyotard y Habermas[5], pero a los efectos

[4] "Dios Moderne:Ein unvollendetes Projekt". Fue conferencia pronunciada en 1980 por Habermas al recibir el Premio Adorno de la ciudad de Frankfurt. La versión inglesa se publicó en 1981 con el título de "Modernity versus Postmodernity". La versión española se ha titulado "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster, ed: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1998, pp.19-36, ha elegido el adjetivo "incompleto", aunque creo mejor el de "inacabado", porque lo veo más fiel al sentido dado por Habermas (ocurre lo mismo con la sinfonía 8 de Schubert)

[5] Lo atiende con suficiente detalle la excelente síntesis crítica de Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama, 1998.

que aquí nos interesan sí destacar que Habermas en su radical andanada contra los "jóvenes conservadores" sí se da cuenta de que él mismo está siendo el último representante de la Filosofía de la Ilustración, en un contexto en el que ese Gran Relato (Habermas no lo llama así, obviamente) se ha desmembrado. Lyotard acierta en la denominación de "pequeños relatos" para las formas que toman hoy tanto la invención imaginativa como la ciencia desde el principio de indeterminación de Heisenberg (p.109) y se acerca todavía más Ihab Hassan, tratando del concepto literario de posmodenidad como *The dismemberment of Orpheus*[6]. Al final acierta quien da con una buena metáfora que reúna en una imagen suficientemente expresiva ese aire de época o condición para el que Gilles Lipovetsky elige la metonimia del vacío, en su conocido diagnóstico titulado así: *La era del vacío*. *Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, cuya edición original es de 1983[7]. La de Lipovetsky adeuda mucho, hasta convertirse prácticamente en una glosa, a la descrita por Daniel Bell en su análisis de la sociedad post-industrial[8] y la nueva estética del consumo hedonista que este sociólogo adopta como eje articulador de la posmodernidad y que Lipovetsky va glosando en las muchas formas que dibuja la banalidad, el individualismo feroz, el relieve de lo contingente y un cierto sentido de asimilación hedonista de las fuerzas revolucionaria o transgresora. La masa cultural ha institucionalizado, dice Lipovetsky la rebelión modernista (p. 105). La vanguardia no sólo no suscita indignación, sino que las formas de la innovación estética se convierten en los nuevos parámetros del consumo masivo que no sólo legitima las prácticas transgresoras sino que subvierte su sentido al convertirlas en homenaje-parodia, pastiche, *remake*.

La sociedad post-industrial, advierte Daniel Bell, ha generado la uniformización cultural por la vía de superar, hasta anularlo, el divorcio entre los valores de la esfera artística y los valores cotidianos. La moda eleva a objeto estético las anteriores transgresiones y comercia con ellas, incluso el ecologismo y sus valores alternativos se convierten en un lugar para la identificación. La lógica del modernismo,

[6] *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature.* Madison, University of Wisconsin Press, 1982.

[7] París ,Gallimard, 1983. Citaré por la segunda edición española, en Barcelona, Anagrama, 1987.

[8] Daniel Bell: *Vers la societé post-industrielle*. Paris, Lafont, 1976

que era la de un arte hecho de rupturas de las normas victorianas, no tiene continuidad posible, las negaciones del arte vanguardista son reescritas como repeticiones rituales de la retórica de la transgresión.

La idea de retórica, de *pastiche*, el propio sentido de la parodia que a Linda Hutcheon sirvió como divisa del Posmodernismo, están anunciando una dinámica de agotamiento del gesto vanguardista, que es el punto común que une las descripciones de Iahb Hassan, John Barth y Umberto Eco, no por su extremosidad, sino por el cambio de su sentido y de su valor. Las grandes negaciones de antaño suscitan en los museos las colas de gentes que rinden culto masivo al gesto de la ruptura, convertido ahora en objeto de culto por la sociedad que los motivó y respecto de la cual nacieron como elementos transgresores. Escribe Gilles Lipovetsky:

> "La edad posmoderna, en ese sentido, no es en absoluto la edad paroxística libidinal y pulsional del modernismo; más bien sería al revés, el tiempo posmoderno es la fase *cool* y desencantada del modernismo, la tendencia a la humanización a medida de la sociedad, el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario, la desubstanciación narcisista, la reinvestidura *cool* del pasado. El posmodernismo es el proceso y el momento histórico en que se opera ese cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización" (p.113).

En parecidos términos, valora la "personalización" dominante en el modernismo el teórico español de Estética Simón Marchán-Fiz quien afirma:

> "La lógica superior del proyecto ha sido sustituida por la de 'mi propia realidad': el deber del arte como moral del imperativo categórico ha sido sustituido por el arte como voluntad de vida; las expectativas emancipatorias parecen abandonar el macrosujeto revolucionario y recluirse en lo microsocial, la clausura o contracción de futuro refuerza el presente histórico o el pasado. El recortar o el abandonar sin más las expectativas destila un escepticismo y amoralismo... resig-

nación, nihilismo histórico, decepción respecto a los ideales de las viejas vanguardias..." [9]

Aunque deudatario de la inserción histórica de Daniell Bell, Lipovetsky no acababa de decidirse, como se ve al final del texto arriba citado, entre considerar el posmodernismo como un momento (el de la sociedad post-industrial) o un proceso que actúa como culminación extremada del modernismo. En toda la bibliografía sobre la cuestión encontramos esta indeterminación, ya presente en Hassan, en Barth, en Eco, poco favorecedora del compromiso con una visión histórico-social. Eso ha hecho que Vance Holloway llegue a hablar de *dos posmodernismos*: el de Lyotard y Jameson por un lado y el de Barth, Eco, Hutcheon y Brian Mac Hale[10], por otro, en una distribución que tiene el inconveniente de la facilidad de situar la perspectiva sociológica y la literario artística como pivotes diferenciadores de uno y otro.

Por eso me parece especialmente importante y con razón es situado por Perry Anderson en *Los orígenes del posmodernismo* como piedra angular de una visión integral, global, del fenómeno, la que aportó Frederic Jameson en su libro de 1984 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*[11]. La principal virtud de Jameson es no haber provocado una escisión entre la sociología política y económica del que llama "capitalismo tardío (o avanzado) (late) y las manifestaciones artísiticas y culturales que conocemos como posmodernas, tanto en la arquitectura (la descripción del edificio del Hotel Bonaventura), la pintura (es conocida la comparación dialéctica que hace en todo un capítulo entre las botas de van Gogh el cuadro "los zapatos de labriego" y el de Andy Warhol "Daimond Dust Shoes" ("Zapatos de polvo de diamante") etc. La idea es dar con una pauta cultural de raíces universalistas, que responda a la lógica de un cambio notable en los sistemas de producción y de consumo en el capitalismo tardío, que son muy novedosos respecto a los que vivió la sociedad industrial del primer y segundo capitalismo, y que es la que ha gene-

[9] Simón Marchan-Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna.*Madrid, Akal, 1986 p. 304

[10] Vance Holloway: *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995).*Madrid, Fundamentos, 1999, pp.41 y ss.

[11] Citaré en el texto las páginas referidas, según la edición de Barcelona, Paidós, 1991.

rado un cambio profundo en los valores culturales dominantes, y en la propia identidad del fenómeno artístico.

Desde una posición ideológica muy diferente, Jameson tiene un punto de partida semejante al de Daniel Bell: el diagnóstico de que con el *pop art* y la alianza que establece con la industria (que es la estructura más visible del posmodernismo) ha triunfado un populismo estético que ha modificado la pauta cultural dominante. Esta modificación no nace únicamente en el seno de la lógica evolución de los sistemas artísticos, sino que tiene que verse en relación con la sociedad de la información, sociedad del consumo o sociedad de los *media*. En este sentido, Jameson es bastante deudatario, me parece, del concepto de *simulacro* de Baudrillard. Pero dejaré a un lado esa conexión, por el momento. Lo que ahora nos interesa del razonamiento de Jameson es que el mercado ha hecho mercado del repudio del mercado que los movimientos vanguardistas habrían convertido en su divisa. El *ethos* alternativo, inmoral o provocador que situaba al arte como "conciencia crítica" (en relación con su medida "distancia crítica" respecto a los valores de la sociedad burguesa), *ethos* que había generado la dinámica de la innovación , del permanente despliegue hacia un más allá, a lo nuevo, lo moderno, lo joven, lo rupturista, es la fuerza que el capitalismo tardío convierte en propia: la constante innovación, el reciclaje, la ruptura de la distancia crítica con la industria (los botes de tomates Campbell, o los póster de la iconografía publicitaria son emblema del nuevo arte), que ha roto la línea divisoria entre estética y consumo, convirtiendo el consumo mismo de lo novedoso y lo alternativo (por ejemplo el ecologismo) en un acto estético. El ecologismo y lo *sostenible* se convierte en divisa del nuevo mercado y el turismo se lanza a explotar lo inexplotado; apoyado en la falta de culpa respecto a la depredación del medio, objetivo que fue de un "capitalismo no avanzado".

Pero más importante aún que este punto de partida me parece la relación que Jameson llega a establecer entre la cultura del capitalismo avanzado y la nueva superficialidad que se encuentra en la teoría de la imagen y el simulacro (sustitutivos de la referencia), la primacía de los vehículos de re-producción como el ordenador (máquina de re-producción que ha sustituido a las maquinas productivas) también, y esto es lo que nos afecta de lleno para el objeto de esta ponencia, el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial, como en las nuevas formas de la tem-

poralidad privada, dando lugar a un "sujeto emocional" en cierta medida nostálgico, propenso a considerarse más allá de la historia, mensurables estos procesos en la importancia que adquiere la autosatisfacción, la higiene propia, salud o forma corporal, y espiritual, ahí el arte, que ya no tiene la necesidad de situarse en una "distancia crítica" respecto a los valores predominantes en la burguesía consumidora posmoderna. Conceptos tales como "angustia", "alienación", las experiencias que corresponden con el cuadro *El grito* de Munch, han periclitado; no sólo porque los cuadros de Warhol sean de Marylin o Elvis (o los botes de Coca-Cola) (p.36) sino porque se ha eliminado la conciencia separadora entre sociedad de consumo y valor artístico. La idea más poderosa es la de *simulacro*: la cultura de la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil (p.45).

En las novelas españolas que de inmediato analizaremos puede percibirse una representación de lo que Jameson, analizando la película *American Graffiti*, ha llamado la "moda nostalgia" como intento de recobrar la ya perdida era Eisenhower y los movimientos culturales del *rock and roll*, pandillas juveniles, etc. Hay según Jameson una incompatibilidad entre esta *moda retro* de la nostalgia posmodernista y la historicidad genuina. Hay una colonización del presente por las modas de la nostalgia, que ni por el teñido de sus imágenes ni por el proceso de idealización al que aquéllas impregnan tiene nada que ver con la historia como tal. El ejemplo de *Raghtime* o *Chinatown* es analizado como emblemático de tal estética, falsamente histórica pues no sólo elabora el pasado desde las necesidades del presente, sino que elude preguntarse por la historia real y los referentes históricos, sustituidos por su estereotipo más visible, cuando parece haberse producido, si no el fin de la historia, sí el fin de aquella historia revolucionaria de los sucesivos modernismos.

No soy proclive a establecer directas conexiones entre conceptos culturales y novelas concretas, salvo que la contundencia de una estructura, bien temática o bien formal en un período de tiempo muy breve, y su reiteración en escritores que no parecen tener comunicación entre sí, suscite la pregunta acerca de tal conexión. Me propongo trazar un puente entre esta estética de fin de ciclo que ha dibujado la sociología posmoderna y un conjunto de novelas que no me atrevería a calificar propiamente como posmodernas en cuanto a su factura, pero sí han tematizado y adoptado la forma de clausura y evaluación de un

ciclo histórico, que es una de las divisas constantemente reiteradas en la bibliografía posmodernista. Advierto que posiblemente sus autores negarían formar parte de la cultura de la posmodernidad, porque las novelas seleccionadas y en general la literatura española, salvo para casos como los de Félix de Azúa, Javier Marías, Vicente Molina Foix o Enrique Vila Matas, no suele elevar a autoconciencia los procesos posmodernos, y en las novelas que he seleccionado no es condición de su forma la protuberancia y evidencia del gesto, que sería una condición necesaria para una conciencia posmoderna. Pero que no se inscriban como conciencias explícitas no significa que no participen, como pretendo hacer ver, de un "espíritu de época" que entiende la actualidad presente como el fin liquidatorio de un proceso, léase éste como ideología marxista, anarquista o simplemente las ilusiones concebidas en la Transición política española con la muerte de Franco.

Las enumeradas, de David Castillo: *El cielo del infierno* (Barcelona, Anagrama, 1999), Alejandro Gándara: *Últimas noticias de nuestro mundo* (Anagrama, Premio Herralde de 2001), Rafael Chirbes: *Los viejos amigos* (Barcelona, Anagrama, 2003), J.A. González Sainz: *Volver al mundo* (Barcelona, Anagrama, 2003); Almudena Grandes: *Castillos de cartón* (Barcelona, Tusquets, 2004), Bernardo Atxaga: *El hijo del acordeonista* (Madrid, Alfaguara, 2004)[12], abarcan por tanto un período muy corto de tiempo, la más antigua de las consideradas, la de David Castillo es de 1999 en su edición catalana, pero se publicó en castellano en 2001; la más reciente es la de Bernardo Atxaga que, en el momento de escribir estas líneas (octubre de 2004) lleva tan sólo un mes en las librerías. Apenas cuatro años para el lector en castellano han proporcionado seis novelas en las que se hace, de distinta manera en cuanto a formato y tono, pero de muy semejante manera en cuanto a estructura temática e incluso formal (en el contexto de forma que luego explicaré), una crítica de las derivaciones finales de unas ilusiones históricas, que los personajes de tales novelas ven ya cerradas, bien siguiendo la estructura del desencanto, bien de la nostalgia, bien del balance crítico, pero en todo caso una estructura de la memoria que tiene a la militancia comunista o ácrata como punto de partida y al individualismo burgués-desencantado y consumista como punto de llegada, como si estas novelas quisieran confirmar en su trazado temático y en su estructura formal, ese "final de ciclo" histórico des-

[12] Las citas las haré en el texto siempre según las ediciones señaladas.

crito por la bibliografía de la sociología de la cultura y cuya síntesis he antepuesto en la primera parte de mi ponencia.

Las seis novelas elegidas, que son tomadas aquí en tanto pueden ser representativas de un acento muy concreto de la visión del presente histórico en la novela española de los últimos años, coinciden como digo en esta estructura de cierre de ciclo histórico, tanto por lo que los personajes o el narrador enuncian, cuanto por la forma de memorialismo o balance que *a posteriori* de los hechos adoptan respecto a las ilusiones alimentadas en la militancia antifranquista o en los primeros años de la transición. No son las únicas en que este tema se da, puesto que de modo lateral el del desencanto político es tema que podremos encontrar esbozado en otros lugares, por ejemplo en la novela de J. A. Bueno Alvarez: *El último viaje de Eliseo Guzmán* (Alfaguara, 2001, que fue Premio Andalucía de novela) donde encontramos que los dos hijos del protagonista, que saldan las cuentas con él en vísperas de su muerte, son un viejo militante de izquierdas, ya muy desengañado, y su contrapunto, el ejecutivo pequeño burgués, las dos vías de salida para la vieja militancia de los jóvenes del franquismo que en esta novela representa emblemáticamente el patriarcal Eliseo Guzmán.

Por lo mismo, la novela de Mariano Antolín Rato titulada *Fuga en espejo* (Alianza, 2002) contiene las reflexiones de un escritor llamado Rafael Lobo quien enuncia así la poética narrativa de la novela que está escribiendo:

> "He tratado de penetrar en ellas la caótica diversidad de unas vidas que terminan por adquirir la lógica del destino...pero me he esforzado por no hacer lo que otros escritores, que no le dejan al futuro nada, excepto que los personajes se plieguen a ese destino. Asumo que estamos en la fase terminal de una época, los seres vagamos entre dos mundos, uno muerto y el otro incapaz de nacer y ya no existe ninguna razón para escribir de modo noble, moderno o desde cualquier otro punto de vista más complejo. Sólo me impulsa el deseo de escribir. Quizá con objeto de olvidarme de mí mismo, de seguir huyendo." (p. 37).

Palabras con que Mariano Antolín Rato, uno de los pocos escritores que han continuado la herencia de la modernidad en el com-

promiso de su propia escritura, sanciona el momento que, de una forma lateral, ya digo, está presente en muchas novelas, pero que en las seis elegidas adquiere la condición de *eje dominante de su estructura y de su sentido.*

La novela *Últimas noticias de nuestro mundo* de Alejandro Gándara, Premio Herralde de 2001, está directamente referida en su ambientación a la caída del muro de Berlín como datación concreta de ese fin de ciclo histórico e indirectamente metaforiza el desconcierto y sinsentido que alcanza a unos espías del extinto bloque comunista que esperan unas señales que no lle**g**an. La novela de espionaje ha tenido siempre, en las mejores realizaciones del género, una línea interna, un lugar impreciso donde el espía, que ejecuta planes cuyo sentido último desconoce, puede preguntarse alguna vez por ese sentido, por su posición en la trama. Asomó ese lugar en el Graham Greene de *El tercer hombre* y más desarrollado en *El factor humano.* El mejor John Le Carré ha imaginado en su personaje George Smiley una lucidez desengañada. Pero eran atisbos, sugerencias nacidas en un tiempo histórico, conocido como guerra fría, en que todo estaba en su lugar, comunismo y capitalismo, buenos y malos, claramente diferenciados en el escenario y en los sucesos. ¿Qué puede ocurrirles a unos espías alemanes de la Antigua República Democrática, la Alemania del Este, después de la caída del muro?. Con esa caída se desmoronaron muchas cosas, pero también hubo el derrumbe del sentido de la Historia para quienes habían servido en la Stasi y los servicios de información de la Alemania comunista y de la Rusia anterior a Gorbachov.

Gándara nos ofrece una excelente trama, que discurre por dos vías paralelas que por momentos se entreveran: las acciones de los protagonistas, entregados a los laberintos de sus búsquedas, de sus persecuciones, vigilancias y ocultaciones, y el laberinto menos fácil de sus dudas, de su propia condena a una actividad que es ya sólo la sombra de una historia que tuvo un sentido y que ahora se espera o se necesita que continúe teniéndolo de alguna forma. Todos los personajes de su trama, por supuesto los dos protagonistas, Anja y Walter Bauss, pero también los personajes secundarios, que asoman a sus vidas, esperan algo, como siempre hizo todo espía , una señal, una orden, la confirmación de que su sentido en la Historia no ha acabado. Toda la novela mide el compás de esa espera, pero como le ocurre a los personajes del drama de Beckett, en esa espera sólo hay pasado y presente, indagacio-

nes rutinarias o peligros reales y la intuición de que el final ya se produjo y ellos pueden estar ahí como restos deslavazados de una obra sin futuro posible. Gándara ha narrado la historia de unos espías el día después, cuando todos se han marchado y han quedado los retazos de un juego, la música cansina de una fiesta ya concluida. No hay por tanto postulación metafísica, sino territorios externos e internos recorridos al paso de sus protagonistas, y con la misma carencia de sentido de ellos. Esta manera de que el género, en la realización de una trabada estructura externa, sirva a una estructura simbólica mayor. Los diálogos suplen lo que el narrador ha evitado ofrecer, al renunciar a toda omnisciencia, y los personajes han de ir diciendo ellos mismos sus dudas y conjeturas. Gándara maneja la dosificación informativa del diálogo porque todo lo que los personajes dicen revela y oculta información al mismo tiempo; hay silencios, disfraces, y movimientos no explicados. Las elipsis, los saltos van componiendo la otra nota estilística que afecta al conjunto de la novela: la intriga muy bien tramada, servida por pequeños detalles, persecuciones (como la formidablemente narrada que Anja hace de Juan), pistas que se continúan, y que van atrapando al lector en la red tupida de un mundo que espera su sentido.

David Castillo hace en su novela *El cielo del infierno* (1999) un ajuste de cuentas con toda una época, la de la insurrección anarquista de grupúsculos catalanes en la transición española de 1977 a 1978, pero también con un ambiente y formas de vida de activistas jóvenes que tenían por entonces veinte años y militaban en grupos derivados del sueño anarquista y la resistencia antifranquista. Su personaje protagonista, Dani, guiado tanto por un desengaño político como por el instinto de autodestrucción al que le somete el consumo de droga, camina en una circularidad inevitable y fatal hacia su crisis existencial.

La novela de Castillo propone de ese modo un salto desde la anécdota personal a la sociopolítica, unidas en la biografía de este activista político, primeramente militante comunista y después integrante de los comandos autónomos anarquistas. La escalofriante escena del comienzo, que narra la lucha entre un gato y una rata en una desolada ruina, la bien administrada descripción de las revueltas callejeras contra la policía en el Paralelo, las soberbias páginas con que se inicia la segunda parte, en las que la novela se abre a las pesadillas alucinatorias escritas con un prosa fulgurante, permiten que la novela deslice

constantemente el fin del ciclo histórico hacia los espacios sin salida de una crisis personal en que la droga (que actúa como el cielo de ese infierno que recoge el título), solamente es el contrapunto del otro muro, el de la historia de un ideal fracasado políticamente, sin sentido, descolgado de su origen, contra el que chocan el protagonista y su novia, Maite, entregada antes que él a la autodestrucción.

La historia se narra en tres partes; la primera transcurre en la cárcel, y reúne un desarrollo bien pautado de la rutina cotidiana con incursiones del protagonista en su propia historia anterior y valoraciones sobre lo que observa y vive en la prisión. Aunque está narrada por un narrador omnisciente, ha sido un acierto la focalización interna, puesto que es Dani quien lleva la perspectiva, lo que permite reunir junto a la descripciones de los tipos carcelarios con sus dosis realistas de brutalidad y corrupción (un tanto tópicas, hay que decirlo) valoraciones propias que trazan ya un puente con el que será luego el motivo central de la novela: no hay ideal posible que pueda sostenerse entre esas paredes carcelarias, pero tampoco lo hay ya para su historia personal y colectiva.

Sobreviene así el que será el nudo central que explicará el desarrollo de la segunda parte: la visión antiheroica de la realidad, pues Dani somete su situación a una perspectiva degradante sin concesión alguna al heroísmo y con una valoración muy agria de los protagonistas de la lucha política en esos grupos de ultraizquierda. Tal visión alcanza asimismo a la propia realidad del exilio anarquista, dibujada aquí con trazos gruesos, muy poco proclives a la idealización heroica con que los han nutrido otros novelistas y quizá más fácil de sostener como perspectiva individual del protagonista, porque la novela no sobrevuela casi nunca perspectivas históricas, o visiones de conjunto, sino los hechos descarnados de una derrota personal que quiere ser saldo de una aventura colectiva, salto generalizador no exento de riesgos, e injusto según se mira a verdaderas biografías de exiliados tejidas de un heroísmo real. Es afortunada la llave que da entrada a la segunda parte, la evocación del asesinato de John Lennon, en la medida en que emblematiza el fin de una época. La novela incluye una tercera parte, con un quiebro hacia los episodios que transcurren en la Nicaragua sandinista, y los diferentes motivos de acción rápida, entre detectivescos y bélicos que la forman. Se ve en esta salida última de la novela muy bien el didactismo que ha podido llevar al autor a cerrar la

salida colectiva del falso heroísmo de la revolución sandinista, sometida por el narrador a igual proceso de destrucción interna. David Castillo ha querido cerrar del todo una parábola moral sobre las revoluciones perdidas.

Si las de Gándara y Castillo habían acertado, con ejemplos concretos tomados de la Historia (guerra fría, revolución sandinista), a tematizar simbólicamente el fin de la Historia que había mantenido todo el entramado político europeo y los mitos de resistencia de una generación, llevados desde el anarquismo juvenil hasta el último brote de la Revolución sandinista, donde se muestra más visible la pregunta de un sentido histórico en la construcción del presente, esto es la pauta de cierre de ciclo como trayectoria memorialística personal, es en dos novelas de 2003 muy semejantes en alcance y sentido (incluso en la estructura dialogística que adopta su factura formal). Me refiero a las novelas *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes y *Volver al mundo* de J.A. González Sainz.

Rafael Chirbes, como saben sus fieles lectores, da un paso, con cada novela suya, en el sentido de una misma dirección: la de narrar en forma testimonial y moral la historia de los españoles desde la posguerra al día de hoy. Su voz narrativa y su posición literaria adquieren dimensiones memorialisticas en la medida en que quiere rescatar del olvido episodios de tres generaciones de españoles, pero no se resiste a la sola dimensión realista, que quiere sobrepasar por la vía de ofrecerse como testigo moral y en cierto modo elegiaco, lo que en esta novela es muy evidente, de los sueños caídos de una generación de españoles que coincide con la suya. *Los viejos amigos* (2003) es novela desembocadura de un río que había discurrido en las dos novelas suyas anteriores, *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000) por la historia política y social de la posguerra y la transición que se inicia con la muerte de Franco y forma con ellas el final de lo que podría considerarse temática y estilísticamente como una trilogía.

Hablo de desembocadura y final de trilogía porque lo que diferencia esta novela de las anteriores no es solamente que haya llevado la radiografía moral hasta los años actuales, sino, sobre todo, que aquí se impone ya una visión de fin de ciclo, desengañado respecto a una historia colectiva que en aquellas novelas había ofrecido como crónica y ahora es directamente un ajuste de cuentas, como si Chirbes quisiera dar cima a su ciclo aprestándose a recoger los restos del naufra-

gio. La navegación eran, otra vez, los ideales revolucionarios que anidaron en una generación de militantes comunistas, entonces jóvenes y ahora ya en la cincuentena, con todo su catálogo de mitos y actitudes que fueron individuales, pero que fueron sobre todo -de ahí su raigambre mítica- colectivos, y que son enfrentados en esta novela a la agria constatación de un fracaso generacional que se reza aquí en el rosario de paralelos fracasos individuales, que afectan a todos los órdenes de sus personajes, familiares, políticos, de pareja, y culturales en su sentido amplio.

La urdimbre narrativa de *Los viejos amigos* se desarrolla a partir de una cena ideada por uno de los personajes, que consigue reunir en torno a una mesa a los miembros de una antigua célula comunista, treinta años después de aquella aventura revolucionaria, que tampoco fue demasiado, y que se desarrolló mucho más en ideales, proclamas, posters del Che, reuniones, alguna escaramuza con la policía en la Universidad y, por supuesto, todo un abanico de señas de identidad colectiva en hábitos sexuales, lecturas, referencias políticas y que Chirbes convierte sin piedad alguna en máscara de un fetiche. Bastaría con leer el menú de la "Cena aniversario de los viejos camaradas" (p. 133) y la atmósfera posmoderna en que se desarrolla para que quedase grabada la imagen de un sarcasmo.

La novela va recorriendo una perspectiva múltiple en primera persona narrativa con varios narradores que se van alternado y que son algunos de los comensales; se recoge, narrada por ellos mismos, la que fue su vida anterior y su contraste con lo que es ahora y, en suma, las peripecias del tránsito de una a otra. Ese artificio narrativo permite recorrer todos los tipos humanos y situaciones, especialmente la gama variada en tonos de una misma melodía hecha de renuncias y traiciones, para lo cual la estructura favorece siempre una actitud de contraste entre el ayer y el hoy.

Tal estructura permite ofrecer de modo reticular, como un mosaico, toda una historia colectiva, que logra de este modo trazar una historia sin venir plegada a la mera sucesión cronológica ni tampoco a la sola perspectiva de un narrador, lo que habría resultado lineal. Puede que la intención de Chirbes haya sido que los lectores vieran que cada celdilla de esta célula comunista es finalmente la suerte de un mismo camino, el de las traiciones que cada uno ha desarrollado, porque no se salva casi nadie. Bueno, puede decirse que se salva el único personaje

que no tuvo aquellos ideales y que se limito a vivir sin coartadas ideológicas. La novela es tremenda en sus juicios, y al hacer coincidir el arco del desengaño político con la propia curva de la edad, desde la juventud hasta la madurez, cada historia se ve como ejemplo de una caída personal, que Chirbes, esta vez, ha querido que fuera ejemplar.

La protagonista de *Los viejos amigos* es toda una generación: la burguesía que ahora sobrepasa los cincuenta años, y que es la que Chirbes enfrenta aquí al espejo de sus miserias. Vivió esa generación en los años gloriosos de su "revolución pendiente" muchos ritos y mitos, que los lectores de esa edad reconocen de inmediato: de Baudelaire, leído como poeta revolucionario, a Mao, la Joven Guardia Roja, la Liga, liberaciones sexuales, posters del Che, un Guernica en la sala de estar del piso de Malasaña o Argüelles. Pero también, un poco antes, una infancia del tebeo del Capitán Trueno y el Jabato, celtas cortos (una marca de tabaco, no un grupo musical, entonces), bisontes (otra marca). La novela va desde aquellos mitos a las realidades de hoy: sida, parejas rotas, especulaciones inmobiliarias, y un cierto aire de ruina, hecha de los jirones de aquellos mitos, convertidos ahora en rutinas y rencores de la Historia. Como si fuera un saldo.

Curiosamente, en el mismo año y sello editorial se publica la extensa y ambiciosa novela de J.A. González Sainz: *Volver al mundo*. La curiosidad viene de la semejanza estructural: la trayectoria, mitos y desengaños de un grupo de amigos progres y revolucionarios, es evaluada años después en conversaciones con alguno de sus supervivientes, en el escenario rural de un paraje de Soria, adonde acude Bertha, una traductora vienesa, quien busca explicarse las razones y circunstancias de la muerte de Miguel, su amante. Toda la novela está quiciada formalmente sobre las conversaciones de Bertha con Anastasio (un campesino amigo de Miguel) y con Julio, amigo y compañero de Miguel en sus lides políticas juveniles, quien le acompaña a Madrid y milita con él en un grupo subversivo terrorista de raíz anarquista, guiado por la cerril ideología estalinista de Ruiz de Pablo. La trama de la investigación que sostiene el misterio de la muerte de Miguel alcanza a ser una trama secundaria, pues lo verdaderamente importante en la novela de González Sainz es su enfrentamiento a los mitos de una generación, la que ahora frisa los cincuenta años, y sobre todo cómo bajo las coartadas de un proceso político o de una posición ideológica se escondieron problemas psicológicos de autoafirmación, dependen-

cias emocionales, y mecanismos de sustitución que ahondaron fatalmente la sima que Gonzáles Sainz convierte en tema de su novela: la que hay entre las representaciones de trampas del lenguaje y la realidad. Esto es: la ideología es un lenguaje, y progresivamente va abriendo su distancia respecto a la naturaleza, lo sencillo, lo autentico, que representa aquí el mundo arcaico originario de las montañas de Soria y los personajes de Anastasio y el Biercolés. Aunque la novela de González Sainz, muy bien dotada de densidad reflexiva, apunta en una dirección más general y filosófica y tenga como quicio fundamental las dualidades verdad/apariencia, naturaleza/ideología, también es cierto que se concentra en la misma generación que las de David Castillo o Chirbes, y abre un proceso de rendición de cuentas con los mitos que han sostenido la política de los años sesenta y setenta, como si estuviéramos ya en la etapa del balance, lo que se hace en largas conversaciones en que los personajes repasan su juventud, vista desde la lucidez desengañada del presente.

Estamos, según las que llevo analizadas, en condiciones de asediar la que entiendo estructura formal básica de este subgénero temático: la estructura básica es la del presente histórico, es decir, la evaluación que del pasado se hace desde un presente que no sólo asiste a su narración, sino que sobre todo tiende a trazar, desde la elipse de su desengaño, el desenmascaramiento del pasado biográfico de sus protagonistas, desde el presupuesto ideológico de la mayor autenticidad del presente respecto a las mistificaciones heroicas de un pasado, que se entiende como clausurado, cerrado. Esta estructura formal nutre otra: suele hacerse desde evaluaciones que hacen los personajes en estilo directo, a menudo en estructura dialogística. Sea con alguien que indaga desde fuera, intentando acceder a la verdad (González Sainz), sea con un proceso coral (Chirbes), lo cierto es que la modalidad predominante es la del estilo directo y focalización interna. Son los propios personajes los narradores, o al menos los focalizadores de una estructura que en el marco memorialístico conoce el soporte estructural básico de la tradición confesional o examen de conciencia. Esta estructura formal favorece una conclusión de fin de ciclo: la Historia concebida como soporte ideológico en que se concreta la lucha colectiva de una generación ha terminado, y estamos en condiciones de decir ahora su sentido, a menudo con la conclusión desengañada, netamente posmoderna, si no en el ámbito concreto de la políticas de la nostalgia, sí en el del desencanto.

Ésta es asimismo la dominante de dos novelas muy diferentes en tono y en temática, pero no en su estructura formal básica, publicadas en el 2004*: Castillos de cartón* de Almudena Grandes y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga. La trama propiamente amorosa de la última novela de Almudena Grandes es un mero soporte para narrar la historia de un desencanto, el final de una época y de un tipo de vida, construido en la alegría de la transición democrática española, y que se ha emblematizado comúnmente con el sustantivo *movida*, en el Madrid del alcalde Tierno Galván, en los primeros años ochenta del pasado siglo. En la página 74 de la novela se ofrece el que considero texto clave que actúa como marco de su trama:

> "Estábamos en 1984, teníamos veinte años, el mundo todavía caminaba hacia delante, Madrid era el mundo y yo estaba en medio, dispuesta a tragármelo sin tomarme la molestia de masticar antes cada bocado. Diez años antes aquella escena no habría podido suceder. Diez años después habría sido igual de imposible. Pero estábamos en 1984 y teníamos veinte años, Madrid tenía veinte años, España tenía veinte años y todo estaba en su sitio, un pasado oscuro, un presente luminoso y la flecha que señalaba en la dirección correcta hacia lo que entonces creíamos que era el futuro. Aquel fue nuestro riesgo y nuestro privilegio".

Privilegios y riesgos en una aventura amorosa presidida por el número tres, un número que llena toda la novela, no el convencional trío, sino otro, el de un amor y una sexualidad antisistema, liberada de sus ataduras. La narradora va pautando al comienzo de cada capítulo las posibilidades del número tres y su difícil relación con el dos, que es el número de la pareja. La narradora nos va introduciendo primero en el alborozo del descubrimiento, en la pasión de una inocencia no pervertida, pese a la rareza de la relación que entabla María José con Jaime y Marcos, para ir midiendo luego, paso a paso, las sombras que se ciernen sobre esa relación, una vez el fantasma de los celos, los amorosos y sobre todo los profesionales, la van acechando y cercenando. El lector ya conoce desde el principio el final desgraciado de la historia, que se desarrolla en un habilísimo *flash back*. Pero se trata de explicarlo, de contarlo. Si tuviera que referirme a una analogía para señalar dónde se

encuentra la clave de su acierto, tendría que apelar al teatro. Esta novela, en efecto, es muy teatral, rige una trama con planteamiento, nudo y desenlace, pero que se vive por tres personajes en la soledad de sus debates internos, sin apenas mundo exterior a ellos, en el declive de sus ilusiones y en el desmontaje de sus castillos de cartón. Bien elegido título para la significación de un drama que se vive dialécticamente, en una lucha de los tres con los tres y de cada uno de ellos consigo mismo.

En la novela cobran importancia los señalados contextos de una juventud de los ochenta viviendo las etapas de una utopía liberadora, también en el orden social y sexual, que ahora viene a clausurarse, porque todo se narra desde un presente, en la noticia de la muerte de Marcos, y como una reconstrucción de aquello que no pudo ser, y ya no es definitivamente.

Otra vez la estructura formal básica que venimos recorriendo y que nutre también la compleja novela de Bernardo Atxaga, *El hijo del acordeonista.* Vuelve Bernardo Atxaga a Obaba, pero con una obra de intención y factura muy diferente a la que abrió ese mundo narrativo, *Obabakoak*, que le situó con justicia en la primera fila de la narrativa vasca de hoy y le hizo conocido y muy leído en sus traducciones a lenguas diferentes del euskera. Obaba, la aldea originaria que se transmuta aquí en Iruain, Lecuona y alcanza una geografía precisa, es ahora el espacio recuperado para contar la historia de una generación de jóvenes vascos, desde los años sesenta, con retrospectivas que alcanzan asimismo hasta el nacimiento de ETA, y los primeros pasos de un comando de la banda, en los últimos días de la dictadura de Franco y el comienzo de la transición.

El marco de la novela nos sitúa en el momento actual, puesto que la novela arranca y se cierra en un rancho de California donde vive el protagonista, David Imaz, enfermo, cansado y en trance de saldar su pasado con la escritura de las memorias que el lector está leyendo. Alguna retrospectiva y singularmente una novela corta inserta, titulada "El primer americano de Obaba", una pequeña obra maestra del género, permiten llevar al lector a los primeros momentos de la guerra civil de 1936, puesto que la guerra civil y especialmente el bombardeo de Gernika van a ocupar un lugar de privilegio en el esfuerzo de Atxaga por explicar que los orígenes de esa bola de acero del terrorismo, ahora a la deriva y con enloquecidos estertores, tuvo orígenes vinculados a la lucha contra la dictadura fascista, según explica un personaje en una lectura pública (p.441).

Se trata, sí, de explicar, pero también de cerrar un ciclo narrativo y un ciclo histórico, que ya había Atxaga adelantado en su formidable novela *El hombre solo* (1995). La que ahora nos ocupa es ambiciosa y está meticulosamente elaborada, muy cuidada, porque su autor conoce la dificultad de escribir hoy la novela de ETA. La estructura de esta novela le permite, mediante unas inteligentes y medidas elipsis, ofrecer esa historia como un pasado, incluso reconociendo en la poética inserta en las páginas finales (y explícitamente en la página 480) "que la realidad es triste y que los libros, hasta los más duros, la embellecen". Y no creo que se trate solamente de teoría literaria, o de una reflexión sobre la escritura de ficciones; la medida la da a mi juicio que ese embellecimiento tenga que ver con otra frase de la novela, unas páginas atrás: "parece que no hay manera de librarse del pasado. Sacamos la mosca de la sopa y en cuanto nos descuidamos la tenemos ahí otra vez" (p.443). Es magnífica la rememoración de los espacios infantiles, el paisaje de los bosques y el río, ese mundo rural primitivo, no hollado; también está muy bien dosificada la lucha con el padre y con su pasado. Resulta muy inteligente el conjunto de la estructura narrativa al permitir que los *flash back*, los saltos hacia delante y hacia atrás desde el pivote narrativo que sitúa el marco en un momento de hoy y en un espacio alejado, un rancho americano, hagan coincidir la estructura de la obra con el propósito de rendición de cuentas con el pasado que la historia misma propone, y que encuentra su cenit en la feliz inserción de las tres paralelas confesiones de desengaño de los tres jóvenes del comando etarra con las que la novela se cierra.

El llamado fin de la Historia con el que se abrió un ciclo de nuestro presente, es mucho más que una proclama neoliberal, coincidente por otra parte con otros diagnósticos sobre el fin de la modernidad; es la estructura básica que anima el sentido y la forma de una parte muy representativa de la novelística española de comienzos de siglo: un modo de leer el pasado desde el presente, con la conciencia implícita de final de un ciclo histórico.

Raquel López
La historia en la literatura juvenil

Quiero agradecer a la Fundación Caballero Bonald y, especialmente, a Fernando Domínguez su invitación para participar en este Congreso sobre "Literatura e Historia". Y me resulta gratificante asistir a un encuentro de literatura legitimada o canónica en el que se ha reservado un espacio para reflexionar sobre la literatura juvenil. Desde este ámbito, el de la literatura infantil y juvenil, un grupo numeroso de profesores universitarios y otros profesionales como bibliotecarios y docentes de primaria y secundaria venimos reclamando, desde hace más de veinte años, la visibilidad de esta literatura, que parece no existir sino para las editoriales que salvan sus cuentas de resultados con importantes ventas y para numerosos mediadores que la consideran como una mera literatura de transición entre la literatura infantil y la literatura adulta.

Sin embargo, la literatura juvenil existe, y al margen de tener obras buenas, malas y deleznables, constituye un corpus que puede ser objeto de análisis y reflexión, pues son muchos los jóvenes que entre los doce y los dieciocho años leen libros escritos pensando en ellos como destinatarios, muchos jóvenes se socializan a través de esta literatura, hablan de ella, se intercambian títulos y se afianzan como lectores.

> "Únicamente me gustaría agregar que los jóvenes no son marcianos y que, como usted y como yo, tienen una gran necesidad de saber, una necesidad de decir bien las cosas y de decirse bien, una necesidad de relatos que constituye nuestra especificidad humana. Tienen una exigencia poética, una necesidad de soñar, de imaginar, de encontrar sentido, de pensarse, de pensarse historia singular de muchacho o de muchacha dotado de un cuerpo sexuado y frágil, de un corazón impetuoso y que duda; de pulsiones y de sentimientos contradictorios que integran con dificultad, de una historia familiar compleja que a veces contiene muchas lagunas. Sienten curiosidad por este mundo contemporáneo en el que se ven confrontados a tanta adversidad y que les deja muy poco espacio".
>
> (Michélle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura*.- México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

Pretendo, pues, aprovechar esta oportunidad para poner de manifiesto la presencia del género de la novela histórica en el marco de la literatura juvenil a través de numerosos títulos, y analizar sus peculiaridades literarias frente a la novela histórica adulta. Esta sencilla intención quiere contribuir a dar a conocer libros que frecuentemente se obvian en las selecciones que se realizan en las guías de lectura que se distribuyen en bibliotecas y centros escolares, en los listados de libros para conformar los fondos de bibliotecas también y en las recomendaciones directas de los mediadores a los jóvenes.

Unido a este análisis, pretendo reflexionar sobre la importancia de la novela histórica como un tipo de novela que contribuye a definir el género de la literatura juvenil en la medida en la que muchas de estas obras son fundamentalmente obras de iniciación y de integración de las nuevas generaciones en el mundo adulto. Aun a riesgo de inclinar la balanza del lado de las intenciones útiles, frente a la importancia de la obra literaria como creación autónoma debemos decir que esta novela suele tener un carácter iniciático y se orienta hacia la educación de las emociones del lector.

Por último, me gustaría que nos aproximáramos a la función de la historia que se trasluce en estos relatos que los adultos escriben para los jóvenes. Las cosas que los adultos quieren traspasar a los jóvenes a través de las narraciones varían notablemente a lo largo del tiempo, y esta selección va unida casi siempre a una interpretación educativa.

DEFINICIÓN DEL CORPUS

Para definir este corpus nos vamos a centrar en obras pertenecientes al género de la literatura juvenil, denominado así por Emili Teixidor, aunque no ajeno a polémicas nominalistas, que atribuye a estas obras un conjunto de características o de reglas.

Algunas de las características de las obras señaladas por este autor apuntan a:

- La revelación, sin abaratarlas ni simplificarlas, de las verdades de la vida, de manera que el lector pueda estructurarlas en su personalidad.
- El papel fundamental de la imaginación
- La importancia primordial del lenguaje
- La elección de una técnica narrativa que no suponga un esfuerzo superior a la capacidad de lectura de las edades correspondientes.

Estas obras editadas en colecciones juveniles a partir de los ochenta serán el objeto de nuestro análisis.

Hemos obviado en esta exposición las obras de las que los jóvenes se apropian para su lectura, pero que en un principio no se escribieron pensando en este público. Nos referimos a las novelas históricas de aventuras desde las que arrancan los análisis de G. Lukács para explicar los orígenes de la novela histórica del siglo XIX: Dumas, Walter Scott... e incluso libros como el de *Diario* de Anna Frank que son frecuentemente leídos por los jóvenes.

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

La evolución de la novela histórica escrita para adultos ha corrido paralela, por una parte, a las nuevas concepciones de la historia que se han debatido durante el siglo XIX y, por otra, a las distintas modalidades de realismo como concepto crítico-literario.

Por un lado, nos encontramos con la crisis de los modelos explicativos generales, el marxismo y el positivismo, y, por otro, la ampliación de lo histórico, que no queda limitado a la historia política, sino que reivindica la "intrahistoria", que diría nuestro Unamuno, y se vuelca en la historia de usos, vida privada, etc., es decir, en todos aquellos aspectos de la existencia humana que no se dejan reducir fácilmente a modelos abstractos.

Si, como decía Norwood Russell Hanson de las ciencias naturales, "todos los hechos están cargados de teoría", en la ciencia histórica deslindar "el hecho" de "la teoría" es un asunto imposible. La pretensión positivista de limitarse a describir los hechos y que los hechos resuelvan las polémicas e interpretaciones, se ha vuelto, en general, una pretensión vana. Y esto ha dado cabida a otras formas de narrar la historia.

Siguiendo a Jacques Le Goff (que además de ser historiador ha realizado aproximaciones a la literatura juvenil con libros de conocimientos sobre el sentido de la Europa Unida), uno de los representantes de la corriente crítica que surgió con la fundación en 1929 de la revista *Annales d´Histoire économique et sociale*, por Marc Bloch y Lucien Febvre, éste plantea la necesidad de que la historia no sea reducida a la historia política, ya que para dar un panorama cabal de una época es necesario tomar en cuenta sus estructuras socioeconómicas y sus manifestaciones culturales. Para Le Goff, la historia no se limita al conoci-

miento de las clases hegemónicas, sino de toda la sociedad y de todos los aspectos de la misma, incluyendo la sexualidad, la locura, las mentalidades. Sin embargo, en la búsqueda de la escritura de una historia total, Le Goff reconoce que tal vez no sea posible escribir *la Historia*, sino más bien *historias*. Este acercamiento a la escritura de la historia ha sido adoptado por numerosas novelas históricas durante las últimas décadas.

Esta nueva novela pone en práctica una escritura de la historia desde abajo, en contraposición con la historia política, en donde la vida privada y las costumbres son el centro del relato y sirven para conocer un lugar y una época que son percibidos por el novelista como parte de la historia. La escritura desde abajo, polifónica, que intenta captar múltiples perspectivas sobre el pasado y que amplía la visión de lo considerado como histórico a la vida privada y a lo cotidiano, es uno de los caminos que han encontrado las novelas históricas para recuperar el pasado, dándole el lugar a voces no oídas por la historia oficial, que aportan aspectos fundamentales en la constitución de las identidades colectivas.

Las innovaciones en la novela histórica, según Menton, conciernen tanto a las características estructurales y formales como al mismo modo de narrar la historia. La elección de los procedimientos narrativos, introduciendo técnicas narrativas experimentales como el monólogo interior y el dialogismo, la parodia, la multiplicidad de los puntos de vista, la reflexión metatextual y la intertextual, está estrechamente ligada a la problemática del conocimiento de la realidad histórica y de las formas de plasmar dicho conocimiento.

Paralelamente y desde la perspectiva crítico literaria, es necesario plantear la evolución del concepto de *realismo*, implícito al carácter histórico del género que nos ocupa (seguiremos para ello las clarificadoras aportaciones sobre el tema de Martínez Bonati y de Darío Villanueva):

- Sin entrar en precisiones teóricas, partiríamos de una primera modalidad, ya caduca, del realismo que pone el énfasis en la potencialidad imitativa o reproductiva de una realidad exterior a la obra de arte. Es un realismo basado sobre un principio de correspondencia entre los fenómenos externos y el texto literario.
- Superado este realismo, nos encontraríamos ante una segunda modalidad de realismo que desplaza el interés desde un mundo

que precede al texto a aquél otro creado autónomamente dentro de él. Estamos ante la creación imaginativa capaz de someter los materiales objetivos a un proceso de coherencia interna, que los hará significar, más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad externa. Estaríamos ante el realismo *formal* constituyente de una realidad únicamente textual.

- En nuestros días, es la perspectiva de la recepción la que se presume como la posibilidad más rica a la hora de enfocar el problema del realismo en la literatura. Así, se podría considerar que "el realismo literario es un fenómeno fundamentalmente pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo que el lector -cada lector- aporta sobre un mundo que el texto sugiere", dice Villanueva.[1]

Uno de los elementos fundamentales para la productividad realista de un texto narrativo es la configuración dentro de él de un *lector implícito* también realista, pues novela realista será la que ponga en juego todos los mecanismos de control interno, textual, de la respuesta para conducirla en aquella dirección y con aquel sentido. El lector implícito tiene su fundamento en el carácter esquemático del texto literario, pues la obra no sólo contiene indicaciones explícitas de cómo ha de ser leída, sino que con aquello que le falta –sus lagunas, sus indeterminaciones-, está provocando respuestas cooperativas de su destinatario. Lo uno y lo otro –presencias y ausencias- configuran ese lector implícito no representado del que hablamos, y en él reside una de las claves para la comprensión de la productividad realista, del *realismo intencional*.

Desde ese planteamiento, cabe preguntarse: ¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad? O, lo que es lo mismo, ¿qué medios estilísticos, qué estructuras obligatorias pone en juego, consciente o inconscientemente, para crear el estatuto especial del *lector realista*?

[1] Villanueva, D., *Teorías del realismo literario*.- Madrid: Espasa-Calpe, 1992

Darío Villanueva, a la luz de un estudio del crítico francés Philippe Hamon[2] y de la obra de Charles Grivel[3] anota dos principio máximos caracterizadores del discurso realista:

a) La legibilidad
b) La descripción.

Sobre la legibilidad, podríamos hablar de un *no-estilo*, de una lengua limpia y transparente como el vidrio. Ese *no estilo* configura un *lector implícito* que no tiene que esforzarse en la hermenéutica del lenguaje y que, por lo tanto, puede concentrarse en el plano de las objetividades representadas en el texto.

Relacionado con lo anterior, la presencia de nombres propios, históricos o geográficos, así como la *motivación sistemática* de estos últimos y de los personajes, actúan como argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado. Y ello, independientemente de la correspondencia efectiva de los topónimos y los antropónimos con la realidad.

En ello insiste Grivel cuando afirma que el relato, para inaugurarse, mantenerse, desarrollarse como un mundo cerrado, suficiente y consistente exige de consuno localización y temporalidad.

La presencia de todos estos elementos de plenitud frente a lo que serían los lugares de indeterminación correspondientes que dejaría su ausencia, construye el lector implícito del discurso realista.

El segundo principio máximo caracterizador del discurso realista lo encontramos en la descripción. En este punto, deberíamos señalar, cómo el mismo Hamon, que está convencido de que el mundo es descriptible, accesible a la denominación de todos sus componentes, incluso a los más puntuales, anota un aspecto importante desde la perspectiva que nos ocupa, la de la recepción: la descripción debe ser sentida por el lector como tributaria del ojo del personaje que la asume, de un *poder ver*, y no del *saber* del novelista.

Al lado de estos dos grandes principios, Darío Villanueva anota la importancia que, para el discurso realista, tiene el principio de la amplia utilización de los estilos sociales del habla reflejados en fun-

[2] Hamon, P. "Un discours contraint", *Poétique*, 16, págs. 441-445

[3] Grivel, C. *Production de l´intêret romanesque. Un état du texte (1870-1880). Un essai de constitution de sa théorie*. La Haya/París: Mouton.

ción del decoro con que cada personaje debe producirse en el discurso según su condición social.

Otro de los principios más evidentes para el logro de un discurso realista es su fundamentación en una fuente de origen dotada de autoridad fidedigna que se gane la confianza del lector empírico. La mediación autorial –narrador- tiene un papel decisivo a la hora de estimular la imaginación del lector para que se establezcan las relaciones más convenientes entre lo contado y la realidad externa.

Para que esta estructura produzca el efecto de realidad buscado, no sólo debe sustentarse en un principio de enunciación fidedigno, sino que debe cumplir escrupulosamente el requisito de la coherencia interna de todos sus elementos, de la que será único juez y testigo el lector.

Lo que sí resulta cierto es que no se puede admitir un realismo de esencias, entendido como la reproducción fiel y transparente, por medios artísticos, de una realidad unívoca y plena a la que el novelista mira y desde la que engendra su obra. Es, en suma, un hecho fundamentalmente ligado a la recepción, más que a la creación o al texto producido en sí. La palabra realismo no describe nada que esté exclusivamente en la obra, sino, sobre todo, el efecto que ésta produce en sus lectores.

¿CÓMO SE CONCRETA ESTO QUE HEMOS DICHO EN LA NOVELA JUVENIL?

En los aspectos formales, la novela histórica juvenil ha desarrollado pocos procedimientos narrativos que la alejen del discurso realista más propio de la novela histórica del siglo XIX.

La distorsión, la metaficción o las referencias que hace el narrador al proceso creativo, la intertextualidad, introduciendo personajes de otras novelas, lo carnavalesco, la parodia o la heteroglosia (características señaladas por Menton como propias de la nueva narrativa histórica) apenas tienen un reflejo en las novelas escritas para jóvenes. La preocupación por que el lector implícito de la novela juvenil entienda con claridad el mensaje que se le quiere transmitir y el hecho de que nos encontremos ante un lector en formación, con más que probables dificultades para enfrentarse a innovaciones narrativas que hacen más complejo el texto literario, dan como resultado una pobre revisión del género, que sigue el modelo de los relatos tradicionales de aventuras.

Podemos señalar, no obstante, algunos ejemplos curiosos que se internan por caminos de exploración de otros modos de narrar, dando resultados muy diversos.

Historia de una vaca, Bernardo Atxaga.

La voz de una vaca y su conciencia reflexionan sobre algunos acontecimientos ocurridos en el País Vasco durante la guerra civil. Esta mezcla de voces que se superponen necesita de un lector avezado para seguir bien el curso de la narración y no perderse entre unas voces poco familiares y poco diferenciadas.

Hubo una vez otra guerra, Luis Antonio Puente y Fernando Lalana.

De manera paralela se desarrollan dos acciones distantes en el tiempo pero coincidentes en un mismo lugar: una pelea entre unos muchachos de un pueblo descendientes de los que se enfrentaron en los dos bandos de la guerra civil. El paralelismo de las acciones se marca tipográficamente para facilitar la lectura.

Postales desde tierra de nadie, Aidam Chambers.

Mosaico en el que se cruzan historias y voces del presente y del pasado, resuelto también con recursos gráficos y diferentes modalidades de escritura: diario, cartas...

Sin embargo, en lo que resultan plenamente coincidentes las novelas adultas y las dirigidas a los jóvenes es en la elección de sus protagonistas. Si una parte de la novela adulta se centra en los itinerarios vitales de los insignificantes, de los pobres, de los que nunca han tenido voz en la historia, las mujeres, los niños y los adolescentes aparecen como protagonistas indiscutibles en la novela dirigida a los jóvenes.

Uno de los problemas que se plantea la novela histórica juvenil es: ¿cómo interesar al lector juvenil en personajes con los cuales tiene muy poco que compartir? Una gran parte de la dificultad de la novela histórica destinada a los jóvenes reside en hacer historia sin renunciar a tender un espejo a su joven lector. Así que, con frecuencia, se crean personajes adolescentes poseedores de unos trazos que permitan a los lectores reconocerse, guardando, sin embargo, suficientes distancias para que las aventuras vividas sean aventuras que alejen al lector de su presente.

Principalmente dos vías se ofrecen a los autores para hacer que los lectores conecten con los protagonistas:

1. Colocan a adolescentes actuales en un decorado antiguo.

2. Extraen un conjunto de características que imponen como comunes a los adolescentes desde siempre.

El personaje se parece, por lo tanto, al lector de hoy día y se parecen entre sí. Presentan un gusto pronunciado por la autonomía y la libertad, con aptitudes que les ayudan a combatir las situaciones difíciles. No les falta valor, ni sentido de la iniciativa, ni espíritu de aventura, ni generosidad en el esfuerzo.

Esta opción por un inmutable adolescente, presente en muchas ficciones, resulta paradójica para un género que intenta hacer accesible al lector la noción de época.

La psicología, la mentalidad y su reflejo en el lenguaje de los protagonistas resulta uno de los mayores problemas en el género. Para que los lectores del presente puedan reconocerse en los personajes y en las situaciones del pasado, el escritor necesita actualizarlos y, cuanto más alejada en el tiempo se ubique la novela, más necesario será el ajuste.

Hay que destacar el gran protagonismo de mujeres en numerosas novelas históricas dirigidas al público juvenil, buscando quizás ese lector implícito femenino, más lector en esta época que los varones, que se reconozca en el relato, o haciendo un guiño a lo políticamente correcto, que exige protagonistas femeninas. Aunque en el caso de la novela histórica puede dar lugar a incoherencias, ya que el papel de la mujer era inexistente en según qué sociedades.

Dado que la novela histórica para jóvenes es, con frecuencia, una novela de iniciación, el héroe se despoja en el relato del resto de su infancia y afirma su autonomía. Frente a sus padres o frente a los adultos que le rodean, desarrolla una conciencia individual y encuentra en el mundo razones para vivir y valores que debe respetar. El papel que les otorgan los autores en el relato a los adolescentes es muy diferente: si la acción histórica es verdadera, el autor no le da al adolescente un papel que pudiera atentar a esta realidad; si en la acción predomina la aventura, puede participar en los acontecimientos abrazando causas que le sobrepasan.

PRINCIPALES TENDENCIAS EN LAS NOVELAS HISTÓRICAS JUVENILES

Con una finalidad exclusivamente orientadora de la tipología de libros que podemos encontrar formando parte de lo que hemos lla-

mado novela histórica, he realizado una clasificación que no deja de resultar limitativa y arbitraria, pero que quizás esclarezca el grado de componente histórico que contienen las obras y nos permita seguir profundizando en el modo en el que se hace efectiva la ilusión de realidad histórica a los lectores.

1. Novela de aventuras en un decorado histórico.

En la tradición de la novela de capa y espada, privilegia la trama de la aventura sobre los hechos registrados como históricos. La historia se convierte en un decorado fácil donde se colocan elementos para que la narración adquiera una apariencia de histórica. Se introducen fechas, alusiones a personajes y hechos históricos, nombres-tipo como *faraón, cónsul, caballero, trovador.* Cuanto más alejada es una época, más estereotipados resultan estos cuadros.

2. Novelas de aventuras históricas.

Unen indisolublemente la ficción a la historia, pliegan el destino de un personaje a la evolución del curso de la historia. El personaje ficticio asume lo esencial de la aventura y, si aparecen personajes históricos, tienen un cierto papel en la trama, pero no el fundamental. En estas novelas se introducen indicios culturales que el lector debe descifrar. La novela adquiere así un valor documental que el autor ha de saber compartir, y tiene que favorecer el acceso del joven al conocimiento. Esto se consigue a veces sólo a través de las notas o de un epílogo.

3. Novelas de costumbres históricas.

Pintan una sociedad, recuperan el espíritu de una época y se interesan por los personajes ficticios que no tienen generalmente acceso a la historia. Recreación de costumbres, mentalidades, creencias, aparecen en estas narraciones contribuyendo a dibujar un cuadro histórico sobre el que se construye la intriga. Los personajes históricos no frecuentan estas ficciones. Los personajes adquieren un carácter histórico no porque la historia atestigüe su existencia, sino porque ellos *pudieron haber existido* tal y como son presentados, porque encarnan una época y asumen una condición en la que se puede reconocer una realidad histórica. Por ejemplo, Concha López Narváez (*La colina de los huesos*), Xosé Antonio Neira Cruz (*El armiño duerme*), César Vidal (*El poeta que huyó del Andalus*), Catherine Cushman (*Matilda huesos*).

4. Novelas de análisis histórico.

Estas novelas buscan explicar un acontecimiento político, un contexto, una crisis, un periodo. El relato se organiza alrededor de los hechos mayores de la historia, en los cuales asiste o participa de manera más o menos activa el héroe. En algunos ejemplos, se escribe para cambiar la memoria colectiva: *El oro de los sueños* de José María Merino.

¿QUÉ SENTIDO ADQUIERE LA HISTORIA EN ESTOS RELATOS?

En la mayoría de los casos, los autores retoman y vivifican el pasado en tanto que contiene las raíces del presente, y no en un intento de reconstrucción arqueológica separada de él. Cito a L. Kolakowski:

> "Somos los herederos culturales, aunque no necesariamente materiales, de Alejandro Magno, de Aníbal... La historia de las generaciones pasadas es nuestra historia, y es necesario conocerla para saber quién somos, de la misma manera en que mi propia memoria construye mi identidad personal, me convierte en un sujeto humano. Hay que apropiarse de la historia, con todos sus horrores y monstruosidades, y con su belleza y su esplendor, su crueldad y sus persecuciones, y todas las obras magníficas de la mente y la mano humanas; es necesario hacerlo para conocer nuestro lugar correcto en el universo, para saber quiénes somos y cómo debemos proceder".

Si bien esta idea sobre la necesidad de conocer y asumir parece presidir una gran parte de las narraciones, las funciones de la historia se van concretando en función de los temas elegidos. En el caso de las novelas sobre los problemas de convivencia entre las tres religiones, la historia suele ejercer una función didáctica ofreciendo a los jóvenes ejemplos de convivencia y solidaridad por encima de las diferencias, pero contribuyendo también a una revisión de la historia oficial cuando se habla de convivencia sin fisuras. Mozárabes, judíos y musulmanes se mueven entre enfrentamientos y choque de culturas, que son superadas desde los encuentros individuales.

Sin duda, son las novelas de la segunda guerra mundial las que se escriben sobre el pasado para el presente, ofreciendo ejemplos de lo

que no debería volver a ocurrir. Hay autores que contextualizan en el pasado hechos que podrían ser perfectamente reconocibles en el presente, con lo que estaría revelando un funcionamiento de la imaginación literaria al servicio de la materia histórica.

Las novelas de la guerra civil son las que introducen de manera más clara el testimonio como medio didáctico o de aprendizaje. Estas novelas pretenden orientar al lector y hacerle reflexionar desde una experiencia personal sobre la memoria colectiva de su país y sobre cómo se ha construido la historia oficial, ofreciéndole un testimonio que presenta una nueva visión y que le invita a sumar otras visiones sobre la interpretación de los hechos.

En definitiva, las novelas históricas juveniles pretenden conectar a los lectores con su tradición cultural, apoyando la idea de que "las nuevas generaciones no deberían ser condenadas a ignorar su cultura y a vivir como Peter Pan en el país de Nunca Jamás".

Estas novelas, al margen de sus valores literarios, tienen como misión tejer sociedades (en palabras de Teresa Colomer) otorgando un sentido de pertenencia cultural y ayudar a entender el mundo, proporcionando fuentes de significado y de comprensión de la realidad, dando al presente algo más que una interpretación anecdótica y pasajera.

¿QUÉ APORTA, PUES, LA FICCIÓN A LA HISTORIA?

Se hace difícil encontrar una motivación para buscar en la novela una información sobre la historia de nuestro tiempo, una información que podríamos encontrar, por ejemplo, leyendo diarios, viendo vídeos o recurriendo a completos manuales de historia bellamente editados. Pero sobre todo porque se ha impuesto que la principal función de la novela moderna no es ya ilustrar o reflejar mediante un relato una concepción del mundo o de la historia ya elaborada, sino más bien revelar por sus vías específicas *eso que sólo la novela puede decir*. "Es decir, desprender lo no-dicho de la historia oficial, las zonas de la experiencia humana desatendidas por los historiadores, desestabilizar las certezas, las ortodoxias, las visiones establecidas del mundo, y explorar el reverso o el negativo de la imagen que nuestras sociedades den de sí mismas".

> "La novela reivindica frente a la historia un discurso polifónico en el cual no se escuche una sola voz, sino todo un

coro: la novela es el relato capaz de hacerlo porque no se sitúa en el terreno del *logos*, sino que habla desde la fantasía, y eso le otorga una inmensa libertad" (Paul Ricoeur).

El espacio de la ficción es un espacio privilegiado, porque entra en la realidad a partir de los detalles, de lo estrictamente particular, y, siguiendo únicamente el rastro de los detalles, habla de la verdad y de lo verdadero.

Consciente de ser literatura, el lenguaje literario no busca sólo comunicar como lo haría un periodista o un historiador, sino que crea. El lenguaje literario es una creación, y ésa es la diferencia que importa en la literatura. A partir de las palabras, el lector debe dar sentido y puede descubrir en su interior un mundo del que no había sido consciente hasta entonces. La literatura nos da palabras para pensar, nos da emociones para sentir, nos da personajes para identificarnos. Sólo desde la palabra literaria se puede comprender la desolación de una guerra, la tristeza del exilio, el olvido de las mujeres a lo largo de la historia.

No creo que tenga ningún sentido recurrir a la novela histórica para conocer la historia de los hechos. Sin embargo, entendemos la novela histórica como ese otro modo de hacer historia. Proponemos la lectura de novelas históricas como una vía de encuentro de los jóvenes con lo que tienen de común con lo que les rodea. El conocimiento de su pasado les lleva a la reflexión y les permite juzgar y construir; y más tarde, quizás en otra etapa de su vida, asumir ese pasado y transformarlo. El pasado conocido esclarece el presente y permite soñar con el porvenir.[4]

[4] Bibliografía consultada:

Le Goff, Jacques: *Pensar la historia*.- Madrid: Altaza, 1995

Merino, José María: *Pasado y novela*.- Murcia: Letragorda, 1991

Solet, Bertrand: *Le roman historique*.- París: Editions du Sorbier, 2003

Thaler, Danielle: *Les enjeux du roman historique pour adolescents*.- París: L´Harmattan, 2003.

Luis Landero
Novela y memoria histórica

Elisa Constanza Zamora Pérez: Tengo el privilegio de presentar a Luis Landero en estas jornadas. Recuerdo que, releyendo su obra, se me venía a la mente una cita de Ernesto Sábato, de *El escritor y sus fantasmas,* con la que voy a empezar. Ernesto Sábato estaba criticando, precisamente, la pretendida ansia de la novela del siglo XX por ser objetiva y sacar del juego literario al autor, y decía:

> "Consideremos un árbol. Primero lo pinta Millet y luego lo pinta Van Gogh. Resultan dos árboles distintos en virtud de esa 'maldita intervención del autor'. Las palabras entre comillas pertenecen a los técnicos del objetivismo, pero es precisamente esa inevitable irrupción del artista en el objeto lo que hace superior el árbol de Van Gogh al árbol de Millet, o de cualquier fotógrafo. Más todavía, ese árbol es el retrato del alma de Van Gogh".

Lo que quisiera destacar con esta cita de Sábato es que lo que podemos apreciar como lectores y lectoras del escritor Luis Landero, viene salpicado en los renglones de sus novelas, a través de una prosa que yo diría que *se muere de amor* por las palabras. La inevitable irrupción del artista, en este caso, nos es regalada con gran acierto en una suerte de libro titulado *Entre líneas. El cuento o la vida,* con pinceladas autobiográficas, en el que Luis Landero, amparado en la confianza de la ficción, se nos acerca y se nos retrata. Tenemos esa fortuna, porque no hay muchos retratos de autores en la literatura española. Y dice así en un capítulo que se llama "Perfil":

> "He rebasado ya la edad que tenía mi padre cuando murió. Tuve una vida oscura, algún destello singular; fui músico, ejercí oficios varios, escribía encorvado y secreto, estudié Letras Superiores, viví algún tiempo fuera de España, mi dulzura es la naturaleza y el verano, que es tanto como decir melancolía de la infancia".

Luis Landero nace en Alburquerque en el año 1948. De su pueblo natal nos llega en sus libros un rumor de alcornoques aromados por

el verde plata de los eucaliptos y una marca inconfundible de patio de pueblo perfumado de dondiegos y jazmines. Como él mismo recuerda, "en el silencio laberíntico de la sintaxis, yo empecé a extraviarme en el mundo". En un mundo en el que la literatura empieza como mágica narración oral, como cuento bajo un evónimo y termina en una arquitectura hecha de libros, de los cinco libros que tiene hasta ahora publicados.

Estudió Filología Hispánica en la Universidad Complutense y actualmente es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. El amor por la literatura y por la memoria histórica y cultural fijada en los libros, ya aparece de manera entrañable desde la que fue su primera novela, *Juegos de la edad tardía*, publicada en 1989, y que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1990 y el Premio de la Crítica en 1991. En ella, Félix Olías, tío de Gregorio, el protagonista, le deja una herencia de tres mágicos libros, naves para que viaje con su imaginación por el mar de una vida gris de la que sólo puede huir a través de un mundo inventado, el de la ficción. *Caballeros de fortuna*, su segunda novela, nos llega unos cinco años después y lo consagra como un escritor de prosa densa en donde fluyen las imágenes y trepan a través de una sintaxis plena. Ya, irremediablemente, sus personajes viven en la intemperie del mundo. La crítica, a lo largo de estos años, ha destacado de él muchos aspectos, entre ellos su influencia cervantina (supongo que la van a destacar más ahora que vamos a celebrar la primera aparición del *Quijote*), por su prosa elaborada, que sigue patrones constructivos tradicionales o por su ironía. Pero yo destacaría que todas sus novelas, sus personajes y él mismo, tienen en común con el autor del *Quijote* la capacidad de humanizar todo aquello sobre lo que escribe, esa habilidad sobrecogedora para narrar los sentimientos y las situaciones más escabrosas con una honda comprensión hacia el ser humano. Y al pensar en esto, me acordaba de aquella cita de Gadamer que decía:

> "Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que convierte en vivencias estéticas, esto es, que arranca al que vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte, y que sin embargo vuelve a referirlo al todo de su existencia".

Eso hace Luis Landero en sus novelas.

En *El mágico aprendiz*, una novela de 1999, de nuevo nos encontramos con un antihéroe que vive entre la realidad de una vida opaca y el destello luminoso del mundo, finalmente un mundo inalcanzable. Tras el fracaso de su aventura, volverá a la vida misma en una estructura casi circular, en una historia mil veces repetida pero que asume sin resistencia el fracaso, de la misma manera que don Quijote llama al notario y a sus amigos y se despide del mundo de aventuras y de las locuras anteriores. Pero al despedirse de ese mundo, se despide también de la imaginación, de las luchas por la justicia y por *desfacer entuertos*. En el año 2001, aparece *Entre líneas. El cuento o la vida*, que es el libro del que yo les he leído antes el fragmento, en el que el protagonista, Manuel Pérez Aguado, nos manifiesta sus filiaciones literarias y filológicas bajo el palio de la intuición y la sensibilidad, y vamos perfilando al personaje-autor como *un hombre bueno* en el sentido machadiano, siguiendo muy de cerca, creo yo, algunos de los atisbos que se ven en *Juan de Mairena*. Si en sus anteriores obras sentíamos o intuíamos a Luis Landero viviéndose en su prosa (incluso como nos describía Flaubert, que en una carta dirigida a un amigo mientras escribía *Madame Bovary*, le dice: "Es algo delicioso cuando se escribe no ser uno mismo, sino circular por toda la creación a la que se alude. Hoy, por ejemplo, yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entrecerrar sus párpados ahogados de amor"), en la última, *El guitarrista,* que ha visto la luz en el año 2002, el componente autobiográfico se crece claramente, no sólo por la narración en primera persona, sino por toda una serie de jirones vitales, que en una curiosa pirueta nos sitúa a Emilio, el protagonista, al final de la obra, dejando el taller mecánico y su intento de dedicarse al mundo de la guitarra flamenca. Leo las dos últimas frases: "Allí arriba me esperaban otras vidas con las que entrelazar la mía para formar de nuevo un laberinto de instantes, de promesas, de episodios sin principio ni fin". Y ahí termina. Estos últimos renglones de la novela dan paso probablemente a la vida real, en la que Luis Landero se cruza, afortunadamente para todos nosotros, con la literatura. Una literatura que nos habla de seres que ansían no morir olvidados como aquel profesor de filosofía en *El guitarrista*, o Nicanor, un anciano paralítico y moribundo que en *El mágico aprendiz* rescata de los vericuetos de su memoria fragmentos de la Guerra de la Independencia, quizá para vivirse dentro de la Historia con mayúsculas; pero sus per-

sonajes en general lo que hacen son esfuerzos casi titánicos para salir de un anonimato sin conseguirlo, y resultan tremendamente tiernos por su ingenuidad, por sus mentiras y por sus frustraciones, que son en cierto modo también las nuestras.

En definitiva, y para terminar, este encuentro mágico con la literatura, cuya semilla puso -como él nos cuenta- su abuela, como miles de contadoras de cuentos, verdaderas preservadoras de la memoria cultural, hoy hace posible que podamos deleitarnos escuchando su conferencia "Novela y memoria histórica". Muchas gracias.

Luis Landero: Buenas tardes a todos, y muchas gracias a Elisa por la presentación que ha hecho, tan brillante y tan cariñosa. Estoy encantado de estar aquí, y además en la casa de Pepe Caballero Bonald, que fue uno de mis maestros y que, al cabo del tiempo, ha sido además amigo. Siento una gran admiración y un gran cariño por él. Estoy muy contento de estar aquí entre vosotros, y espero no aburriros.

Lo que voy a decir se ciñe un poco al título, "Novela y memoria histórica". Un día, con motivo de un taller literario que di, y por poner un ejemplo propio, releí mi primera novela –que es algo que yo nunca hago por miedo a encontrarme con lo que no quiero saber-, *Juegos de la edad tardía*. Pues bien, entonces hice una suerte de interpretación y me pregunté: ¿por qué he escrito yo esta novela? No sé cómo, la respuesta me salió al paso de una manera muy fácil. Y de esto es de lo que voy a hablar hoy, de mi primera novela y de cuál es el fondo de mi memoria histórica y mi memoria personal, aspectos que están íntimamente unidos y que sustentan el relato.

Para quienes no conozcan la novela o la hayan leído y después olvidado, voy a resumir brevemente el argumento. Al principio, yo tuve de esa novela una imagen difusa. Tenía la idea de un hombre maduro, de unos cuarenta años (yo tenía entonces poco más de veinte, por lo tanto para mí era un hombre ya mayor), que trabajaba en una oficina, que llevaba una vida vulgar y cuyo aspecto era también vulgar. Casi todas las historias empiezan así. Alguien lleva una vida pacífica, rutinaria, y de pronto –siempre hay un "de pronto"- se ve envuelto en una circunstancia singular. También a mi personaje le iba a ocurrir algo, aún no sabía bien qué. Sabía, eso sí, que ese personaje estaba ya en la edad en que tantas ilusiones han muerto y no se espera que la vida ofrezca muchas novedades. Era una vida casi clausurada. Yo

veía a ese hombre caminar por la ciudad, era un hombre entre los hombres, sólo eso. Sin embargo, algo pasaba en su interior. Yo me lo imaginaba como una sustancia química que sólo necesita un catalizador para entrar en reacción. O como aquel ejemplo de Horacio Quiroga de las bolas de billar lanzadas con efecto, que llevan una trayectoria rectilínea pero que en su interior llevan el germen que hace que en cuanto choquen con algo tomen una deriva insólita. Sí tenía una cosa clara: era un hombre fracasado. Entendiendo por fracaso el incumplimiento y la traición de los ideales juveniles. En su adolescencia y en su primera juventud, él había hecho planes magníficos acerca de su futuro. Iba a ser un hombre rebelde, puro, romántico, singular; él no iba a mancharse con la vulgaridad, ni iba a hacer concesiones morales, ni iba a sucumbir a un amor monótono y mediocre, ni iba a caer en ninguna de esas trampas que nos tienden los años. Él había conocido la poesía, el anhelo del viaje y de la aventura, el Amor con mayúscula. Era alguien educado sentimentalmente en el romanticismo y en sus vastos suburbios. Sería poeta, viajero, sería libre, sería puro... Bueno, era una imagen nutrida también en los suburbios del romanticismo, en la mitología, por ejemplo, del cine norteamericano (Humphrey Bogart, James Dean, etc.). Y ahora, con cuarenta años, allí estaba, ya un poco calvo, un poco fondón, convertido en un hombre más que había claudicado de sus ideales hasta llegar a ser el reverso de todos ellos. Un fracasado, pues.

La primera parte de la historia sería, por tanto, su adolescencia y su primera juventud, es decir, la época de los sueños, la época de los proyectos. Luego pasaría el tiempo y vendrían la pérdida de la juventud, la vulgaridad, la entrada en una vida rutinaria donde los viejos ideales irían siendo olvidados hasta llegar a ser apenas una reminiscencia amarga, un sueño que más valía no recordar.

Hasta ahí, el planteamiento. Yo calculaba que eso podría contarse en unas pocas páginas. Y en efecto, en las dos primeras versiones que escribí (las dos, por cierto, en primera persona) esa parte tenía siete u ocho páginas, y en la versión definitiva (ya en tercera persona) está en ochenta. Pero esa es otra historia que ahora no viene al caso.

Luego, habría una segunda parte en la que ese hombre, ya con cuarenta años, conoce a otra persona, que se llama Gil, y esa relación actualiza sus viejos afanes, sus viejos sueños, y le permite recuperar sus ideales de juventud desde la invención y la impostura. Ese segun-

do personaje sería alguien que vive muy lejos de la ciudad, en una provincia oscura y lejana. Por tanto, se comunica con Gregorio –el otro personaje- por teléfono. Este Gil tiene también unos cuarenta años y es igualmente un fracasado en el sentido que dije antes. Ha idealizado la ciudad y, con la ciudad, el progreso, la cultura, la ciencia, el arte, la modernidad, etc. No sólo eso, sino que también idealiza a su interlocutor y entre los dos terminan creando un personaje imaginario, que es el héroe que los dos quisieron o soñaron ser. Y así es como Gregorio, el protagonista, se convierte en Faroni: joven, apuesto, poeta, ingeniero, políglota, activista político, es decir, un triunfador absoluto, pero, naturalmente, desde la impostura.

La tercera parte sería la irrupción justiciera de la realidad. Gil, el hombre de provincia, consigue ser trasladado a la ciudad para vivir junto a su admirado y amado Faroni. Entonces Gregorio se ve obligado a huir de casa para no ser descubierto y a abandonar su trabajo. Y ahí se inician algunas peripecias que llevarán al desenlace. Ese, por tanto, era el plan de la novela.

Así, lo primero que yo quiero comentar es la dualidad ciudad-provincia, que los que somos de pueblo –yo soy además de un pueblo perdido de Extremadura, profundamente rural- sabemos que fue muy importante en esos años. Gil, el hombre de provincias, ha mitificado la ciudad como cuna de la cultura, de la ciencia, del progreso, de la modernidad. Es un espacio que tiene algo de simbólico, es el espacio en el que los sueños personales y colectivos, las utopías, son realizables.

Puestos ya a interpretar, la ciudad para Gil significaría el triunfo de los viejos sueños de la ilustración, de los viejos sueños utópicos, el lugar donde la utopía es posible. La provincia, sin embargo, Gil la siente como un exilio, como un lugar atrasado, bárbaro, donde no llegan las ideas redentoras y emancipatorias de la modernidad. Es el espacio de los viejos tiempos y, simbólicamente, es también el espacio del fracaso, de la mediocridad, de la realidad gris y degradante, frente a la brillantez liberadora de la utopía. Esa fue la razón -dicho sea de paso- por la que no pude poner Madrid, que es la ciudad donde verdaderamente transcurre casi toda la acción (y como Madrid aparecía en las dos primeras versiones), porque si hubiera puesto Madrid tendría que haber nombrado también la provincia donde está Gil, y entonces hubiese incurrido en un caso flagrante de inverosimilitud, ya que si Gil

está en Huelva, pongamos por caso, ¿por qué no toma el tren y se viene a Madrid un fin de semana?, se hubiera preguntado con razón el lector. No; la provincia tenía que estar definida por su extrema lejanía. Desde allí, la ciudad es casi inalcanzable, como un sueño o un espejismo, y los nombres habrían roto la ilusión. Esa es la razón por la cual no aparecen ni el nombre de Madrid ni el de la provincia, aunque me parece que más o menos se supone.

Yo, desde luego, escribí la novela sin la más remota conciencia del simbolismo de fondo que estoy explicando. Luego, a toro pasado, empecé a preguntarme por qué había escrito yo eso, y mi explicación es más o menos la siguiente. Yo nací en un pueblo de Extremadura, en Alburquerque, que es un pueblo cercano a Portugal –y además al Portugal más pobre-, y mi niñez transcurrió en los años 50. ¿Qué decir del atraso, del oscurantismo, de las relaciones casi feudales que había entre amos y criados?

Nosotros, los de mi generación, somos hijos de dos mitologías: la Historia Sagrada y el cine de Hollywood, porque las mitologías griega y romana nos pillan como muy lejos. Recuerdo que una vez estábamos en clase de Historia Sagrada y el cura nos estaba explicando la historia de la espigadora Ruth, que para mí tenía un cierto fondo erótico e incluso creía estar enamorado de ella, cuando de pronto se oyó el ruido insólito de un motor. Digo *insólito* porque allí en mi pueblo había tres coches y poco más. Entonces el cura se levantó, dio una palmada y dijo: "Hijos míos, ha llegado la Coca-Cola". Nos levantamos y vimos por la ventana que abajo en la calle, una calle de tierra donde había unas gallinas picando y un perro famélico y sin amo, había, en efecto, un camión de Coca-Cola. El conductor y su ayudante llevaban máscaras de dibujos animados, uno la de Mickey Mouse y el otro la del pato Donald. Era la primera vez que veíamos a tan ilustres personajes y también la primera vez que veíamos una botella de Coca-Cola, que entonces se conocía si acaso en las grandes ciudades y se iban haciendo promociones comerciales por los pueblos para darla a conocer. Lo que nunca olvidaré de todo esto es la cara de estupor, escándalo y asombro del perro cuando vio al ratón y al pato. Y yo siempre que veo dibujos animados, que no me gustan demasiado, pienso: "No, vosotros no sois inocentes, el inocente es el perro; vosotros sois unos impostores y se os notan demasiado los intereses de los adultos que os han creado".

Pues en ese momento dijo el cura: "Ahora bien, solamente podrán tomar la Coca-Cola los que estén libres de pecado. Los otros, los impuros y pecadores, tendrán que pasar antes por el confesionario". Este era mi caso, porque yo creía haber tenido ensoñaciones eróticas con la espigadora Ruth. Y allí mismo, en una alacena, se improvisó un confesionario. La cola era tremenda, claro. De modo que cuando confesé mis pecados y recé la penitencia, la Coca-Cola ya se había acabado, y no tuve ocasión de probarla hasta seis años después. Eso es lo que se llama un trauma infantil. En aquel tiempo para mí la Coca-Cola era como el símbolo de algo extraordinario. Yo entonces creía mucho en Dios, y desde entonces no solamente le rezaba al Ángel de la Guarda, a la Virgen o a San Luis Gonzaga, sino también al pato Donald y Mickey, que mí me parecían los enviados de un mundo extraordinario en este otro mundo, con lo cual no iba muy descaminado.

Cuento esto para entrar un poco en situación y ver cómo eran aquellos tiempos que a veces olvidamos muy locamente. Mi padre era un campesino de mediano caudal. Tenía una tierra apartada del pueblo, a unos doce kilómetros, que entonces era una gran distancia porque íbamos en caballerías o en carros y se tardaba muchísimo en llegar. Y luego, la gente del pueblo y la gente del campo eran bastante distintas. Se notaba, por ejemplo, en el modo de vestir, en el modo de moverse, en el modo de gesticular, de alternar y en el modo de hablar. El habla campesina era rústica, cerrada, con muchos vulgarismos, se aspiraba mucho la h, se seseaba, se usaban palabras anacrónicas, etc., en tanto que en el pueblo era más refinada. Era otro léxico, otra prosodia. La gente del campo tenía, además, la piel curtida y atezada, los mismos rasgos parecían esculpidos por la intemperie. Otra diferencia era la vivienda. La nuestra era una vivienda de campesinos, con un pajar, una cuadra, un zaguán, desvanes para el grano, asientos de corcho, etc. En cuanto a la comida, en mi casa comíamos todos en el mismo plato, al modo campesino de entonces. En la tienda sólo comprábamos lo estrictamente necesario, lo que no se podía producir en el campo. Recuerdo que no probé la leche condensada hasta bastante tarde, ya en Madrid. Fue un descubrimiento maravilloso, y uno de mis sueños era tener un bote de leche condensada para mí solo. O los plátanos, que no probé también hasta ser bastante mayor, porque los vendían por unidades y eran muy caros. Refrescos, como mucho había la gaseosa, pero eran productos que no se compraban en casa. Y tampoco pasteles: mi

madre hacía los dulces en el horno, eran los dulces propios de allí, bastos pero sabrosos. La palabra *tarta*, por ejemplo, la conocí estando ya en Madrid, y recuerdo exactamente la tarde en que la oí y con qué voluptuosidad hablaban unos amigos de una *tarta*. Yo no sabía qué era aquello y tardé en entenderlo.

Así que, para mí, el pueblo y la gente del pueblo eran otro mundo. Por otro lado, mi padre tenía bastante complejo de la gente del pueblo, de sus refinamientos, de su saber. Y ese complejo nos lo transmitió a todos. Él apenas había ido a la escuela, sabía leer, escribir, las cuatro reglas y poco más, y admiraba muchísimo a la gente más o menos letrada, a la gente urbana. Abogados, médicos, maestros, militares, oficinistas, artesanos, taxistas, etc., eran para él y para nosotros poco menos que seres legendarios.

En realidad, cuando Gil llama desde su exilio provinciano a la gran ciudad mitificada, es un poco como si llamara del campo al pueblo. De algún modo está reflejando esa relación primeriza entre campo y pueblo que yo viví de niño a través de la pasión desaforada de mi padre. ¿Y qué decir de Badajoz capital? Ahí la admiración ya no tenía palabras. En aquellos tiempos no se viajaba a Badajoz porque era un viaje muy complicado. Y Madrid era sencillamente una cosa irreal, casi inimaginable.

Cuando yo tenía ocho años, mi padre, haciendo un gran esfuerzo económico, me mandó interno a un colegio en Madrid. Era lo máximo que podía hacer por mí, era mandarme a la gran metrópoli, a la gran ciudad redentora, al centro mismo del progreso, de la modernidad, donde yo, según sus cuentas, habría de convertirme en *un gran hombre*. Y quiero subrayar esto de *un gran hombre*. Entonces la ciudad obraría en mí como un milagro. Y recuerdo que cuando volvía al pueblo en vacaciones, él me preguntaba cosas de Madrid, con tanta fe y expectación que yo le mentía para no defraudarlo. Eso es exactamente lo que hace Gregorio cuando Gil le interroga acerca de las maravillas de la ciudad. Leo un fragmento de *Juegos de la edad tardía*:

> "Gil habló de un parque donde había visto entre pañuelos la ascensión de un globo aerostático. Gregorio replicó que ahora era habitual ver hasta media docena de zeppelines surcando plácidamente el cielo de domingo. Gil habló de una banda que tocaba en una glorieta al atardecer, y Gregorio le

dijo que ahora eran muchas las bandas y muchas las glorietas. Amplió hasta donde pudo los límites de la ciudad, pintó los tranvías de rojo, alzó rascacielos, ideó túneles y puentes colgantes, erigió monumentos y fundó un museo al que llamó Museo del Progreso y de las Nuevas Cosas".

Incluso en algún momento hace navegable el río, supongo que será el Manzanares. Y se inventa otros prodigios semejantes a los que yo me inventaba para agradar a mi padre, para no defraudarlo.

En 1959 vino el presidente Eisenhower a España. Fue uno de los momentos épicos de Franco. Y en el colegio, que estaba al lado de la Avenida de América según se viene de Barajas, nos llevaron a todos con banderitas para agasajar a los mandatarios. Recuerdo que por allí al lado, donde ahora hay un edificio muy conocido en Madrid que se llama Torresblancas, habían instalado un circo, un circo italiano, y la gente del circo también se sumó al festejo vestido cada uno de lo suyo: el domador con el látigo, los trapecistas, los payasos. Entonces yo vi venir el Rolls Royce con Franco y Eisenhower, los dos de pie. Eisenhower llevaba un bombín y saludaba con la mano, y Franco iba vestido de capitán general del ejército de tierra, saludando también con la mano enguantada, con aquella rigidez que tenía. A mí me pareció que eran movimientos sincronizados, e incluso me pareció que eran dos autómatas que iban flojos de pilas. Esa es la imagen que a mí me ha quedado de aquello, y cada vez que leo en un libro de Historia la visita de Eisenhower, me la imagino de esta manera. Cuando iba al pueblo, mi padre me decía: "Cuéntamelo otra vez, ¿cómo fue la cosa?, ¿cómo hacía con el bombín?". Yo me levantaba e imitaba los movimientos de uno y otro. Y mi padre no acababa de admirarse, porque pensaba que la ciudad era el centro del poder (no estaba equivocado) y la había idealizado de una manera casi estrambótica.

Así que esos dos espacios, el espacio del exilio y la servidumbre que es la provincia, y el espacio de la liberación y del progreso que es la ciudad, a mí me vienen de la infancia y de la relación que había entre campo-pueblo y después entre pueblo-ciudad. Pero sobre todo me vienen de mi padre, que fue el gran mitificador de esos dos espacios y sus gentes.

Después, en 1960, como tantas familias campesinas, emigramos todos a Madrid. Eran los tiempos primeros del *boom* económico

e industrial, de los primeros turistas, del primer viento de modernidad que entraba en España. Venir de Alburquerque a Madrid, que en aquellos tiempos de trenes de carbón se tardaba doce horas, era en realidad hacer un viaje en el tiempo, hacer un viaje del siglo XIX al siglo XX.

Y eso es lo que hace Gil, llamar desde el siglo XIX al siglo XX demandando noticias acerca de la modernidad. Yo diría también que es un hombre al que se le han muerto un montón de creencias, entre ellas la de Dios, y cuya fe todavía disponible se proyecta ilusionada sobre la idea redentora del progreso. En fin, que todas esas experiencias de mi infancia y adolescencia me inspiraron luego, sin proponérmelo yo, uno de los dos motivos estructurantes y uno de los dos temas principales en esta novela. Con razón se dice que a veces uno no elige los temas, sino que es elegido por ellos.

A mí mi padre me inspira muchas de las cosas que escribo, y aparece en todas mis novelas. Cuando me vengo a dar cuenta, ya se ha metido disfrazado de personaje en ellas. Siempre aparece por todas partes, y creo que es la figura central de mis demonios literarios. Mi padre era un hombre con una profunda conciencia del fracaso. No le gustaba ser campesino, le hubiera querido estudiar o tener un oficio, por ejemplo mecánico (admiraba muchísimo a los mecánicos), o carpintero. Y no digamos ya ser oficinista. O abogado, lo cual era ya una cosa innombrable. En la novela hay un pasaje donde se cuenta que el padre y el abuelo de Gregorio se dedican a querer ser uno coronel y otro notario. A eso lo llaman *el afán*. No lo van a ser nunca, desde luego, pero se dedican con todas sus fuerzas a desearlo porque, según el abuelo, el deseo es lo que mantiene vivo al hombre, aunque también lo que le causa más dolor. Mi padre, además, era un hombre con cualidades, era inteligente, intuitivo, imaginativo. Yo conservo muchas de las cartas que escribió durante la guerra y, aunque están llenas de faltas de ortografía, su sintaxis es impecable. Tenia un oído extraordinario para la música maravillosa de nuestro idioma y su léxico, y escribía con una gran propiedad. Era sin duda un hombre muy listo y, si hubiera estudiado, habría llegado a algo. Pero el destino no le dio ocasión de desarrollar sus buenas aptitudes y de cumplir su sueño. Sus deseos, sus ilusiones, no se realizaron. Cosas tan sencillas como aprender a escribir a máquina -él admiraba mucho a los que sabían escribir rápido a máquina y no se cansaba de mirarlos-, tocar un instrumento musical, conducir un automóvil, montar en avión... Toda su

vida fue un puro y continuo desear y un no lograr nada. Desde que tuve uso de razón, más o menos con cinco o seis años, él me preguntaba qué quería ser de mayor. Ésa era su gran pregunta, no había otra. Raro era el día que no me la hacía, y le irritaba y le decepcionaba profundamente que yo no supiera lo que quería ser de mayor. ¿Abogado?, decía él. ¿Médico? ¿Mecánico? ¿Albañil? Y enumeraba muchísimas profesiones. Y luego me decía: "Puedes ser lo que quieras, pero siempre el mejor, siempre un gran hombre". Creo que no hubo día que no me interrogase acerca de mi futuro y me urgiese a elegir oficio. Era algo obsesivo, que me llenaba de miedo y de culpa.

Voy a elegir un fragmento de *Juegos de la edad tardía* en el que el abuelo le pregunta a Gregorio qué va a ser de mayor:

> "-Yo quiero ser toro- dice Gregorio.
>
> -Tonterías –dijo el padre-. Será almirante. Se le ve en la cara que va a ser marino y que va a casarse con una princesa.
>
> - ¡Tú deja que hable el chico! -gritó el abuelo-. Vamos a ver, ¿qué quieres ser?.
>
> - Toro.
>
> - Eso no es un oficio –protestó el padre.
>
> - ¡Si él quiere ser toro será toro! –volvió a gritar el abuelo-. ¿De verdad quieres serlo?
>
> - Sí, toro.
>
> - ¡Toro! –exclamó el abuelo maravillado.
>
> Entonces intervino la madre:
>
> - Hijo mío, ¿y no quieres ser sacerdote?.
>
> - ¡Nunca! –aulló el abuelo-. ¡Por lo menos santo! ¡O Papa!
>
> -Yo quiero ser toro, toro santo.
>
> - Pues ¡toro serás! –dijo el abuelo-. Es un crimen quitarle a un niño la ambición. ¡Toro! ¡Qué gran afán!".

Esta escena, en apariencia absurda, está inspirada en un amigo mío de mi pueblo que de chico hacía esta pregunta a sus padres: "¿Qué es más, toro o Franco?" La pregunta no era tan absurda, porque eran dos símbolos del poder.

Entonces mi padre, y también a su modo mi abuelo, era un puro deseo, un puro afán, y un puro y absoluto fracaso. En *Juegos de*

la edad tardía, Gil quiso ser químico y pensador. Se quedó en el camino. Gregorio quiso ser ingeniero, poeta, explorador y algunas cosas más que nunca logró alcanzar. Yo no racionalicé los temas, no los elegí. La historia salió sola, y se me impuso porque –luego lo supe- era un trasunto de mis experiencias más profundas. Mi padre me impuso una tarea, la de ser alguien en la vida y así redimirlo a él y a mí mismo. Y yo le fallé por completo. Cuando él murió, yo tenía dieciséis años, había dejado de estudiar y era bastante macarra, un golfo de "La Prospe", el barrio de La Prosperidad de Madrid. Y ya no nos tratábamos, había un gran rencor entre los dos. Creo que Gil es mi padre, estoy casi convencido de ello. Y afinando un poco más, yo soy Gregorio. Él me llama a la gran ciudad desde su remota provincia, desde el campo, probablemente ya desde la muerte, y me pide cuentas de lo que he logrado ser en la vida. Me sigue preguntando: "¿Qué quieres ser de mayor? ¿Qué has logrado ser de mayor?" Y yo, a través de Gregorio, le miento y le digo que sí, que se han cumplido sus designios, su mandato, y que he llegado a ser un gran hombre. Ingeniero, poeta, políglota y no sé cuántas cosas más. Que ya tengo oficio, y no uno sino varios. Y en todos ellos soy el número uno, soy Faroni, el gran hombre que mi padre quiso que yo llegara a ser. Le digo que vivo en la ciudad mítica que él soñó, que la ciudad ha hecho de mí un hombre de provecho. Al final hay un encuentro en la novela, una reconciliación entre Gil y Gregorio, ya despojados de sus máscaras, de sus vidas ficticias, de sus afanes. Es la reconciliación entre mi padre y yo, donde ambos logramos la armonía, la amistad y la aceptación mutua que nunca tuvimos. Y no en la ciudad, sino en la lejana provincia.

En las otras novelas que he escrito, creo que de una manera o de otra esos temas vuelven a aflorar. Desde luego, lo último que mi padre hubiera sospechado es que yo iba a ser escritor y que él iba a ser mi musa principal.

Hay otros episodios que también tienen un fondo real. Por ejemplo, en el capítulo primero y segundo –antes Elisa se refirió a esto- de la novela aparece un tal Félix Olías, que es tío de Gregorio. Es un hombre viejo con el que Gregorio se había ido a vivir a la ciudad cuando se quedó huérfano y que se convierte en su educador. Ese personaje está también un poco inspirado en mi padre. En la novela le cuenta a su sobrino:

"Hasta hace algunos años estaba contento con mi suerte y tenía la conciencia tranquila, aunque me quedaba la pena, es verdad, de no haber llegado a ser algo mejor. No algo grande como juez o médico sino un buen artesano, mecánico o ebanista, o cualquier oficio de maestría donde hubiese alcanzado una mediana perfección [...] Si veía trabajar a un mecánico, me decía: "¡Qué gran mecánico se ha perdido en mí!", y si a un albañil, "¡qué gran albañil!", y me pasaba las horas asomado a la puerta de los talleres, viendo trabajar a los oficiales y lamentándome de mi mala fortuna. Llegué incluso a convencerme de que hubiese sido un excelente policía de tráfico. Me obsesioné tanto que a cualquier hora cerraba el negocio y me iba a los cruces a observar a los guardias, y siempre les sacaba defectos. "Yo lo haría mejor", me decía, y me imaginaba a mí mismo vestido de uniforme y dirigiendo la circulación con gestos elegantes y enérgicos, y trinando el silbato como un jilguero. Eso me llenaba de orgullo, pero también me entristecía y me envenenaba el pensamiento".

Y ese hombre, Félix Olías, un día descubre por casualidad tres libros: una enciclopedia universal, un diccionario y un atlas. Es decir, toda la sabiduría que el hombre ha logrado a través de los siglos reunida, según su visión, en esos tres libros mágicos.

"El primero era un diccionario. "Aquí vienen todas las palabras que existen, sin faltar ni una". El segundo era un atlas: "Y aquí todos los lugares y accidentes del mundo", y el tercero una enciclopedia: "Y éste es el más extraordinario de los tres, porque trae por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy".

Con esos tres libros, Félix Olías va a educar a su sobrino Gregorio.

"Así que ya sabes, desde mañana empezaremos con tu aprendizaje, porque no hay tiempo que perder.

Se volvió trabajosamente y, poniendo una mano sobre la cabeza de Gregorio, con la voz demudada por la solemnidad, proclamó:

- Hijo, tú serás un gran hombre".

Ahí está reflejado algo de la mitificación que hizo mi padre de los grandes hombres y del saber humano. Ya en el siglo XVIII se dice que la cultura -la civilización, el progreso- ha venido a llenar el vacío dejado por Dios. Ha venido a divinizarse. A su manera, también este hombre divinizó la cultura, y la enciclopedia, el diccionario y el atlas eran por eso tres libros sagrados, eran como la Biblia del nuevo Dios. Ese personaje está inspirado en un hombre real, el señor Emilio (así le llamábamos todos), que tenía un quiosco donde se vendían golosinas, chucherías, tabaco suelto y se cambiaban por dos reales tebeos y novelas policíacas y del oeste. El señor Emilio había sido conductor de tranvía. Entonces estaba jubilado, tenía una pensión de mil quinientas pesetas y se ayudaba con aquel quiosco para sobrevivir. El señor Emilio sólo sabía leer, escribir y las cuatro reglas, y todo eso con muchos titubeos y arrepentimientos. El señor Emilio distinguía entre dinero grande y dinero chico. Su pensión, por ejemplo, o las ganancias del quiosco eran dinero chico. "¿Y el grande?", le preguntaba yo. Y él decía: "Ah, el grande, ese es invisible como Dios. Está en todas partes pero no se le ve". También diferenciaba entre dictadores grandes y dictadores chicos. Los chicos eran, sobre todo, los inspectores de policía que a veces venían a requisarle el tabaco rubio de contrabando. Yo, por mi parte, añadía a ellos al jefe de las oficinas y talleres en que trabajaba por aquellos tiempos. El dictador grande a mí me parecía inofensivo; al fin y al cabo, vivía en El Pardo. Para mí los verdaderos dictadores eran mi padre y los jefes y capataces de los talleres donde yo trabajaba. Pero el señor Emilio me dijo: "Pues no señor, el dictador grande es como el dinero grande, que está en todos sitios pero no se le ve". Y así es como aprendí que las grandezas y miserias de este mundo quedaban unidos por un hilo invisible de causalidad. Fue toda una lección ideológica.

Al señor Emilio le admiraba que no le concediesen el Premio Nóbel de Economía a gente como Rockefeller u Onassis, y sí en cambio a hombres asalariados que a veces vivían en pisos bien modestos. "Ya puestos –comentaba-, mejor que se lo dieran a cualquier pobretón". Y aseguró que no hay ciencia más difícil que contar con los dedos dos o tres monedas cuando se tiene hambre, porque uno lo que hace en realidad es el cálculo de las necesidades y deseos, y no de las monedas, y por eso las cuentas del dinero chico no suelen salir nunca. Por un lado están los números exactos de la miseria, y por el otro están esas

fantasías exacerbadas del deseo que son las lámparas maravillosas, las cuevas llenas de tesoros y las palabras mágicas.

Él no descubrió ninguna enciclopedia, pero sí una biografía de Alfred Nobel, el inventor de la dinamita, que le llegó por equivocación entre un lote de tercera mano de novelas policíacas y del oeste. Y dinamita pura fue para él el descubrimiento de ese libro, uno de los poquísimos o quizás el único que leyó en su vida. Visto a la distancia, aquel libro fue para él como para Santa Teresa *La vida de los santos*. Porque el progreso tiene un santoral, y Alfred Nobel para el señor Emilio era uno de los santos grandes y milagreros. El señor Emilio había mitificado también el saber y el progreso, eran como los ecos que le llegaban del paraíso del que había sido expulsado ya desde la infancia. Yo no creo que el señor Emilio o mi padre sean personas excepcionales, y mucho menos estrambóticas. Yo creo que su fervor tan inocente y sincero por el progreso y el saber son toda una lección de historia y de la psicología del hombre contemporáneo. Muchos de nosotros somos en gran parte como mi padre y como el señor Emilio, sólo que hemos leído una enciclopedia, un diccionario y un atlas. Somos gente culta, ya con poca fe, expulsada de la utopía que se forjó durante la Ilustración, y condenados a ganarnos el sueño y la esperanza con el sudor de nuestra frente. Sin dioses, sin fe en el dios progreso, con el romanticismo degradado ya en serial y con el dinero como divinidad única reinante, ¿qué queda? Bueno, no voy a seguir por esos derroteros, pero yo creo que hoy más que nunca todo está por hacer, que hoy más que nunca los viejos ideales del progresismo deber seguir vigentes.

Uno de los temas centrales en mis novelas es la impostura. Gregorio es un impostor, aunque no es un impostor que se invente gratuitamente sus máscaras. Él no se inventa nada que no estuviese ya sugerido en sus sueños juveniles, no se inventa nada que no hubiera sido en su juventud una creencia, un proyecto de verdad. Es decir, no miente impunemente, sino que actualiza sus sueños, sus deseos. También es verdad que en *Juegos de la edad tardía* la impostura aparece porque la propia historia lo exige, y hay un momento en que el relato cobra autonomía, tiene su propia lógica y exige su propio camino. Pero es un tema que reaparece en mí, que vuelve de un modo un poco obsesivo, y hasta donde yo sé, quizá tenga un fondo real.

De algún modo, yo he vivido siempre inadaptado a los ambientes, y esto a veces me ha obligado a una cierta impostura, en el buen

sentido de la palabra. Para empezar, aquello que conté del campo y del pueblo. En el pueblo yo era hijo de campesinos, y eso se notaba en mi modo de hablar y de vestir; pero en el campo yo era alguien que estudiaba, primero en la escuela, luego en Madrid, y que estaba predestinado a una vida urbana. Así que no era ni una cosa ni otra. Tampoco fui (ni tampoco mi familia) un emigrante normal. Mi padre era medianamente acomodado, y si emigró no fue por él sino por la segunda generación, por sus hijos, que estaban condenados a la miseria, y también por la fascinación que ejercían en él la ciudad y el progreso. Así que éramos emigrantes un tanto excéntricos.

En "La Prospe", el barrio de Madrid donde vivíamos, yo tenía amigos *urbanitas*, hijos de gente más o menos fina –profesores, militares, oficinistas-, pero también otros que eran repartidores de tiendas, aprendices. Yo trabajé en una tienda de ultramarinos, fui aprendiz de mecánico, etc. De modo que, para mis amigos finos, era una especie de macarra de "La Prospe" y, para mis amigos macarras, era una especie de intelectual. Además escribía poemas y leía bastantes libros. Siempre fui el que peor vestía entre mis amigos finos y el más elegante entre mis amigos macarras. Luego me hice guitarrista. Mi padre había muerto en 1964. Yo entonces trabajaba de auxiliar administrativo en Clesa, la central lechera, donde estuve un año y, para escapar de un mundo laboral realmente muy duro, que empezaba a las seis de la mañana, cuando vino a Madrid un primo hermano mío a tocar la guitarra, yo fui detrás de él como la soga detrás del caldero. Llegué a ser un buen guitarrista flamenco, pero seguía escribiendo y haciendo algunas asignaturas sueltas del bachillerato. Entre guitarristas y gente de la farándula, yo era poeta y estudiante, es decir, no acababa de ser de los suyos; y entre estudiantes, pasaba por guitarrista.

Por no alargarme, cuando acabé Filología Hispánica, que hice de puntillas, sin aprender demasiado y sin aparecer mucho por la Universidad, me fui a París a tocar la guitarra en un restaurante típico español, pero mi mejor y más verdadera actividad era escribir y leer con lupa, línea a línea, a dos de mis autores favoritos de entonces, que eran Virgilio y Juan Carlos Onetti. Incluso quería hacer con *La Eneida* algo parecido a lo que Joyce había hecho con *La Odisea*. Cosas juveniles. Yo no sabía francés, solamente unas frases de supervivencia. Sin embargo, mejoré en esa época mi latín. Pero un español que aprende latín en Francia es, evidentemente, una especie de inadaptado. Recuer-

do, además, que cuando yo fui a París había habido un brote de xenofobia y habían tirado al Sena a dos turcos, tres portugueses y no sé si a algún español. Y yo no sé nadar y le tengo verdadero terror a las aguas, sobre todo sin son profundas y turbias, y no me atrevía a cruzar el Sena. Además para que no me confundieran, llevaba *La vida breve* o *La Eneida* con las pastas de *Climas*, de André Maurois.

Conocí a algunos intelectuales en París. Yo, naturalmente, para ellos era un guitarrista, pero para la gente marginal de la farándula era todo un intelectual, que además sabía latín. Una noche conocí a Carlos, el terrorista internacional. Vino en un *Jaguar* último modelo. Luego supimos que era robado, porque al irse lo dejó allí y vino en los periódicos. Cenó con otro en el restaurante, y ya casi de madrugada me pidió que me acercara a la mesa (apenas había ya clientes) y que tocara algo para él. Recuerdo perfectamente que, entre otras cosas, toqué *Asturias* de Albéniz. Al final me echó un discurso tremendo, una tremenda regañina como nadie me ha echado nunca. Me echó en cara todas las culpas, represiones, brutalidades y violaciones de los conquistadores españoles en América, como si todas esas tropelías las hubiera cometido yo. Me dijo: "Tú no eres un intelectual, y por tanto todavía no estás pervertido. Por eso te cuento todo esto. Para que te conciencies". Recuerdo que me dio quinientos francos de propina, que entonces era casi una fortuna.

A la vuelta de París, encontré un trabajo urgente, porque necesitaba trabajar, en Filología Francesa en la Universidad Complutense, y para eso tuve que presentar una tesina que hice sobre Onetti en diez días. Y recuerdo que el catedrático de francés me preguntó: "Sabes francés, ¿no?" Y a mí me salió una respuesta muy astuta. Dije: "Viví en París". Pero en realidad no sabía francés como para trabajar de profesor de Filología Francesa. Así que llevaba una vida un tanto clandestina, de impostor. Era un filólogo de Hispánica infiltrado en otro departamento. Me gané fama de persona lacónica, circunspecta, incluso un poco huraña, una persona de *silencios interesantes*, porque era la única manera de evitar que me descubrieran. Y fue allí donde empecé a vislumbrar lo que podía ser *Juegos de la edad tardía* y a escribir las primeras frases de la historia. Como quien aprende a tocar una melodía, yo pulsaba de vez en cuando una nota, es decir, escribía frases. Era joven y era escritor de frases. Hacía tiempo que había dejado de escribir poesía. Yo había escrito muchísimos poemas que luego quemé, y

nada se perdió. Sólo tenía una cosa clara desde los quince años, y era que, por encima de todo, iba a ser escritor. En esos años sólo tenía un objetivo estético: aprender a escribir. No a novelar, sino a escribir. En definitiva, me armaba de destrezas, iba reuniendo impedimenta para intentar conquistar ese oscuro mundo de fantasía, de fantasía real que yo sentía muy dentro del corazón. Aprender a escribir, a novelar, a objetivar ese mundo en el que la conciencia no hace pie, intentar decir lo indecible, todo eso que a veces se quiere despachar con la palabra *estilística*, cosa más propia hoy de peluquería que de literatura. Allí empezó de verdad mi vida de escritor. Quiero decir que allí empecé yo, ya de verdad, a ser Faroni. Pero esa es otra historia.

Verdad histórica y ficción novelesca

Moderador: Jesús Fernández Palacios
Participantes: Celia Fernández Prieto, José María Pozuelo Yvancos, Luis Landero

Jesús Fernández Palacios: Rápidamente vamos a iniciar esta mesa redonda con tres ponentes que ya han sido presentados a lo largo del día y que, por lo tanto, no necesitan ninguna presentación. El tema es "Verdad histórica y ficción novelesca". Disponemos de una hora y veinte minutos, de manera que vamos a ser todos concisos para que haya tiempo para el coloquio. Van a actuar en el mismo orden en el que han hablado hoy, de manera que tiene la palabra la profesora Celia Fernández Prieto.

Celia Fernández Prieto: Voy a realizar un rápido repaso de las relaciones entre historia y novela, pero antes conviene despojar de todo esencialismo a los conceptos de *verdad* (en el sentido de correspondencia entre las palabras y las cosas) y *ficción* . Estamos ante dos categorías culturales y por tanto convencionales y cambiantes, que no pueden ser definidas de manera absoluta o universal.

Verdadero –en el sentido de referencial- y ficcional son marcas o atributos que se aplican a ciertos tipos de discursos que circulan en una comunidad social y, en ese sentido, son relativos a la cultura que los usa y los define, a sus códigos ideológicos, a su sistema de creencias, etc. Ello significa que un discurso que en un momento determinado o para determinadas personas funciona como histórico –y, por tanto, verdadero-, en otra comunidad o en otro momento histórico puede ser valorado como ficcional –o sea, inventado-.

Tradicionalmente se ha adscrito a la Historia el atributo de *verdad*. Se consideraba que los historiadores y los libros de historia contaban lo que realmente había ocurrido, mientras que los poetas –trágicos y épicos-, según los caracterizaba Aristóteles en su *Poética*, contaban lo que podría suceder. Frente a lo real verdadero de la historia, lo posible verosímil de la poesía. Y por eso, aunque las dos trataran de lo mismo (hechos y conductas de los seres humanos), la historia daba cuenta de sucesos particulares realizados efectivamente por hombres concretos en un tiempo y un espacio, mientras que la poesía –hoy dirí-

amos la literatura-, como actividad mimética, construía una *fábula* (o trama) en la que a través de las acciones de personajes individuales se reconocían modelos de comportamiento humano general o universal, y por eso Aristóteles juzgaba a la poesía más filosófica y noble que la historia..

Pero siempre hubo sus más y sus menos entre filósofos, historiadores y poetas a cuenta de la verdad, ámbito privilegiado de los dos primeros, y la mentira, territorio de los últimos, una mentira tanto más peligrosa cuanto más seductora y convincente parecía. La cosa se agravó cuando entró en liza el género literario más libre, atrevido y equívoco de todos: la novela. Las primeras novelas griegas (*Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias o *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro) aparecen como relatos de amor y de aventuras que, para hacerse creíbles, imitaban las estrategias de veracidad de la historia (el recurso a una fuente enunciativa capacitada para certificar la verdad de los hechos narrados, la abundancia de descripciones, los decorados históricos etc.). No se olvide que los escritores de ficción en prosa siempre se resintieron de su carencia de galones aristotélicos, e intentaron toda clase de estratagemas para colarse en el Olimpo de los géneros literarios con pedigrí, presentándose como épica cómica en prosa o aprovechándose de los flancos débiles de la historia.

También se amparaban en una supuesta historicidad las increíbles aventuras de los héroes de los libros de caballerías medievales. Seguramente sólo los lectores más crédulos se tomaban en serio tales declaraciones de veracidad, cuando, por otra parte, los propios textos se encargaban de desmentirlas más o menos abiertamente. Pero la ambigüedad estaba ahí, acentuada por las *maravillas* que poblaban los relatos de los historiadores. Cómo no recordar aquel razonamiento impecable que hace don Quijote en defensa de la veracidad de los libros de caballería frente a quienes los acusaban de mentirosos y disparatados:

> "¡Bueno está eso! –respondió Don Quijote-. Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron.... ¿habían de ser mentira, y más llevando tanta apariencia de verdad, pues nos cuentan el padre, la madre, la patria, los parientes, la edad, el lugar y las hazañas, punto por punto y día por día, que el tal caballero

hizo, o caballeros hicieron? Calle vuestra merced, no diga tal blasfemia...” (I, 50).

Sin duda, Cervantes entra con el *Quijote* en un encendido debate de su época, el que oponía la historia verdadera a las denominadas *historias fingidas* (los libros de caballerías). El *Quijote*, más que una parodia de los libros de caballería, es la historia de un lector que cree ciertas las ficciones literarias, un hombre cuya locura consiste en querer vivir en la realidad las aventuras que los héroes de caballerías viven en el mundo imaginario, fantástico e imposible, de los libros. Cervantes crea la novela moderna ironizando sobre sus pretensiones históricas, despegándose de ellas, convirtiéndolas en materia argumental, y desmontando la coartada de un narrador fidedigno (Cide Hamete es un historiador árabe poco fiable, y los documentos que los archivos guardan sobre Don Quijote no son coincidentes). Pero además, y en esto reside la gran maestría cervantina, al hacer todo eso, la ficción se declara a sí misma como ficción, se vuelve sobre sí misma y problematiza su propio estatuto y su relación con la realidad. Las reglas del antiguo juego mimético ya no sirven.

La novela –en el sentido moderno que inauguran el anónimo autor del *Lazarillo* y Cervantes-, sabe que la verdad es un asunto de apariencia de verdad y que la realidad es tan múltiple y abigarrada como los lenguajes que la crean aparentando reflejarla. La novela surge como un género descreído, para el que no hay valores absolutos ni seguridades epistemológicas.

Este descreimiento, oculto en la novela realista decimonónica, confiada, igual que la historiografía, en las posibilidades representativas de la narración, en la adecuación de las palabras a las cosas, vuelve a brotar a finales del XIX y principios del XX con Nietzsche, con Croce, con Collingwood, ... y con la novela modernista. Los hechos históricos no están dados de antemano sino que son producidos, como tales hechos, por la historiografía. El pasado no es accesible salvo a través de los textos que nos lo cuentan. El lenguaje y la narración no reflejan el mundo, lo constituyen, lo modelan. Diríamos que la realidad, a diferencia del dinosaurio de Monterroso, nunca estuvo *ahí*. La realidad es un producto de la cultura, un tejido de discursos, en cierta manera, un invento. ¿Cómo delimitar entonces los ámbitos de la verdad y la ficción? Sólo mediante convenciones pragmáticas, posiciones ideológicas, compromisos éticos.

La novela y la historia son, en fin, estructuras verbales mediante las que ordenamos el discurrir caótico de lo real, y le imponemos un sentido al acontecer humano. La narración (que utilizan la historia y la novela) no es una forma neutra, sino ideológicamente marcada, un molde discursivo sospechoso de toda clase de espejismos y de distorsiones. Narrar es seleccionar, jerarquizar, distribuir, interpretar, *tramar* (en todo el sentido que tiene esta palabra). Narrar en la historia y en la novela supone una operación cognitiva y una operación retórica al mismo tiempo. Esto no elimina las diferencias entre uno y otro discurso, ni equivale a afirmar que la realidad no existe y que todo es ficción. Sólo se pretende advertir que la escritura histórica es un medio de producción de significado; los historiadores no sólo desean contar la verdad sobre lo que ha ocurrido, sino que también intentan dotar al pasado de significado y para ello lo convierten en tema de una narración. Por tanto convendría desmontar la dicotomía verdad histórica/ficción novelesca para situarnos en otro marco epistemológico. Como afirma Hayden White, la antigua distinción entre historia y ficción debe dejar paso al reconocimienro de que sólo podemos conocer *lo real* contrastándolo o asemejándolo a *lo imaginable*. Nada más.

José Mª Pozuelo Yvancos: Continuando con el discurso relativo a la verdad y la ficción, quizás hemos intentado apresar el concepto de lo real e incluso de lo histórico, y eludir esa tremenda palabra que se llama *verdad*. La *verdad* es una palabra excesiva, y hemos buscado sustitutos, de la naturaleza de *lo real* o de *lo histórico*. Y haciéndolo, por medio de esas metonimias que intentan sustituir la palabra *verdad*, quizás estamos eludiendo el centro del debate que ya planteó Platón a propósito de Homero. Es decir, las suspicacias que Platón mostraba para con Homero en el libro X de *La República* tenían que ver con el corazón de la literatura: ¿son los poetas mentirosos?, o ¿qué tipo de mímesis dan sino una de tercer grado? Y justifica la expulsión no de Homero en concreto sino del poeta, pero lo hace porque había un debate con relación al estatuto mismo de la verdad. Yo creo que este debate continúa, y que es un debate del cual la literatura no debería zafarse. Porque los profesores nos encontramos en el trance de tener que justificar socialmente nuestra actividad cuando parece que el tiempo de las historias literarias o de la lectura pasó, y explicarles a nuestros alumnos qué puede darles la literatura.

No deberíamos esquivar esa cuestión de la verdad pero, obviamente, no en el sentido ontológico, ni metafísico, ni religioso, sino porque afecta al estatuto mismo de la razón de ser de la literatura. Quizás habría dejado de existir de no ser el modo de acceso a un tipo de verdad inasequible por medio de la ciencia y los constructos de la historiografía, un tipo de evento o de suceso al que no podríamos llegar si no fuera por los textos literarios.

Voy a poner algún ejemplo sobre Cervantes y el *Quijote*, porque no se puede hablar de verdad y de ficción sin que el *Quijote* venga a primer término (como se ha visto en la intervención de la profesora Fernández Prieto). Yo tenía también una nota sobre esto, concretamente sobre el morisco Ricote, que aparece en el capítulo cincuenta y siete de la segunda parte y que se encuentra con Sancho. Es el único episodio histórico de naturaleza segura, constatable y próxima, porque el decreto de expulsión de los moriscos se produce en 1609 y los moriscos del valle de Ricote en Murcia, que eran los últimos moriscos a los cuales se había dado una concesión de permanencia, son expulsados en 1614. Así que esto sucede entre 1609, año del decreto de expulsión, y 1614, cuando se van los últimos. Sabemos que en 1610 los moriscos del reino de Valencia, los granadinos y los castellanos están en el trance de la expulsión. Cervantes aborda esa cuestión candente y problemática y, si nos fijamos en el modo en que Cervantes la plantea, veremos cómo nos ofrece un episodio que es historia, un hecho y un drama con todos sus derivados (personales, económicos, de rupturas familiares, etc.) de siglos.

¿Cómo representa esto Cervantes? Pues si leemos, o releemos –y os invito a que lo hagáis- el episodio de Ricote, uno se va dando cuenta de que Cervantes hace que se encuentren Sancho y Ricote, pero sin la presencia de don Quijote. Es uno de los pocos momentos en que Sancho va solo, porque acaba de abandonar la ínsula Barataria (y, por cierto, viene de ser un buen gobernador), y con la primera persona que se encuentra es con la víctima de un decreto del gobierno y dos amigos del lugar: "Yo soy el tendero de tu lugar" –dice- "Soy Ricote, ¿no me reconoces?." ¿De qué modo podríamos hoy asistir históricamente a lo que fue la expulsión de los moriscos si Cervantes no nos hubiera dado esa escena? Tendríamos el libro de Caro Baroja sobre la expulsión de los moriscos granadinos, o de Mikel Epalza o Reglá, que estudiaron la expulsión de los moriscos valencianos. Pero toda la historio-

grafía que pudiéramos acarrear no sería tan elocuente como la verdad de una víctima que está contando su vida o lo que ha sido su suerte, en este caso su desgracia.

Quizá la lección que la ficción nos da es, precisamente, la de construir un espacio de verdad que es inasequible desde otra ventana. Porque luego está el mundo interior. Cervantes todavía no se lo ha planteado pero, a partir del Romanticismo y luego cuando entra ya la gran quiebra del mundo interior de la novela (con Dostoievski, etc.), con la interiorización de los problemas en el final del ciclo de la novela realista, también estamos asistiendo a otra verdad que es absolutamente inasequible a la historia y que es, justamente, la de la interioridad del individuo, eso que hemos llamado *alma*. Hoy, ¿cómo podríamos saber de la interioridad de nadie si no fuera por la literatura? ¿Quién le habría dado? ¿Los informes médicos, por ejemplo? ¿Quién daría ese territorio de la interioridad? Se trata, además, de territorios que no sólo afectan a la verdad de lo dado, de lo existido, sino también a lo que la literatura ayuda a crear como espacio imaginario que gana el futuro de los individuos.

O sea, que Kafka abrió a la dimensión de lo humano imaginario mundos que estaban inexplorados, y esa ganancia también se la debemos a la literatura. Quiero decir que, por muy amplia que fuera la serie que nosotros pudiéramos acumular de realidad en el seno de los depósitos culturales, Kafka propone un giro –y no sólo él, sino también Edgar Allan Poe o Hoffmann- que abre el espacio de esos territorios en los cuales lo fantástico se inserta en lo cotidiano, y hace remover a un personaje hasta encontrarle una dimensión que pensábamos inexplorable.

Por tanto, contraponer verdad y ficción es una falacia, porque muchas veces el único modo de verdad que nos es accesible está anidado en la literatura, que es quizá una de las ventanas privilegiadas hacia zonas -y la excelente conferencia de Luis Landero así lo ha mostrado-, y gentes pertenecientes a una generación que ya está perdida. ¿Quién va a contar que en España en los últimos treinta años hemos pasado de una civilización premoderna a una postmoderna, en un salto mayor que el dado en varios siglos, sino los escritores, que son capaces de decir los entresijos, las negociaciones, o lo que pudiéramos llamar las fronteras de un mundo -un mundo que ha dejado de ser, pero todavía es en ciertos estratos de la población- que se está transformando muy rápido en otro mundo?

Así pues, la ficción alcanza a tener un dominio de lo verdadero que exonera a la literatura de pedir perdón a la filosofía, a la historia o a cualquier otro discurso que pretendidamente haya pretendido erigirse, como Platón quería, en el horizonte de la verdad. También la literatura y la poesía pueden ofrecerla al mismo nivel o en el mismo rango.

Luis Landero: Yo soy un poco escéptico respecto a la posibilidad de sacar algo en claro de una mesa redonda o un debate acerca de términos tan inhóspitos para el conocimiento como son la realidad y la ficción. Yo creo que esto se entiende a condición de no querer entenderlo; es como el famoso ejemplo del ciempiés al que le preguntan: "Oye, ¿cómo te las arreglas para mover las patas?", y a partir de ese momento no sabe ya cómo andar. Quiero decir que es algo que podemos entender como lectores y escritores pero, en cuanto nos lo planteamos, vienen los problemas.

Si alguien comienza a escribir un relato, una novela y lo quiere hacer desde un punto de vista muy objetivo, muy histórico y riguroso, y dice por ejemplo: "Juanito Pérez (y puede incluso poner su número de carné de identidad), que vivía en Jerez de la Frontera, en la calle tal en el número 8, salió una mañana a las 8:30 horas para ir a trabajar, cogió tal autobús..., etc", es muy probable que al llegar a la página dos o tres el lector diga "no me lo creo", aunque todo sea verdad. Y, por el contrario, puede ocurrir que uno lea *La Odisea* y al llegar al capítulo en que unas sirenas cantaban y perdían a los marineros, diga: "esto sí me lo creo". O puede ocurrir que leas el principio de *La metamorfosis* de Kafka, que dice: "Una mañana, Gregorio Samsa, después de un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto". Y entonces el lector dice: "sí, esto me lo creo". Esto esconde una verdad, es verdad". Pero yo no sé por qué un texto que en principio es real y cuyas coordenadas son absolutamente reales es rechazado como mentira literaria, y en cambio se acepta como verdad literaria y verdad profunda *La metamorfosis* de Kafka. Es curioso que los críticos marxistas, que tuvieron un gran prestigio en su tiempo, condenaran la literatura de Kafka porque era *evasionista,* porque era un burgués, porque creaba mundos imaginarios, caprichosos, pueriles, cuando ellos defendían la literatura realista. Pero hoy sabemos que Kafka es quizá el escritor que mejor ha descrito ciertas pesadillas históricas y

privadas del siglo XX. Si uno quiere indagar en la historia del siglo XX, en ciertos movimientos políticos, en los monstruos burocráticos, en los monstruos de poder en general, en Kafka lo encontrará.

Lo mismo nos pasa también en la vida. De día vivimos nuestra vigilia más o menos objetivamente pero, cuando nos acostamos, resulta que el sueño convierte nuestra vida en relato imaginario. Y ese relato suele ser profundamente verdadero, incluso más profundamente verdadero, como ya sabemos.

También quiero hablar de lo que decía Walter Benjamin acerca de cuánto le debe la civilización a las historias, a las historias orales, al contar por el contar. No me refiero al relato folclórico, sino más bien a las habladurías narrativas, a las corrientes de opinión, al intercambio de experiencias cuando la gente habla, o cuando la gente hablaba, porque esto es algo que se está perdiendo; incluso Walter Benjamin en 1930 habla de un peligroso empobrecimiento de la experiencia. Cuando yo era un niño, en mi pueblo la gente se reunía por la noche, alrededor de la lumbre o al fresco, y se hablaba. Y me daba cuenta de que en esos relatos se atesoraban las mejores experiencias de la comunidad. El relato es como un cofre, como un estuche donde se pueden guardar trozos de vida y experiencias, para poder transmitirlas a las generaciones venideras. Y si estas experiencias no se codificaran, si no se guardaran de un modo normativo, estarían destinadas a perderse. Por eso dice Walter Benjamin que esa habladuría narrativa, ese hablar, es una gran fuente de conocimiento, porque de otro modo esas experiencias vitales se perderían.

Hoy día, John Berger habla de lo que llama –y probablemente tenga razón- *la mayor catástrofe cultural del siglo XX*, que es la extinción de la cultura campesina, una cultura milenaria pero que no está codificada, sino encomendada a la memoria oral. Y es verdad que muchos escritores de mi generación somos los últimos eslabones de una tradición cultural que se está extinguiendo, que está condenada a extinguirse de un modo inevitable. Mis padres, por ejemplo, eran campesinos, al igual que los de otros escritores que han nacido en pueblos. Pensemos en José María Merino, que viene mañana, en Antonio Muñoz Molina, en Luis Mateo Díez, o en tantos otros que somos gente de pueblo, que hemos conocido esa *prehistoria* podríamos decir, porque en España, por razones históricas, en los años 50 había formas de vida casi feudales o medievales. Y luego, de pronto, en los años 60 hemos pasa-

do a otro tipo de mentalidad. Somos los últimos eslabones. Mis hijos ya son urbanitas puros, no tienen ninguna experiencia. Yo todavía la recibí de mis padres, que eran campesinos, y porque viví en un pueblo y me impregné de todo esto. Pero esta cadena ya se ha roto. Sin embargo, cuando alguien quiera conocer de esa cultura extinguida, tendrá que leer a los novelistas de hoy (quiero decir los de los años 50, 60, 70, 80, 90, 2000 ó 2020, porque esto no se agota en un momento), para acercarse a formas de vida que de otro modo se habrían extinguido.

Por otra parte, me ha gustado mucho eso de los flancos débiles de la historia y de que la realidad es un producto verbal. Y es verdad que la novela lo que hace es crear con palabras un mundo autónomo, como aquello de *El Quijote*, un mundo que es vacío, que es como el *baciyelmo*. Las mejores novelas que conozco son *baciyélmicas*. Y el amor, por ejemplo, es *baciyélmico*: para el amado, la amada es la mujer más hermosa del mundo, porque la está viendo con los mismos ojos con que don Quijote miraba la bacía, la está mirando como a un yelmo, una mujer yélmica. Otros la verán como bacía. Y yo noto que empiezo ya a dejar demasiados puntos suspensivos, así que es mejor dejarlo aquí.

Jesús Fernández Palacios: Me gustaría preguntar algo por lo que siento curiosidad y a lo mejor los asistentes también. Estos días hemos oído hablar de novela, de literatura e historia, y se ha deducido que lo normal es que de una verdad histórica surja una ficción narrativa, a través de una novela, por ejemplo. Se ha hablado aquí de *Trafalgar,* de *El baile de los mamelucos* o *Sefarad*. En fin, se han nombrado muchas novelas que han terminado narrando verdades históricas y convirtiéndolas en ficción.

Pero quizás al revés también pueda ocurrir. No solamente eso, sino que una ficción narrativa contenga una verdad histórica que se descubra al cabo de muchos años. Para ilustrar lo que digo, voy a contar una historia. En 1823, Fernán Caballero escribe y publica un libro, un cuento cortito que se llama *La hija del sol*. Narra la historia de una mujer acaudalada, a la que llaman "la hija del sol" por ser muy bella, casada en la baja Andalucía con un rico comerciante. Esta mujer vive una existencia cómoda, es inteligente, adulada... El marido tiene que ir a América por sus negocios. Entonces, cuando se iba a América, se tardaba un año en volver. Mientras tanto, ella se *enrolla* con un capitán de un batallón de Jerez. La "hija del sol" vivía en la Isla de León, que

en aquella época era una zona de esparcimiento de los gaditanos ricos. Tenía una esclava, y entre ésta y otra amiga facilitan un encuentro por la puerta de atrás de la casa con el capitán. Pero, mientras están en la oscuridad del jardín, llegan dos encapuchados y matan al hombre. Al día siguiente, la mujer está asomada al mirador de su casa de la Isla de León, muy atribulada, y oye la fanfarria que viene de Jerez, y entonces ve que la encabeza el capitán del batallón que habían matado la noche anterior. Enloquece y termina entrando en un convento. Como digo, es un cuento cortito. Bueno, pues ciento setenta años después, una investigadora francesa va con una beca Erasmus a Cáceres y allí oye hablar de "la hija del sol". Se lleva investigando diez o quince años y acaba de publicar una monografía de cuatrocientas páginas, porque detrás de "la hija del sol" está una mujer real: María Gertrudis Ore, que resulta que es una de las tres o cuatro mejores mujeres de la poesía neoclásica española. No se puede comprobar en la verdad histórica que engañara al marido con un capitán de un batallón de Jerez. Pero esta investigadora sí ha encontrado unos protocolos notariales que cuentan que, en un momento determinado, el padre de ella y el marido deciden –no se sabe por qué razón- que debe ingresar en un monasterio, el convento de clausura de Santa María de Cádiz, donde va con su esclava y donde muere en 1801. Veintidós años después, Fernán Caballero, que seguramente había oído hablar de la historia pero no se atrevía a dar nombres, escribe ese relato de *La hija del sol*. Y ella –Gertrudis Ore-, que pertenecía a tertulias importantes –las de Antonio de Ulloa, Fernández Moratín- en el Madrid de la época, y había publicado poemas neoclásicos en periódicos de la capital, resulta que en cuanto entra en el convento deja de firmar como María Gertrudis Ore y empieza a firmar sus poemas –que están publicados- como HDS (Hija del Sol). A tenor de esta historia tan curiosa, yo quería preguntaros si eso es frecuente en la relación entre verdad histórica y ficción narrativa.

José Mª Pozuelo Yvancos: Ese caso inverso, cómo a través de una ficción ha podido forzarse una realidad -es un buen ejemplo éste que has mostrado-, hace que volvamos una vez más la vista hacia *El Quijote*. El estatuto de realidad que han adquirido sus personajes alcanza a ser mayor porque hoy día el espacio geográfico de La Mancha está absolutamente penetrado de don Quijote, y la única posibilidad que los molinos han tenido como fenómeno de subsistencia ha sido a través de

ese libro, de lo contrario habrían desaparecido. Yo ayer los vi desde el tren, y hacía esa reflexión: a un libro deben estos artilugios su existencia. La realidad de papel fuerza, por así decirlo, a comportarse de otro modo incluso a un paisaje. O ¿cómo puede seguir alguien la ruta de don Quijote fuera del libro? Quizás es el ejemplo más emblemático de que la literatura es también capaz de forzar acontecimientos históricos.

O suicidios reales: las cuitas del joven Werther llevaron a toda una generación de europeos a quitarse la vida. Y en el proceso Bovary que siguió Flaubert, se planteó incluso un problema penal, con el intento de castigar al autor. Por no citar la experiencia última de Salman Rushdie. Yo creo que el trasvase de datos es bidireccional, es decir, no se produce sólo desde la historia a la literatura, sino que también la literatura y el arte en general contribuyen a crear un imaginario que va influyendo o va creando condiciones en las cuales los propios procesos históricos encuentran no sólo una explicación, sino muchas veces su realización.

Público: Me gustaría aportar la siguiente conclusión: como ha dicho hace un momento el señor Landero, está claro que el relato en sí no es más que una forma de acumulación de conocimientos, y es la más práctica y la más sencilla para los humanos, porque permite transmitir esos conocimientos a lo largo del tiempo. Por eso me gustaría plantear la competencia de los distintos grupos de relatos. Concretando, todos tenemos en el ámbito religioso al que pertenecemos una serie de relatos que intentan ser una justificación de por qué se está en esta vida, si existe o no un Dios, y el código moral que hay que inferir de eso. Tenemos la Biblia, el Corán, la Historia de la Iluminación de Buda, etc., cada uno el suyo. Eso sería un grupo de relatos. Por otro lado, tenemos todo lo que aporta la literatura en su conjunto. Y luego, tenemos la historia. Lo que vengo a plantear es que todos esos grupos de relatos, al final entran en colisión, en competencia. Se dice: " no, no, lo real es lo mío, tú quítate", de modo que es una lucha por obtener el favor de representar lo real y los conocimientos más necesarios para explicar la vida. Me gustaría que me dijeran qué piensan sobre eso.

Celia Fernández Prieto: A mí se me ocurre contestar que lo real, lo que llamamos realidad, es un producto de nuestra capacidad de dar sentido a lo que existe, a lo que imaginamos, a lo que proyectamos. La

construcción de la realidad es ese conjunto enorme de discursos y de relatos con los que elaboramos todo lo que necesitamos para ser, para vivir, para sobrevivir y normalmente, además, les atribuimos una función.

Por ello esperamos que el discurso que encontramos en la prensa sea un discurso que nos proporcione una información suficientemente –no diré absolutamente- veraz. ¿Por qué? Porque nos importa, porque necesitamos saber cómo está la Bolsa, etc. Y, puesto que sabemos que eso es un relato y por tanto una composición, una interpretación, ya hemos desarrollado maneras de leer *relativamente desconfiadas*. Hoy nadie se lee un periódico creyéndose a pies juntillas todo lo que dice, lo cual no significa que no necesitemos el periódico cada día para conocer la realidad de hoy. Pero, más que competencia, lo que existe es un fluir de discursos que están en el ámbito de nuestra capacidad para dar sentido a las cosas, que a veces crean tensiones, otras veces dialogan entre sí, otras veces se enfrentan... Pero yo creo que ésa es la vida, ésa es la realidad de la cultura, ese circuito de discursos en el que cada uno nos da elementos para saber a qué atenernos.

Y una última cuestión: cuando hablamos de la ficción y de la verdad, evidentemente están mezcladas, pero hay momentos en los cuales es importante que sepamos si lo que nos está diciendo una persona es cierto, si se compromete con eso o no. Hay momentos en los que el rótulo que pongamos a un determinado discurso es muy importante, porque en él nos va la vida. No siempre somos tan tolerantes con el ejercicio de la ficción y de la realidad: en ciertos momentos, queremos un compromiso con la palabra. Si alguien nos dice que nos quiere, por ejemplo, luego que no nos venga diciendo que en ese instante estaba soñando.

Yo creo que lo atractivo es ver cómo nos movemos, a veces con una habilidad absolutamente sorprendente, entre discursos que siempre contienen una dosis de imaginación y de invención y ante los que experimentamos una cierta ansiedad de verdad para saber a qué atenernos.

Luis Landero: Querría añadir algo a lo que ha dicho Celia, o quizás es un poco lo mismo dicho de otra manera. La pregunta es muy interesante; me ha recordado aquella distinción de Ortega entre ideas y creencias. Las ideas son aquellas cosas que tienes, que las usas y las

tiras; las creencias las llevas puestas, y es muy difícil, a veces imposible, desprenderse de ellas. Es cierto que hay textos religiosos, históricos, en definitiva relatos, que se convierten en armas de poder, en modelos imperativos de la realidad, incluso hay textos sagrados por los que se discute, y se puede llegar a las manos y aún más allá por el significado de una frase o una preposición.

Y frente a estos textos, está la literatura. Una de las cosas buenas que tiene la literatura es que nos defiende de los textos dogmáticos. Por eso, en un principio, las novelas estuvieron prohibidas en América, porque, aparte de que desataban la imaginación, presentaban la realidad en toda su misteriosa complejidad, con todos los puntos de vista integrados y sin dar soluciones doctrinales a los conflictos. Una novela dogmática o de tesis muere pronto, pertenece a otro ámbito. Por eso me parece muy interesante, porque una de las bondades que tiene la novela es precisamente que se enfrenta a los textos dogmáticos y de algún modo sagrados.

José Mª Pozuelo Yvancos: Como también considero que la pregunta es muy interesante, yo quería intervenir, en esta ocasión sólo para hacer un subrayado. Porque Platón ya se plantea esta cuestión, aunque a propósito de la escritura. El gran problema que plantea Platón en *Theuth y Thamus*, acerca de si la escritura iba a ser un fármaco de la memoria o el instrumento del olvido, es exactamente el mismo que anida en la transición desde un tipo de relato a otro. Hay un tipo de relato que podría ser cerrado, en el sentido de que no es susceptible de ser interpretado: las palabras de la tribu se reciben como relato, pero en el sentido en que la oralidad y la sanción de la sabiduría no te pertenece a ti como sujeto interpretante; la sabiduría te precede, está en el relato y te sobrepasa y sobrevive. Sin embargo, cuando empieza la escritura, Platón se plantea la cuestión y dice " ...porque entonces las palabras no tendrán padre conocido, esto es, aquél que dé respuesta de sí. Y entonces cada palabra, al ser interpelada, dirá una cosa".

Ahí está la gran diferencia, que es la que la literatura marca. Es la época de la interpretación, es decir, que ha nacido una realidad completamente distinta: la que da lugar al texto literario, en virtud del cual los textos (y no sólo los literarios) ya son susceptibles de ser interpretados. Por consiguiente, ya no existe una fuente de conocimiento que vincule la sabiduría a un relato, sino que el lector está construyendo

sus dudas. Y la literatura está en ese momento, en la transición desde un relato que podríamos llamar sacerdotal, dogmático, que tiene sus claves sometidas a la interpretación reglada, hasta un relato abierto a todas las vulneraciones. Y al hacerlo así, estamos llevando la literatura antigua a un lugar que no es el suyo, porque no recibimos a Homero, por ejemplo, en hexámetros griegos y leemos *La Odisea* después de la novela. Pero, en fin, esto es inevitable. Y menos mal, porque, si no, se produciría una relación cerrada entre hombre y relato, en la cual el relato no podría ser discutido ni negociado: se recibiría, asentiríamos y las palabras de la tribu serían absolutamente respetadas. Pero la literatura rompió con eso.

Carlos Castilla del Pino (entre el público): No sé cuántas acepciones existen de la palabra *verdad*, probablemente habrá muchas más de las que voy a mencionar. Pero hay tres a las cuales me quisiera referir en este momento, porque me parece que vienen a colación en este asunto que estamos discutiendo y que a mí me interesa mucho.

Una de ellas es la verdad desde el punto de vista ético, que se opone a la mentira; cuando nosotros leemos algo en un periódico, no solamente nos interesa si es falso o erróneo lo que nos dicen, sino si nos mienten o no nos mienten. Es decir, hay una acepción ética de la palabra verdad, a la cual se opone la mentira.

Hay también una acepción epistemológica: a la verdad de que dos y dos son cuatro se opone el error (no la mentira) de que dos y dos son cinco.

Y hay una tercera acepción, que es la que estamos tratando, y que yo llamaría *lúdica*, que es: a la verdad se opone la ficción; frente a la verdad, la ilusión de verdad. Ésa es la ficción, la ilusión de verdad. Porque, si no hay ilusión de verdad, nosotros no suspendemos la incredulidad, que es lo que nos exige el señor Coleridge como actitud correcta de lector. Para que yo me emocione con una novela, hace falta que suspenda la incredulidad y me crea L*os tres mosqueteros* o *Trafalgar* o *El guitarrista*.

Por cierto, de la intervención de Landero, a mí me ha hecho mucha gracia todo lo que ha comentado de la ficción, pero me ha hecho menos gracia cuando se quería referir a su vida, porque ahí también había un componente de ficcionalidad, que a mi juicio no era realmente adecuado. Lo digo sinceramente, porque yo creo que cuando se

hace ficción, hay que hacerla pasar por realidad, de la misma manera que un ilusionista en un escenario. Todos sabemos que no hay conejos en el sombrero de copa, pero lo tienen que hacer pasar como si en verdad existieran.

Con estas tres acepciones de la palabra *verdad*: verdad frente a mentira, verdad frente a ficción y verdad frente a error, me parece que podría contribuir a aclarar las cosas.

José Mª Pozuelo Yvancos: Sí, Carlos. Tu intervención es absolutamente clarificadora, como siempre. Bueno, como casi siempre. Pero yo intentaría no reducir la función lúdica, salvo que entendiéramos el *ludus* como lo entiende Huizinga en *El homo ludens*. Función lúdica: eso es muy peligroso. Verdad frente a mentira, vale, verdad frente a error, vale, ¿y verdad frente a ficción? ¿Cómo? Si lo primero es ético y lo segundo epistemológico, que lo otro sea lúdico no lo veo. Salvo que el juego sea el atributo fundamental del individuo.

Carlos Castilla del Pino: No te quiero interrumpir mientras estás en el uso de la palabra, pero quisiera decir que el juego es una fuente de conocimiento. Nosotros aprendemos con el juego, y a lo que me refería sobre tu intervención primera es que tú crees que la literatura deja de ser ficción porque es una vía de conocimiento. Pero es que eso no quita para que no sea ficción...

José Mª Pozuelo Yvancos: Pues claro que no. Si además yo he escrito un libro sobre eso...

Carlos Castilla del Pino: Y es una vía de conocimiento porque quien nos descubre la interioridad son Dostoiewski, Proust... ¿Y cómo nos podemos creer la interioridad, por ejemplo tuya, respecto a si yo soy amigo tuyo y eres sincero conmigo? Es un acto de fe. Es decir, frente a la verdad está la mentira: o eres sincero o no eres sincero conmigo.

José Mª Pozuelo Yvancos: Bueno, solamente concediendo al *ludus*, a la función lúdica, un estatuto diferente del simple placer, porque compromete la esfera de la fantasía, que es exactamente una esfera (como tu *Teoría de los sentimientos* ha demostrado) nuclear en la configuración del hombre. La ficción siempre tiene vocación de realidad. Yo

escribí un libro que termina con esa frase. Lo más grande que le puede pasar a un escritor es que el que lo está leyendo llore, o ría, o sienta miedo, o repugnancia... cuando son palabras.

Jesús Fernández Palacios: Ésa es la ilusión de la verdad

Carlos Castilla del Pino: Es como el truco del ilusionista. Cuando una persona se mete en un baúl y el ilusionista saca el serrucho para cortarla, nosotros estamos esperando con un escalofrío, pensando en que la pueda cortar.

José Mª Pozuelo Yvancos: Claro; y ésa es la verdad más grande de la ficción. Dice Pushkin: "Me desharé en lágrimas ante la ficción". Ése es el reino de la literatura.

Público: No sé si estoy interpretando bien todo lo que se está diciendo en los dos días que llevamos de Congreso, pero, utilizando una imagen, voy a expresar lo que poco más o menos tengo claro.

"El pasado está muerto y sólo existen los textos", se ha dicho. Nuestra relación con el pasado se establece a distintos niveles. Por ejemplo, el arqueólogo, cada vez más corto de vista puesto que va perdiendo perspectiva, y es algo como un desenterrador del pasado que nos ofrece las piezas de un rompecabezas a veces indescifrable. Es el que presume más de científico de todos los implicados en la cuestión. A continuación viene el historiador, con una postura de forense, con un bisturí que aplica a esos descubrimientos, los disecciona y recompone, y nos ofrece un magnífico cadáver con pretensiones de objetividad (pero son cadáveres lo que nos ofrece el historiador: un texto de un pasado muerto). Y después viene el taumaturgo, el creador, que tiene la capacidad, con un soplo mágico, de revivir aquel cadáver. Curiosamente, es el más desprestigiado de los tres y, como taumaturgo, no sólo tiene la capacidad de hacer milagros, sino también la capacidad de la profecía, y a veces con esa ilusión de verdad que ha definido nuestro querido amigo, resulta que nos oculta un conejo que en verdad existe. Se podrían poner miles de ejemplos, pero basta con *Rebelión en la granja*. ¿Una obra de ficción? Por supuesto que sí.

Con respecto a esto yo haría una pregunta. ¿Aquello de Orwell fue casualidad, fue intuición o fue un conocimiento tan profundo del

ser humano que le indicó lo que iba a ocurrir, y construyó aquella magnífica metáfora de lo que en realidad ocurrió?

Luis Landero: Perdón, ¿en qué año está escrito *Rebelión en la granja*? Sobre 1940 más o menos ¿no? Pues no creo que sea una profecía. En esas fechas ya había críticas muy fuertes contra el estalinismo. A mi juicio se trata sencillamente de un libro doctrinal, pedagógico, un poco tramposo (por aquello del caballo, el cerdo), pero en ningún caso creo que sea la obra de un taumaturgo como tú has dicho, de alguien que tenga una especie de videncia, ni mucho menos. Es sencillamente una crítica al comunismo realizada por alguien que fue comunista además. *Rebelión en la granja* es la vulgarización de una crítica al comunismo, hecha con mucho talento (como es propio de Orwell) por alguien que había sido comunista y que de pronto se dio cuenta de sus horrores. A mí no me parece que sea un libro vidente.

Carlos Castilla del Pino: Estoy de acuerdo contigo, es una parábola...

José Mª Pozuelo Yvancos: Hay un ejemplo que podría determinar quizás un mayor carácter visionario, que es Kafka, quien escribe su literatura antes de los campos de concentración. Y en cuanto a Orwell, *1984* sería más conspicuamente visionaria que *Rebelión en la granja*. La literatura tiene la capacidad de construir parábolas, metáforas de mundos posibles.

Público: El profesor Pozuelo ha hecho una reflexión esta tarde que a mí me ha dejado muy tocado sobre la pérdida de capacidad de transgresión de las vanguardias. Me ha gustado mucho, porque no me había dado cuenta de hasta qué punto es difícil transgredir actualmente desde una posición vanguardista. Yo he estado pensando la forma de plantear la pregunta: realmente, *vanguardia* aparte de ser un término militar, indica una posición y un movimiento, es el que va delante y el primero que entra en un campo hostil y, por lo tanto, toda la épica del movimiento recae sobre su posición. Pero ¿qué pinta la vanguardia en un ejército en retirada? ¿Dónde se pone? En la retirada de Napoleón de Rusia, ¿quiénes son? ¿Los primeros que llegan a París? Ahí no hay épica ninguna. Que yo sepa, la épica fue la de un tal Poniatowski, que fue el que se quedó en la retaguardia, de donde venían los palos. De

modo que yo me pregunto: la épica actual, frente a una sociedad en la que a una serie de valores la postmodernidad los ha dejado medio tambaleándose, ¿no estará en la resistencia de la retaguardia? ¿No serán la literatura y la historia ahora mismo unos resistentes de retaguardia frente a esta avalancha que se nos viene encima?

José Mª Pozuelo Yvancos: Son muy lúcidas su pregunta y su intervención. Y creo que albergan la respuesta posible en su propia formulación. Cuando John Barth hace un diagnóstico de la premodernidad, se refiere a Borges, y es uno de los primeros. Antes de que Borges fuera admitido como el patriarca de referencia continua, Barth, en 1967 se refiere ya a su literatura. ¿Y por qué cito a Borges? Pues porque a mí esto me interesa en la medida en que Borges da la vuelta al argumento de la vanguardia. Él es hijo de la vanguardia (sobre todo de las vanguardias poéticas); sin embargo, se da cuenta de la inutilidad del gesto y establece la ironía, esa distancia unas veces socarrona y otras veces figurada de la no progresión, o de los laberintos, o de lo circular, que implicaría la ruptura de la historia de los procesos artísticos como avances progresivos, o la historia de las series artísticas. Digamos que la imagen de la postmodernidad sería un desapego con relación a los mitos del progreso cultural que estuvo muy vinculado al desarrollo industrial. Lo vemos claramente en el futurismo, tan vinculado incluso con la máquina y con la celebración de la metrópolis. Luego, todo eso quiebra. Yo creo más bien que las figuras de la contraposición son las de la ironía, las de la parodia, las del pastiche, las que han sido corrosivas para con la historia de los progresos culturales.

José María Merino
Los límites de la historia y de la ficción

Carmen Delgado (Presentadora): Tenemos con nosotros a José María Merino, extraordinario representante del género fantástico, gran narrador, respaldado por una obra muy amplia, que abarca lo acontecido, la ficción, la búsqueda de identidad, la subjetividad, los sueños, el mestizaje, los entresijos de la memoria desde una perspectiva individual y también colectiva, el tiempo como elemento vivido y también soñado.

En la conferencia de hoy va a establecer un diálogo entre la historia y la ficción dentro de sus matices, quizá combinatorios, pues ambas presentan un ejercicio de referencialidad; exactamente hablará de "Los límites de la historia y la ficción". Y como punto de partida y para mostrar dos pensamientos si no antagónicos complementarios, leeré dos citas. La primera, como homenaje a nuestro conferenciante, de Jean Paul Sartre: "Incluso el pasado puede modificarse. Los historiadores no paran de demostrarlo".

A lo que añadiré una cita aristotélica: "La historia cuenta lo que sucedió, la poesía lo que debería suceder".

Tiene la palabra José María Merino.

José María Merino: Muchas gracias a Carmen Delgado por su presentación. Les diré que me siento muy satisfecho de estar aquí y además invitado por la Fundación Caballero Bonald. José Manuel Caballero Bonald es un escritor extraordinario, al que admiro desde hace muchos años, que sabe expresarse en todos los registros de la literatura: la poesía, la novela, el ensayo, el memorialismo. Realmente es un maestro del que tenemos la suerte de disfrutar, y yo agradezco muchísimo a la Fundación que me permita estar aquí, en una institución que lleva su nombre. Y además para hablar desde la perspectiva de la ficción y de la historia.

Ante todo, voy a tocar una serie de temas como escritor. Yo no soy científico, pertenezco más al campo de la intuición más que al de la razón, y todo lo que les voy a decir nace de mi experiencia personal, de mis lecturas y de mis reflexiones. Voy a empezar hablándoles de algo que a España ha llegado muy tarde, pero que ya tenemos posibilidad de conocerlo. A finales del siglo XIX un pastor religioso prusia-

no, filólogo, llamado Wilhelm Bleek estaba trabajando en Sudáfrica y descubrió una etnia, una tribu que se llamaba algo así como *TchXam*, y lo pronuncio de esta forma (con un chasquido) porque entonces las onomatopeyas aún formaban parte del lenguaje. Hoy nos quedan apenas el sonido de un beso, el chasquido para alejar a un perro, o el que usamos para hacer una pedorreta. Pero hubo un tiempo en el que los sonidos de la humanidad también incluían los sonidos de la naturaleza. Ruidos que no eran exactamente propios de los hombres, sino de los animales y de las cosas. Este hombre admirable, Wilhelm Bleek, recogió, cuando no había magnetófono y ayudado por una hija suya, a base de referencias simbólicas, lo que podían ser los sonidos que no expresaban vocales ni consonantes, sino ruidos. Lo que le sorprendió de esta etnia, que por cierto ya ha desaparecido eliminada por la civilización (y además los que él conocía eran casi todos delincuentes que estaban presos porque habían robado una gallina, un salacot o cualquier otra cosa insignificante), es que tenía una enorme potencia narrativa, era gente que contaba muchas cosas. Y se dedicó a recoger todos sus testimonios orales. Su libro se tituló *Especímenes del folclore bosquimano y* Elías Canetti manifestó su admiración por él. En el año 2001 se ha publicado en España una antología de los ejemplos de tal libro muy bien editada por José Manuel de Prada Samper, con el título de *La niña que creó las estrellas*.

Nosotros los españoles, sobre todo los que somos originarios de zonas con raigambre popular como Andalucía, Extremadura, León, Asturias, Galicia, hemos tenido bastante contacto con la cultura o la narración oral. Tal vez por eso no reflexionamos con suficiente distancia sobre lo que significa el fenómeno de la oralidad. Yo, al leer los preciosos cuentos recopilados por Wilhelm Bleek reflexioné mucho sobre ese fenómeno, me preocupé por conocer qué era esa etnia *TchXam* y descubrí que no tenían nada. Eran paupérrimos, eso que se llama pueblos cazadores. Y los pueblos cazadores, más primitivos que los agricultores, lo poco que cazan es la liebre que no ha comido la hiena o el ciervo al que no ha llegado antes el león. Lo que hacían era comer muchas larvas y, de vez en cuando, un pájaro que había quedado arrecido por el frío o que no había consumido un depredador más ágil. No tenían ni siquiera cerámica, porque utilizaban pedazos de huevos de avestruz. Sólo tenían un zurrón para poder ir guardando lo que les podía ser de utilidad, sobre todo desde el punto de vista ali-

menticio, y un palo aguzado para defenderse o cazar. Sin embargo, poseían una riqueza extraordinaria desde el punto de vista de la imaginación, un patrimonio de ficción deslumbrante. Y de eso es de lo primero que quiero hablar.

Leyendo esos cuentos y comparándolos con el riquísimo patrimonio de cultura oral que con los años he ido conociendo, reflexioné sobre qué es exactamente la ficción. Cuando el ser humano no tiene ningún dato para poder interpretar la realidad que le rodea inventa una ficción , intenta entender la realidad creando cuentos que puedan explicarla. El cuento, la ficción, es decir, la imaginación, que no tiene nada que ver con la realidad, es un modo de interpretarla a través de la invención de símbolos, y ese procedimiento está en nuestra propia naturaleza. Somos seres que han intentado entender la realidad a través de ficciones. La ficción nos pertenece naturalmente y es nuestra primera sabiduría consciente. Tal vez en los mamíferos, y en nosotros, que –vamos a decirlo así- somos la *escala superior* de los mamíferos, el sueño ha sido la primera sabiduría inconsciente. Seguramente los sueños que también tienen los perros, los gatos o los caballos, eso lo apuntó Georges Steiner, son la primera manera simbólica de intentar entender la realidad, los primeros reflejos simbólicos. Luego, la especie humana inventó la ficción, los cuentos. ¿Por qué sale la luna? Ah, la luna es una zapatilla que un anciano lanzó al cielo hace muchos años. ¿Por qué existe la Vía Láctea? Muy sencillo: una muchacha en la edad menstrual -también para los *TchXam* eran importante estos elementos del menstruo, el cambio de la pubertad, las diferencias de edad- agarró un puñado de ceniza de una hoguera, la lanzó a cielo y eso es la Vía Láctea. Se inventaron también sus dioses. ¿Por qué existe la muerte? Porque hay unos seres que nos ponen trampas. No era un pueblo que creyera en el más allá, pero sí creían en la malevolencia de los dioses, y en sus cuentos intentaban demostrar que también los dioses podían ser engañados. ¿Y qué relación tenemos con los animales? También lo explicaban a través de cuentos, porque ellos entendían el mundo a través de cuentos. Organizaban ficciones que les permitían transmitir a sus hijos esa sabiduría. “No te preocupes, las estrellas, la luna, el viento, la tempestad, son esto y esto”. Ustedes saben perfectamente que de ahí nacen los mitos. Los mitos son también formas de ficción para intentar entender el mundo.

Estoy hablando de un momento en el que no existe la lógica formal, no existe la aproximación científica, ni ha nacido la filosofía. Es decir, estamos actuando de acuerdo con los medios que tenemos y con nuestra inteligencia para intentar dar sentido a las cosas, para entender qué es lo que nos rodea.

La ficción está, por lo tanto, en nuestra naturaleza. Somos, posiblemente, un animal que ha empezado a pensar gracias a que ha empezado a inventar ficciones. No sé si algún día los que están investigando sobre el *homo antecesor* podrán decirlo con seguridad. Cuando los estructuralistas rusos estudiaron los cuentos populares, descubrieron que tienen un número cerrado de funciones, que esas funciones son inalterables, y que todas las culturas cuentan cuentos similares; es así posiblemente porque tenemos dentro las mismas tramas, y tenemos un número cerrado de ellas. Somos ficción y además ficción convertida en una serie de tramas que combinamos continuamente, de modo que la literatura es inagotable por esa continua combinación. Y por esa arte combinatoria ofrecemos apariencias de ficciones nuevas, pero que son las mismas, como son muy parecidas determinadas experiencias sociales. El tema de Romeo y Julieta ya está posiblemente en la etnia *TchXam*, porque seguramente habría jóvenes de distintas tribus que por razones sociales o familiares no debían amarse y se amaban. Y eso también podríamos verlo ahora en los inmigrantes de los diversos lugares, en los barrios periféricos de las ciudades, etc. Es decir, que esa historia es una trama que seguramente conocemos desde el origen de la especie.

Otro factor que me hace pensar que la ficción está en nuestro origen, es decir, que es lo primero que hemos inventado los seres humanos para entender el mundo, tiene que ver con mi afición a las culturas precolombinas. Se dice, a veces desde una postura soberbia un poco pueril, que las culturas precolombinas no tenían escritura. Claro que no tenían escritura: no querían tenerla, porque la escritura empieza a fijar los sucesos y a hace nacer la historia, y ellos vivían en un tiempo circular, el tiempo del mito, voluntariamente ahistórico. Es curioso comprobar lo que sucede cuando, con escritura española pero con fonética maya, se escriben, ya muy degradados, los primeros *Chilan Balam*, libros que pudiéramos llamar sagrados que recuerdan un poco lo que fue el pasado esplendor de los mayas, ya desaparecido cuando asomamos por allí los españoles. Se lee, por ejemplo: “Esto

sucede el día catorce de octubre de 17… y está lloviendo. Lo digo para que sepáis que cuando vuelva a ser catorce de tal de tal año, lloverá". Es decir, esa idea de que el tiempo es circular.

Por lo tanto, ¿qué es la ficción? En el mundo de los mayas o de los incas, realidad y ficción formaban parte del mismo mecanismo. Tenían cuentos populares, narración oral, fábulas, pero la idea actual de historia, memoria objetiva de los sucesos reales, ellos no la tenían. Pertenecían a un mundo donde ficción y realidad estaban perfectamente entrelazadas. Ésa es la primera idea que yo quería poner sobre la mesa: la ficción es previa a todo lo demás. De la ficción nacen la ciencia, la metafísica y, por supuesto, la historia. Y eso seguramente está en el origen de nuestra manera de sentir, de expresarnos y de intentar entender el mundo.

El segundo tema que quería exponer es eso del *descrédito de la ficción*. Vivimos en un momento en que la ficción está absolutamente desacreditada. Es más, hay muchos libros, como saben ustedes, donde se mezclan la novela, la historia, el libro de ensayos, las memorias, el libro de viajes, y no sabemos exactamente cuáles son los límites. Eso, que en cierto modo es una conquista estética y técnica, ha servido sin embargo para que la ficción pura esté desacreditada. Ya no podemos trabajar con la ficción pura. Y la desconfianza que se mostraría en esa idea del descrédito de la ficción, es al menos tan vieja como la cultura escrita. Desde hace muchísimos años, la historia es prestigiosa y la ficción está desprestigiada. Carmen ha citado en la presentación aquella aproximación aristotélica para distinguir lo que era la literatura y lo que era la historia. La recoge Cervantes en *El Quijote* cuando dice: "... uno es escribir como poeta y otro como historiador. El poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser. Y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron". Y añade Cervantes: "sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna". Es decir, las aproximaciones no son de la misma calidad.

En este sentido, hojeando el material de estudio que he utilizado, recordaba a un olvidadísimo analista de historia, muy vinculado al fascismo, Benedetto Croce, que en un libro titulado *La historia como hazaña de la libertad* (ya ven que yo voy por el otro lado) ofrece una definición muy interesante para entender esa desconfianza tradicional de la cultura escrita hacia la ficción. Nos dice:

> "Las edades en que se preparan reformas y transformaciones miran atentas al pasado, a aquél cuyos hilos quieren despedazar, y a aquél de quien intentan reanudarlos para seguir tejiéndolos. Las edades consuetudinarias, lentas y pesadas, prefieren a las historias las fábulas y las novelas, y a fábula y novela reducen la historia misma".

Y es que hay una vieja falta de crédito en la ficción. Otro argumento es el de los clásicos del siglo de oro, esa discusión entre *verdad* y *verosimilitud*. Yo voy a utilizar luego el concepto *verosimilitud* para defender la ficción, pero recuerdo haber leído el discurso de algún eclesiástico (ahora no podría decir exactamente de quién se trata), uno de esos severos tratadistas del siglo de oro, atacando a la verosimilitud como elemento traidor a la verdad. Lo verosímil es peligroso, las cosas tienen que ser verdad y todo lo que es verosímil atañe profundamente a lo que es verdad. Es decir, yo creo que hay un desprestigio tradicional: la ficción no es cosa seria. Como saben ustedes, en España, durante muchos años –aparte de que existían otras razones para prohibirlos- la novela y el teatro se tenían incluso por asuntos un poco delicuescentes, propios de mentes débiles, de mujeres (se decía que las mujeres se atontaban leyendo y yendo al teatro), y era necesario apartar la ficción de la vida cotidiana. Ha habido una desconfianza religiosa importante hacia la ficción, e incluso es sorprendente que nuestro libro más emblemático, *El Quijote*, sea un libro contra la lectura de novelas de ficciones, contra los libros de caballerías, porque las ficciones nos pueden confundir, hacernos soñar cosas imposibles e incluso perdernos en nuestra relación con la realidad.

Por lo tanto, con los años se ha ido acreditando una especie de dicotomía: ¿qué es la verdad histórica, por un lado, y qué es la verdad poética, por otro? Yo creo que la ficción, por lo menos a partir de la modernidad (ahora ya vamos a hablar de la ficción, pero no de la ficción oral, la transmitida por nuestras bisabuelas o la transmitida por aquella etnia *ThXam* de los sudafricanos), no es verdad ni es mentira. A veces dice Vargas Llosa -persona a la que admiro y respeto - que la ficción es la mentira. No; la ficción es un tercer género. No es ni verdad ni mentira. La realidad puede ser contada de una manera verdadera o falsa. La ficción siempre es una tercera vía. En todo caso diríamos que la mentira de la ficción es la mala ficción, pero repito que la fic-

ción no pretende ser ni verdad ni mentira, sino un tercer género. Y es un espacio cuyo campo es plenamente simbólico. Quiero insistir en que la ficción se lee, se interpreta a través de la razón pero, sobre todo, se siente. Hay que aproximarse a ella desde la intuición. Al ver veo el empeño de ciertos análisis en acercarse a la ficción como si fuese un material reconocible desde ópticas científicas, no dejo de asombrarme. Cuando yo era joven, en mis tiempos de estudiante de Derecho, había una Facultad de Ciencias *Exactas*. En estos momentos, ni las matemáticas se atreven a llamarse exactas. Yo siempre insisto en que no debemos pedirle a la literatura esa exactitud que ya ni siquiera podemos pedirle a la ciencia. La literatura va por otro camino, no es esa exactitud de las ciencias. La literatura habla a la intuición, habla a la parte secreta. Los clásicos sobreviven porque están hablando a una parte secreta que no podemos racionalizar muy bien. ¿Por qué nos siguen conmoviendo algunos libros?¿Por qué razón hay libros que no acaban de morir nunca? Pues porque hablan a algo que no es exactamente la razón, hablan a una parte oscura, a ésa que subyace en cada uno de nosotros y que no está plenamente racionalizada. Ése es el papel de la literatura, como fue siempre el papel de la ficción: hablar a la parte oscura, simbólica, de lo que somos, para hacernos comprender mejor, -pero también desde lo oscuro, desde lo poético-, lo que es el mundo y lo que nosotros mismos somos.

En ese sentido, voy a poner como ejemplo de esa verdad poética que se implanta a través de la modernidad la gran novela del siglo XIX. Porque el siglo XIX se puede estudiar desde la historia, pero para entenderlo hay que acudir a la literatura. Cuando severos historiadores me demuestran que no han leído a Tolstoi, a Balzac, a Stendhal, o a Galdós, me pregunto cómo pueden comprender el siglo XIX. Porque, a mi juicio, para entender ese siglo son necesarias sus novelas, que nos dan las claves más misteriosas de los comportamientos, las conductas y los sentimientos de nuestros antecesores del siglo XIX. Insisto: ¿cómo podemos estudiar la historia si no es a través de la novela? ¿Cómo podemos desaprovechar la suerte de tener novela y literatura, es decir, ficción escrita, que transmite el sentimiento de una época?

Yo creo que la novela desentraña, nos da claves –no sé si utilizar el término unamuniano de *intrahistoria*- de la realidad que los datos y los hechos jamás nos darán. Es decir, si colocamos sobre esta mesa todos los datos sobre mortalidad, alimentación, nivel de empleo,

enfermedades, etc., del Madrid de 1881, y colocamos del otro lado, *La desheredada*, *Miau* y *El amigo manso*, seguramente entenderemos mejor el Madrid de esos años a través de estas tres novelas que a través de ese centón de información sobre la vida sanitaria, policíaca y social del Madrid finisecular. La verdad poética desentraña la realidad a través de unos caminos que no son exactamente los de la historia.

Entonces, ¿qué es la verdad histórica? Pues miren ustedes, a mí me gusta mucho esa cita sartriana tan escéptica que al empezar hizo Carmen Delgado de que incluso el pasado puede modificarse y los historiadores no paran de demostrarlo. Desde la seriedad científica de la historia se suele mirar con menosprecio la literatura, y no digamos la leyenda, pero ni la narrativa de ficción ni la leyenda pretende mentir, no engañan sino que quiere ser engañado, como el Ingenioso Hidalgo. Sin embargo, la historia miente a menudo, tergiversa la realidad, cambia la verdad de los intereses particulares y hasta de los sucesos sociales. Hablando de "verdad histórica", quiero remontarme a un libro que me parece encantador, la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana, que fue uno de nuestros primeros historiadores racionalistas. Y empieza diciendo así el capítulo primero: "Tubal, hijo de Japhet, fue el primer hombre que vino a España. Así lo sienten y testifican autores muy graves". Luego añade: "Según la autoridad de Flavio Josefo, no tiene fundamentos la venida de Tarsis, nieto de Japhet". Es decir, afirma que Tubal fue el primero que vino a España y que, desde luego, pensar que fue Tarsis no tiene garantía histórica de ningún tipo. Con esto no quiero desacreditar la historia. Lo que quiero decir es que, a veces, es absurdo establecer la dicotomía. ¿Dónde termina la ficción y dónde empieza, bruscamente, la historia? ¿La ficción pertenece al sueño y la historia es un fiel testimonio de la realidad?

Yo soy muy aficionado a la arqueología. Cuando visito algún lugar, me gusta conocer el museo de la ciudad. Y en los últimos años, no dejo de estar perplejo, porque veo que la arqueología se puede instrumentalizar perfectamente desde el punto de vista político. Ustedes saben cómo se ha utilizado el tema de Masada... Tengo un amigo que asegura, burla burlando, que los guerreros chinos son una falsificación y que aparecen exactamente cuando en China es necesario recuperar un cierto sentimiento nacionalista, aunque uno los vea y piense que no, porque parece una terracota gigantesca con muchos años de edad. Pero cuando se ve cómo la arqueología se conjuga a veces con ciertas direc-

trices políticas, puede pensarse: qué casualidad que, de pronto, surjan determinados testimonios precisamente cuando pueden exaltar los sentimientos nacionalistas y otras bajas pasiones. En ese sentido, no hay como recorrer algunos museos autonómicos... Y no quiero citar ninguno porque no sería justo, pero uno se asombra de cómo se puede construir la historia con una mirada diferente de la que. Al parecer, estaba científicamente acreditada. En este aspecto, la historia del siglo XX en sorprendente. Las fotos recompuestas por el estalinismo, que hacía desaparecer las imágenes de la gente mediante maravillosos maquilladores de fotos.

Ahora es mucho más fácil porque, como saben ustedes, la técnica digital permite una falsificación mucho más segura. Todavía ahora podemos conocer, a través de los filmes y de determinados grados de maduración o de emulsión, la vejez de las películas o de las fotografías, y podemos conocer bastante bien la antigüedad del papel. Pero de aquí a doscientos años, puede suceder que la terrible catástrofe de las torres gemelas nunca haya existido. No podemos saber qué va a pasar a partir del momento en que los archivos son digitales, pero no me voy a meter en ese tema porque no es el mío, aunque sí lo sufro con la preocupación de quien teme la manipulación de la realidad. Ya saben ustedes que los neonazis incluso llegan a decir que no existieron las cámaras de exterminio. Y, además, en la historia existe ese gran juego (como lo llamaba Kipling), de los servicios secretos. Todos los horrores tienen detrás ese gran juego; se producen en la realidad pero esa realidad, ¿cómo está manipulada, cómo está construida, cómo está llevada a cabo?

Creo que un posible campo de conciliación –y ése es el tercer aspecto que quería tocar- entre ficción e historia es la novela histórica. Es algo así como un punto de encuentro. Se sabe del extraordinario auge de la novela histórica en la actualidad, incluso parece que es un género contemporáneo, pero eso no se ajusta a la realidad. Es un género muy antiguo que según Lukács nace, tal como lo conocemos, con la caída del imperio napoleónico. Y hay una serie de nombres importantísimos como Scott, Dumas, Stevenson, Flaubert, Dickens, Larra, Gil y Carrasco, Navarro Villoslada, Galdós, por citar nombres extranjeros y españoles. Y luego, en el siglo XX, antes del actual auge, tenemos *El nombre de la rosa*, pero Thomas Mann, Faulkner, Margarithe Yourcenar, Bertold Brecht, Robert Graves, Vidal, Valle-Inclán, Baroja, Blas-

co Ibáñez, Sender o Eduardo Mendoza han hecho también novela histórica. Es decir, que la novela histórica es (no me atrevo a llamarlo género) como una línea de invención que está siempre presente y que es recurrente. En el siglo del oro trabajaron con materia histórica Shakespeare, Lope de Vega, Calderón: con el legendario indoeuropeo, con los cantares de gesta, con las histórico en la tradición popular. Utilizar la historia como materia de ficción es seguramente tan viejo como el ser humano, como el ser que narra o como el ser que escribe e inventa ficciones escritas.

Ahora bien, quiero recordar dos referencias interesantes sobre la desconfianza hacia la novela histórica. En *Ideas sobre la novela*, Ortega dice que la novela histórica lleva aneja una imposibilidad: "la vacilación continua del lector". Dice: "Tenemos que cambiar constantemente de actitud, no se deja al lector soñar tranquilo la novela ni pensar *rigorosamente*". Vemos por esta afirmación que hay una desconfianza instintiva en Ortega, porque una cosa es "soñar" la novela y otra "pensar *rigorosamente*" la novela. La historia pertenece al pensamiento riguroso, al pensamiento fuerte; la novela pertenece, más bien, al pensamiento débil, al sueño. Harold Bloom en *El canon occidental* remacha esto cuando dice: "La historia y la narrativa se han separado y nuestras sensibilidades no parecen capaces de conciliarlas". En realidad, la historia no da la razón a Harold Bloom, porque hay muchos lectores de novela histórica y se ha convertido en un género o un subgénero más. Incluso existen en estos momentos esos *bestsellers* millonarios que están basados, teóricamente, en reconstrucciones históricas o de informaciones históricas bastante poco de fiar sobre lo que pudieron o no haber sido los antecedentes de determinados elementos del cristianismo, del santo grial, de los santos lugares, en fin, hay un imaginario que piadosamente puede llamarse oportunista gravitando sobre todo eso.

Pero en la novela histórica hay un elemento común a la novela y a la historia. Las fuentes de la novela y las fuentes de la historia son el innumerable y caótico cúmulo de los sucesos de la realidad. Tanto la novela como la historia quieren ordenar la realidad, que es un fenómeno que se produce sin orden. Y en ese sentido, la mirada del historiador y la del narrador se parecen. Seguramente, ambos deberán contemplar elementos que sean significativos y rechazar la ganga casuística, lo que no interesa. Es decir, el narrador tiene que eliminar

lo superfluo -no digamos el narrador de cuentos literarios- y, además, debe buscar aspectos que sean indispensables para que la trama funcione. Y eso pasa también en la historia: la elección de elementos significativos, indispensables, y el rechazo de todo lo que sea una pura adherencia casuística. Creo, incluso, que el historiador trabaja exactamente igual que el novelista o que el narrador. Esto es, se basa en tres leyes: la ley de movimiento, la ley de interés y la ley de verosimilitud, que son los tres principios de la narrativa que yo defiendo. Por un lado, la historia tiene que moverse, exactamente igual que la novela o el cuento: es un hecho implícito que la historia es un movimiento. En segundo lugar, la historia tiene que interesar mediante la búsqueda de esos momentos que pueden llamar más la atención, aquellos aspectos que son más dignos de consideración desde el aspecto concreto de que se trate. Por último, la historia tiene que ser verdad, mientras que la narración tiene que parecerlo.

Trabajando con el tema de la novela histórica, recuerdo la clasificación que hizo Umberto Eco, al establecer tres tipos de novelas históricas: el *romance* -que era una novela que transcurría con cierto telón de fondo histórico, es decir en la que la época era un pretexto para colocar la historia-, la novela de capa y espada -que tendría más formalidad y exactitud, por ejemplo *Los tres mosqueteros*, una novela que parece que tiene una cierta fidelidad a una época, salen unos personajes reales (la reina, Richelieu, los hombres de la reina, los hombres del cardenal, etc,), pero no es rigurosa-, y luego lo que el llamaba *la novela histórica genuina* -que trataría el tema con todo el rigor posible desde la investigación y las fuentes auténticas-. Yo añadiría a esto la novela de tipo reflexivo, alegórica, filosófica (las *Memorias de Adriano, Narciso y Goldmundo* de Hermann Hesse), las novelas de tipo lúdico de Dumas o Pérez-Reverte, la historia como pretexto estético-político (la trilogía de la *Guerra Carlista, Espartaco* de Howard Fast o F*araón* de Boleslav Prus). Pero ahora habría que añadir otro género, porque con la proliferación de la novela de referencia histórica, aparece un nuevo tipo de novela que ni utiliza el telón de fondo de la historia ni quiere ser fiel a nada, sino que falsifica la realidad histórica, la convierte en ficción y, a partir de ahí, escribe la pretendida novela *histórica-ficticia*. Sería el caso de *El código da Vinci*, que aparte de su valor literario - no es éste el momento de discutirlo-, es como una enorme manipulación, llena de faltas flagrantes de respeto histórico para

construir una especulación de ficción que pretende basarse en claves históricas. Pues bien, yo creo que éste en un nuevo modo de novela histórica. Y eso coincide con lo que podría llamarse la degradación de la realidad.

El caso es que en este mundo de la novela histórica es donde podemos encontrar ese punto fronterizo entre ficción e historia. Sobre cuáles son los límites de la novela histórica, Borges, en el prólogo a *Luna de enfrente*, dijo: "No hay obra que no sea de su tiempo. La escrupulosa novela histórica *Salambó,* cuyos protagonistas son mercenarios de las Guerras Púnicas, es una típica novela francesa del siglo XIX. Nada sabemos de la literatura de Cartago, que verosímilmente fue rica, salvo que no podía incluir un libro como el de Flaubert". Ciertamente, la novela histórica jamás podrá reconstruir la verdad del momento en que pretende suceder.

Cuando yo trabajé en la escritura de mi novela *Las visiones de Lucrecia*, intuí lo que podía ser el mundo de Felipe II, la crisis entre las contrapuestas facciones respecto de lo que pudiera ser la guerra de Inglaterra, la Armada Invencible, y otros asuntos claves, pero la verdad es que para mí era un mundo absolutamente misterioso. Estudiando el proceso de Lucrecia de León en el Archivo Histórico Nacional, entendía a la perfección lo que los escribanos transmitían, pero en el fondo me preguntaba cómo era y cómo pensaba realmente esta gente. Aparentemente tenían las mismas pulsiones que tenemos nosotros: amor, odio, hambre y todo lo que pertenece al espectro de la biología, e incluso de los sentimientos. Pero ¿cómo pensaban aquellas mujeres que masticaban barro para tener mejor cutis? Pues no lo sé. En aquel momento, en el que no existían los partidos políticos, los sindicatos ni los periódicos, donde todo se sumía en el mismo magma mágico, religioso, político, ¿cómo era exactamente el pensamiento cotidiano? Eso es imposible de reproducir. Uno puede intuirlo más o menos, a través de las acciones, de los escritos o de la trascripción de los sueños, pero no podemos reconstruirlo tal como era.

Si ustedes escuchan grabaciones de los años 50, verán que la voz ha cambiado. Sigue siendo el mismo castellano, nos expresamos igual, pero la manera de hablar ha cambiado levemente. Pues si en cincuenta años vemos estos cambios en el sonido, en la formalización de la verbalidad, ¿qué puede suceder en el pensamiento cotidiano de gente mucho más lejana en el tiempo? ¿Cómo pensaba, en qué niveles

de comunicación se movía? Seguramente estaba impregnada también de ficción. La realidad tenía mucho que ver con la ficción, con lo mágico. No en vano era un poco el mundo de la alquimia y, como saben ustedes, Felipe II se fió mucho de la carta astral que le había hecho en su nacimiento un famoso astrólogo llamado Matías Haco. Toda su vida tuvo consigo esa carta astral y, si ustedes la leyeran ahora, dirían que se acompasa bastante a la vida de Felipe II, en esos términos de la ambigüedad general de los pronósticos. Lo que no sabemos es si él iba siguiendo los dictados de su carta astral o si ésta era lo suficientemente confusa como para que todo pudiese justificarse a la luz de esa lectura esotérica.

Yo creo que el problema que tiene la novela histórica es ese límite de la verdad. La novela histórica puede ser torpe, puede equivocarse o puede no tener información. Lo malo es cuando empieza a surgir como una expresa manipulación del pasado, porque el problema que estamos sufriendo es el de la propia formación de los lectores. Seguramente, el lector del siglo XIX, cuando se enfrentaba a la novela de capa y espada, sabía que estaba leyendo novelas. Yo no sé si el lector de hoy, que tiene profundas lagunas en su formación como lector y como conocedor de la historia, no queda mucho más inerme frente a las manipulaciones de la novela histórica, como queda inerme frente a las manipulaciones de la transmisión de las verdades de la realidad. Sabemos que la historia tiene los límites de la verdad (luego podemos hablar de qué es verdad y qué no es verdad); en cambio la ficción sólo tiene los límites de la verosimilitud. Siempre se justifica estéticamente.

Si *El código da Vinci*, o cualquier otra novela similar, tuviera calidad estética, yo no le pondría ningún reparo. Lo malo es que, encima, literariamente es deleznable. Pero la ficción, como digo, no tiene más límites que la verosimilitud. Incluso Borges criticaba a aquellos novelistas que querían escribir una novela histórica siendo absolutamente fieles a la realidad histórica. Él decía que no es necesario conocer la realidad histórica para escribir una novela histórica; claro que esto lo podía decir Borges porque tenía dentro de la cabeza la *Enciclopedia Británica*. El problema es que si una persona quiere escribir una novela sobre el siglo XIII y no lo conoce, pues a lo mejor le sale una novela sobre el siglo XVIII. Es decir, que a pesar de todo yo creo que la referencia de la realidad es importante.

En este enfrentamiento o fricción entre lo que es historia y lo que es ficción, a lo que hemos llegado no es a un descrédito de la ficción sino que estamos viviendo un descrédito de la realidad. Se nos está transmitiendo una realidad gravemente manipulada. Cuando conocemos, por ejemplo, que se ha organizado la guerra de Irak con el pretexto de una armas de destrucción masiva que realmente no existen, estamos viendo de manera clara cómo la realidad está organizándose con una sistemática que lleva consigo la mentira. No es, pues, la ficción la que a mi juicio está desacreditándose, no es la ficción la que actualmente está atravesando un momento de debilidad, sino la propia realidad, la propia historia, que es la que nos está ofreciendo un espectáculo de muy poca base real porque está siendo utilizada para transmitir mentiras. Eso es todo lo que quería poner encima de esta mesa y les propongo que, si lo desean, charlemos o debatamos sobre ello.

Público: Yo no hago más que darle vueltas a esa cuestión de *la verdad*, y parece que es recurrente que los hechos ya fijados son a los que nos referimos cuando hablamos de *la verdad*. Pero a su vez esos hechos no tienen otra constancia que una interpretación, la que sea más periodística (trasladando los términos), de modo que la verdad a mí se me escapa por todas partes. Me parece que estamos en una cosa cíclica, recurrente, que se alimenta a su vez de la realidad de hoy, con la interpretación del pasado, con las versiones, con la ficción. En fin, ésta era mi reflexión.

José María Merino: Yo escribí un libro recogiendo leyendas españolas. Se titula *Leyendas españolas de todos los tiempos*, y me sorprendió el menosprecio que algunos amigos historiadores sentían hacia las leyendas. Yo les decía que las leyendas no pretenden engañar a nadie, a no ser a personas muy ingenuas y con muy poca base crítica. En cambio, la historia muchas veces sí pretende engañar, porque, como usted dice, la historia es una sucesión de interpretaciones, susceptibles siempre de estar al servicio del cronista, o del que paga al cronista. Con esto no quiero descalificar a la historia, sino prevenir sobre la desconfianza hacia la ficción. A veces voy a algunos institutos a dar una charla y siempre hablo de por qué existe la literatura. ¿Para divertirnos? ¿Es un lujo más o es que se pretende que los chicos lean literatura exclusivamente para que sean más cultos? No; existe porque es algo que nos

pertenece profundamente, los seres humanos somos profundamente literatura, ficción. Eso sí, hemos hecho conquistas. Una de ellas es la historia, la comprensión del tiempo, que es una flecha sin retroceso. En el pensamiento occidental, claro, porque hay otros pensamientos que no han hecho esa *conquista* (entre comillas). Pero quiero decir que en general pensamos que la historia es lo serio, lo grave, lo consistente, lo irrefutable, y en cambio la ficción nos parece algo secundario que tenemos para divertirnos, cuando en realidad es algo que nos pertenece, y antes que la historia. Organicemos la historia de otro modo, seamos críticos con la verdad o con la realidad, teniendo en cuenta además la multiplicidad de miradas que hacen que no sea la misma para todos. O, por lo menos, no aceptemos *a priori* que la ficción es una cosa menor, adjetiva, y que la historia es lo sustantivo de la realidad. Yo creo que la ficción es tan sustantiva para la realidad como la historia.

Público: En su opinión de experto y autor de novela histórica, ¿qué elementos mínimos de la realidad de la época debe reflejar una novela histórica para alcanzar la verosimilitud y en qué medida debe reflejarla?

José María Merino: Creo que una cosa es la fidelidad al escenario y otra la verosimilitud. Por ejemplo, cuando escribí *Las visiones de Lucrecia*, intenté conocer el Madrid de finales del siglo XVI de la manera más completa posible, y leí todo lo que pude, y fui al Archivo Histórico, porque quería tener dentro de mí la visión del escenario: qué comía la gente, cómo se movía, cómo vestían las mujeres, cómo vestían los hombres, cuáles eran las costumbres, qué era aquello de "las casas de conversación", qué era la calle en aquel momento (las moriscas bailando, la gente vendiendo alimentos seguramente en muy malas condiciones...), y en fin, qué era aquel galimatías. Pienso que el novelista histórico debe intentar conocer muy bien todos esos elementos materiales, porque el elemento profundo, el comportamiento de los personajes, eso jamás lo podremos conocer. Como dice Borges, el personaje siempre será un personaje de nuestro tiempo. Yo tengo reciente, porque estoy trabajando sobre ello, *David Copperfield*, y qué señoritas más cursis y qué mal trata y define a algunas mujeres. Pero el de la verosimilitud es otro tema. Una cosa es que usted construya un buen escenario y que lo conozca bien y sepa cómo era un galeón, una carabela, o cómo era el viaje de aquí a América, cómo vivían los indios

tlaxcaltecas o cómo vivían los españoles de Cortés, y otra cosa es que lo convierta en verosímil. Porque luego el lector tiene que aceptar que eso está vivo y que funciona. La ley secreta de la ficción, de la novela, es que al leerla suspendamos nuestra credulidad y aceptemos, por ejemplo, que en un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme hay un hidalgo que se ha vuelto loco por leer libros de caballería; es decir, que nos parezca verosímil. Una cosa es que usted construya una realidad certera con datos de la época, y otra que lo convierta en literariamente verosímil, porque hay novelas históricas muy bien hechas desde el punto de vista de la construcción del escenario, pero que literariamente no nos las creemos. No están bien construidos los personajes, no están bien contadas. Porque el tema de la verosimilitud en literatura está totalmente por encima de la verdad. Una novela tiene que ser, por encima de todo, verosímil. Si se consigue, estupendo; y si no, no llegará a nada aunque sea un retrato maravilloso de época. Yo le pido al escritor, por encima de que sea histórico o no, que sea buen escritor y que sepa reproducir el ambiente, el espíritu, el tiempo –tan difícil de describir en literatura-, las conductas, y que nos lo creamos. Yo leo una estupenda novela fantástica, que puede ser *Drácula*, y me creo que hay un sujeto que vive en Transilvania, que viene a Londres y se alimentarse de la sangre de los vivos durante la noche. Está bien narrado, es verosímil; por lo tanto, me lo creo. Pertenece al campo de la literatura, no al de la realidad.

Celia Fernández Prieto (entre el público): A propósito de la verosimilitud, ayer tuvimos aquí una mesa redonda al final del día en la que, justamente, hablábamos de verdad histórica y ficción novelesca, y el tema de la verosimilitud no salió. Pero al hilo de lo que se acaba de decir aquí, creo que se debería establecer una diferenciación entre dos tipos de verosimilitud que funcionan en la literatura. Una, la verosimilitud entendida como relación del texto con el mundo real de referencia. Esa verosimilitud es activa, por ejemplo, en una novela como *Fortunata y Jacinta* de Galdós, porque esa novela establece una poética en la cual el parecido con los acontecimientos y con la lógica del mundo real está activa en el texto. Pero, simultánea a esta verosimilitud, está la verosimilitud literaria, que es aquella que se crea en la propia literatura, en el propio género. Es lo que nos hace, por ejemplo, aceptar como verosímil una novela como *Drácula*. Ahí se produce un pacto

con el lector, en el que tú no puedes decir: no leo esta novela porque hay un señor que se alimenta de la sangre y eso es imposible. Es decir, que la literatura crea esa posibilidad de verosimilitud que es intrínsecamente literaria. No sé si me he explicado bien.

José Mª Pozuelo Yvancos (entre el público): Cuando en la *Poética* de Aristóteles, poco después de establecerse la distinción entre poesía e historia, se introduce el término de *verosimilitud*, en un ochenta por ciento de las veces introduce otro, que es el de *necesidad*. Cuando establece ese vínculo, dice: "Que lo sean verosímil y necesariamente". El concepto de necesidad es un concepto de lógica narrativa, y es específicamente literario, por ejemplo cuando Cervantes dijo: "Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, de suerte que *allanando los imposibles*...". Es decir, que independientemente de la relación entre texto y mundo, existe una relación entre texto y lector a propósito del mundo, sí, pero que es una relación de la propia textualidad con el entendimiento, con la lógica narrativa que es puesta en acto por el receptor. Y ése es el reino de la literatura porque, de lo contrario, la construcción de mundo que el lector realiza se podría dar como mayor construcción cuando fuere referida a términos de realidad que cuando es referida a términos de fantasía. Lo cual lo desmiente la propia experiencia del lector, al establecer que mundos fantásticos son absolutamente creíbles con igual rango. Es decir, que para mí ese concepto de necesidad que introduce Aristóteles constantemente acompañado del término de verosimilitud, y al que le concedemos normalmente menos importancia, es exactamente el que va a explicar el casamiento de las fábulas con el entendimiento, sea el asunto que fuere. Ayer mismo comentábamos en una conversación que el modelo que Aristóteles establece en *Edipo rey* es rarísimo desde el punto de vista del cálculo de probabilidades, porque matar uno a su padre en una esquina y luego casarse con su madre... Está claro que en este caso la verosimilitud no está construida en función de los hechos, sino de la capacidad que la obra tenga de que las cosas vengan, más que una detrás de otra, una *a propósito* de la otra.

José María Merino: Desde luego, *Fortunata y Jacinta* sigue siendo una novela verosímil en el sentido de que los personajes están vivos, la voz narrativa está viva. Como acabo de decir, tengo reciente *David*

Copperfield, y resulta verosímil porque hay personajes maravillosos que siguen vivos: Micawber, Steerforth, Urias Heep. En cambio, hay momentos en que la novela se cae porque no nos creemos algunos personajes: esas señoritas que pueden tener un destino peor que la muerte... Sin embargo, la novela tiene tanta fuerza en lo que es verdad que la seguimos leyendo con verdadero gusto, y por eso es un clásico. Creemos en Balzac y en Galdós, aunque tienen dos pensamientos dispares de la realidad. Uno es un liberal y otro es un reaccionario. Sin embargo, el mundo de Balzac también está vivo y emite credibilidad, nos lo creemos, es verdad, es verosímil.

Carlos Castilla del Pino (entre el público): Primero, verosímil quiere decir semejante a la verdad. Y como semejante a la verdad, lo verosímil puede ser posible. Pero no necesariamente tiene que serlo, basta con que se parezca a la verdad. Eso es lo verosímil. Y después, creo que es necesario hacer una distinción entre imaginación y fantasía. Hay novelistas que utilizan la imaginación y otros que utilizan la fantasía. Galdós, por ejemplo, utiliza la imaginación. Imaginación es un proyecto que utilizamos todos los seres humanos aunque no seamos novelistas. Yo imagino que mañana voy a venir a la Fundación Caballero Bonald a dar una conferencia, y pienso que vendrán cincuenta o doscientas personas, entre ellas Landero, Pozuelo Yvancos, etc., y sobre eso planteo la conferencia. Eso es una imaginación. Lo otro es una fantasía, que es sustitución de la realidad. Fuera la realidad. Y mi mundo, totalmente fantástico, se nutre solamente desde el punto de vista imaginario de la realidad, pero que es puramente fantástico. *Fortunata y Jacinta*, el ejemplo que ha puesto Celia Fernández, es una imaginación sobre la realidad, porque Galdós no es fantasioso. Fantasioso es quien escribe *Drácula*. El esfuerzo por la verosimilitud debe ser mucho mayor en el que utiliza la fantasía que en el que utiliza la imaginación...

José Mª Pozuelo Yvancos (entre el público): Verás, Carlos, es que la cuestión es muy peliaguda, porque los términos de fantasía e imaginación, hasta que Locke escribe su tratado, son prácticamente sinónimos. Nosotros sí que lo tenemos claro, pero es una construcción relativamente reciente. Cuando Aristóteles acaba el libro tercero del *Tratado del alma*, dedica un apartado a la fantasía y a la imaginación. Él habla

de fantasía, luego la imaginación, la *imago* latina traduce el *fantasma* griego...

Carlos Castilla del Pino (entre el público): Incluso en el diccionario de la Real Academia en su edición de 1923, la definición de imaginación y fantasía todavía sigue siendo la misma. Es un gravísimo error.

José Mª Pozuelo Yvancos (entre el público): Hoy en día sí es un gravísimo error. Pero durante siglos construyeron la idea fantástica, o sea el fantasma, "con el pincel de su fantasía". Normalmente, la fantasía iba asociada cada vez que aparecía en un clásico al pincel, por la idea del dibujo, de la *imago*, porque es la construcción precisamente de una figura. Y esa figura puede parecerse más o menos a lo real (yo puedo estar haciendo una figuración puramente absurda), pero no la hace más o menos verosímil. No son conceptos que tengan que traducirse en términos de verosimilitud. Fantasía y verosimilitud son conceptos que, a mi entender, no tienen que ver entre sí, están en dos órdenes epistemológicos distintos.

José María Merino: Yo pienso que hay un proceso de racionalización en la imaginación. O sea, que posiblemente la primera imaginación tiene mucho de fantasía desatada y luego esa imaginación se va racionalizando. Y a partir de los románticos, por ejemplo, lo que antes era lo fantástico popular, los cuentos de hadas, los cuentos maravillosos, empiezan a sufrir un proceso de racionalización. Aunque Hoffmann hereda la tradición popular, intenta ahormarla bajo la luz de la razón en cierto modo, aunque siga usando elementos fantásticos desatados. Y, efectivamente, creo que lo fantástico, aunque sigue vigente, es una supervivencia de la imaginación prerracional.

Carlos Castilla del Pino (entre el público): La fantasía tiene una función en la economía del ser humano, que es sustituir una realidad que nos es absolutamente inasequible y, por lo tanto, nos frustra. Una realidad en la cual nosotros quisiéramos hacernos y, como no podemos hacernos, fantaseamos. Es lo que hace el masturbador, que si pudiera hacer el coito con quien fantasea, no se masturbaría. El masturbador fantasea, es el ejemplo de una fantasía que puede adquirir tal carácter de verosimilitud que llega al orgasmo, porque le parece que está real-

mente cohabitando con el objeto sobre el que fantasea. Mientras que la imaginación, no. La imaginación es una operación sobre la realidad para modificarla. Tú, cuando escribes una novela, modificas la realidad, y tienes que imaginar porque, si te sales de la realidad y fantaseas, tu novela no se hace, se queda en pura fantasía. La imaginación es un proyecto sobre la realidad. Los matemáticos imaginan sobre la realidad, no fantasean. El que fantasea sobre la realidad es Julio Verne, al que yo le perdono que no se le ocurre pensar que las fórmulas para viajar a la Luna sean exactas. Nadie piensa "qué disparate lo que dice Julio Verne", porque sabemos que él está fantaseando, y quiere con que yo sueñe con esa fantasía y me entretenga. Esa tarea tan modesta pero tan fundamental que es entretener. La imaginación es otra cosa. El señor Einstein es un producto de la imaginación pura, porque está anticipando lo que va a acontecer gracias a que su imaginación sobre la realidad es una imaginación disciplinada, fértil y fecunda.

José María Merino: También existe el masturbador puro, que es Dalí, el masturbador autosuficiente y que nunca quiso dejar de serlo. Es decir, que también existe el masturbador que no quiere el coito. Por lo menos, está ese modelo.

Público: Ante todo, quiero dar la enhorabuena a José María Merino por la conferencia. Y voy a cambiar un poquito de tema, porque durante estos días ha habido una serie de reflexiones que me han interesado, pero nunca he podido intervenir por falta de tiempo. Por ejemplo, ayer en la mesa redonda Luis Landero y Celia Fernández Prieto hicieron una reflexión acerca de lo creíble y lo no creíble que me hizo pensar en lo que yo creo que es la magia de la literatura, y que tiene también que ver, en parte, con los conceptos de verosimilitud, de realidad, de la historia y de la ficción, que es que uno no deja de verse y de reconocerse en la historia que lee, y que puede ser no sólo su realidad o la realidad, sino lo que podría ser. Entonces, me gustaría que José María nos hiciera una pequeña reflexión sobre ese aspecto, sobre si la literatura no deja de ser un reconocimiento sobre lo que uno es y sobre lo que uno piensa o sobre lo que podría ser. Muchas gracias.

José María Merino: Toda la gran literatura es una reflexión sobre lo que somos y lo que deberíamos ser. Y, además, la gran literatura es la

madre del conocimiento psicológico profundo. Ustedes saben que Freud fue un enorme lector y que prácticamente todo lo sacó de la literatura. La literatura ha sido el archivo de lo que somos, de nuestra conducta y de lo que sentimos. Yo creo que es imposible que la literatura no hubiera existido, pero imaginemos un mundo sin literatura. Hay una cosa preciosa en *El rojo y el negro*, la gran novela de Stendhal: cuando aquel imberbe llamado Julian Sorel corteja a Madame de Rênal, el autor acota: "Como Madame de Rênal no leía novelas, no sabía lo que le estaba sucediendo". La literatura es el gran campo de conocimiento de las conductas, lo que nos ha enseñado a conocernos. La literatura incluso se filtra a través de otros modos de ficción; hasta en los culebrones televisivos estamos viendo recuelos de la historia del conocimiento del ser humano a través de la literatura, sin los cuales no sabríamos cómo somos y qué nos pasa. Y es que durante siglos hemos ido tipificando nuestras conductas en la literatura. Está claro que habría mucho que matizar, pero, por ejemplo, Galdós es un maravilloso conocedor de las conductas, de cómo es la gente, y lo vemos en cómo se comporta *La desheredada*, que es una *quijota* equivocada. Por lo tanto, para mí el papel de la literatura es aumentar en profundidad el conocimiento del ser humano a través de ese mundo no aprehensible, misterioso.

Siempre he recordado la primera novela que yo leí con seis o siete años, que fue *Heidi*. Con los años, he pensado muchas veces por qué me emocionó a mí tanto esa modesta novela, cuál es la razón. Y he llegado a la conclusión de que me identificaba profundamente con lo que le pasaba al personaje. Es decir, ese personaje me permitía vivir en su angustia la mía y, en cierto modo, descargarme de ella. Toda gran literatura nos permite vivir otra vida y ver en esa otra vida el reflejo de la nuestra. Y ese sentido, consolarnos (en el sentido profundo de la consolación).

Suelo decir que en el mundo, aunque estés rodeado de grandes afectos, de la persona más cercana, la que más quieras o la que más te quiere, nunca sabrás de verdad cómo es, cómo siente en el fondo. Ni siquiera cada uno de nosotros sabe de verdad cómo siente en el fondo. En cambio, la literatura nos permite entrar en lo hondo del corazón humano, vemos comportarse en profundidad a la gente, y ése es uno de sus grandes papeles: enseñarnos cómo somos a través del espejo de esas conductas que leemos.

Estoy hablando de la gran literatura, porque la literatura es un mundo proceloso y enorme en el que hay de todo. Pero ese papel del conocimiento humano, de saber cómo somos, es lo que nos ha enseñado y lo que nos enseña la literatura. Aunque no lo racionalicemos, porque yo tardé cincuenta años en descubrir por qué me había emocionado *Heidi*, y lo hice porque un día me encargaron un libro sobre mis lecturas juveniles. Yo había olvidado incluso esa lectura, porque la protagonista era una niña y, claro, ¿cómo me iba a identificar con un héroe femenino? Tuve que hacerme mayor para darme cuenta. Yo pensaba que mi primer héroe era Tom Sawyer y el segundo Jim Hawkins. Incluso tuve de heroína a Antoñita la fantástica y también la borré. Luego, con los años, me planteé por qué me entusiasmaba *Heidi*, por qué la leía y la releía. Y es que, en cierto modo, Heidi, expulsada del paraíso original y arrojada a las tinieblas del invierno urbano, era para mí la imagen de la libertad y de la naturaleza del verano frente a los inviernos escolares de León. Tardé cincuenta años en descubrir que esa novela me había dado mucho consuelo cuando era niño.

Pero, en fin, hablo desde la intuición. Castilla del Pino podría decir mucho más sobre esto, porque trabaja con la materia, pero para mí la literatura es la primera clave para conocernos y entendernos. Ése es su papel, ésa es su función y eso es lo que ha hecho hasta ahora. No creo que perdamos la literatura, pero si la ficción pasa a otro tipo de proceso y se convierte sólo en imagen audiovisual, no sé qué es lo que sucederá, porque todo esto lo hemos aprendido a través de las palabras escritas y de la relación con esas palabras que crean imágenes dentro de nosotros mismos. El proceso es muy sutil, pero yo, cuando vuelvo a leer a los clásicos, que son los que más han profundizado en el corazón humano, me pregunto cómo es posible entrar de esa forma en el fondo de alguien, ver cómo es y, en cierto modo, saber tú también contemplarte a ti mismo. En ese aspecto, la literatura es maravillosa.

Público: La mía no es una pregunta nada erudita. Simplemente, como lectora de todo, quería preguntar por qué ese *boom* de *bestsellers* que combinan ficción e historia. Se puede explicar, tal vez, a nivel comercial de las editoriales, pero ¿qué explicación se le puede dar a que tanta gente lea un tipo de libros como *Los pilares de la Tierra*, etc. y se los presten unos a otros, gente a la que quizá no le interesa tanto la lectura de lo que nosotros estamos llamando la gran literatura?

José María Merino: Pues mire usted, como últimamente estoy leyendo y releyendo el siglo XIX, estoy pensando que podríamos decir: "Oiga, es que *David Copperfield* fue un *bestseller* en su época, como lo fue *Fortunata y Jacinta*". ¿Cuál es la diferencia? Pues que de *David Copperfield* seguimos aprendiendo, seguimos viéndonos en sus personajes, como en los de *Fortunata y Jacinta*, mientras que la mayoría de los *bestsellers* actuales son de usar y tirar. En ellos no aprendemos nada sobre el corazón humano, y además podemos caer en enormes confusiones sobre la historia, que es lo malo. Podemos pensar cualquier barbaridad del Santo Grial. Hay por un lado, efectivamente, una democratización de la lectura. Y a mí me parece que el hecho de leer es bueno en sí: yo jamás atacaré a nadie que esté leyendo un libro, porque creo que de algún modo su maquinita de poner conceptos uno detrás de otro está funcionando. Pero, por otro lado, el problema es que está bajando el perfil del lector y el perfil editorial. El negocio editorial lleva quinientos años y ha funcionado de una manera determinada, a través de un libro que sale, que va a un librero, que tiene un tiempo de vigencia en el que la gente habla de ese libro... Y además, el editor ha sido un colaborador intelectual con el autor durante esos quinientos años, en cierto modo ha intervenido. Los capítulos, por ejemplo, surgen porque en uno de los libros del ciclo artúrico, el editor decide que hay que poner capítulos para ayudar a la lectura. Pero desde hace tal vez cincuenta años, está cambiando el editor, se está convirtiendo en una persona ocupada sólo del proceso comercial y mercantil del libro. Estaban antes hablando de un libro que ha sido un *bestseller*. Pues ese *bestseller* es el que están buscando todos los editores; pero cuando ese *bestseller* triunfa, el resto de editores que no lo han sacado están desesperados porque sólo se vende ese libro. Cada gran *bestseller* es un agujero negro en el mundo de las librerías, produce unos daños terribles. Produce unos beneficios enormes al autor y al editor que ha tenido la suerte de publicarlo y, al mismo tiempo, los efectos colaterales –que decimos ahora- son tremendos porque la gente que iba a comprar otro libro, compra ése. Y el mismo editor que está deseando tener un *bestseller* millonario, está horrorizado de que surja un *bestseller* millonario en la competencia. Tendrían que reflexionar los editores.

Por otra parte, habría que estudiar, ahora que se hacen tantas encuestas y tantos estudios de mercado, sobre el hecho de que se produzca un fenómeno que se sale de lo común, un libro que de pronto,

no sabemos por qué, se convierte en un *bestseller* (por ejemplo estoy pensando en el libro de Javier Cercas), se convierte en un fenómeno extraliterario. ¿Por qué? Eso habría que estudiarlo. Los editores deberían decir: "Vamos a estudiar el *fenómeno da Vinci*, o vamos a estudiar el fenómeno *Soldados de Salamina*, pero a pie de obra, ahora, mientras se está produciendo, para conocer las claves". Haciendo abstracción -porque he citado dos libros que no son comparables, no tienen nada que ver-, pienso que el editor se está dedicando a algo diferente de aquello a lo que se estuvo dedicando durante muchos años y, desde el luego, el perfil lector se está reduciendo de forma alarmante.

Antes, por ejemplo, se citaba *Drácula*. Para quien le guste el género de terror y fantástico, los clásicos Sheridan LeFanu o Stoker, siguen siendo incomparables con Anne Rice, la de *Entrevista con el vampiro*, que es abominable. Y perdonen, pero es que esto es la degradación de los vampiros. Los vampiros, con todo lo que tenían, portaban una cierta nobleza en los libros victorianos, pero los vampiros convertidos por el *bestseller* norteamericano son verdaderamente incomestibles, de una sangre perniciosa y totalmente contaminada. Sin embargo, se lee mucho más a Anne Rice que a Stoker. Se está produciendo una especie de renacimiento de géneros que fueron nobles y que están perdiendo la nobleza, porque está bajando el perfil del lector y del editor. Ése es el fenómeno. Es decir, lo que va desde *El nombre de la rosa* a *El código da Vinci* daría para hacer un estudio verdaderamente profundo. Y, en cierto modo, *El código da Vinci* intenta imitar *El nombre de la rosa*, pero habría que ver qué es lo que ha pasado entre esos dos títulos.

Alberto Manguel
La lectura y la distancia histórica: la biblioteca de Robinson Crusoe.

María Jesús Ruiz (presentadora): Creo que en primer lugar debemos dar unas gracias especiales a Alberto Manguel por haber llegado puntual en una trayectoria realmente difícil desde París esta mañana, donde ha habido pérdidas de aviones, niebla, y de todo un poco. Gracias, por tanto, Alberto, en nombre de la organización y de todos los que intervienen en el congreso. En segundo lugar, un par de aclaraciones. Primero, me aclara que en la confusión Mánguel o Manguel, su apellido se pronuncia Mánguel, aunque se escribe sin la tilde. Y, después, que a su conferencia, originariamente titulada "La lectura y la distancia histórica", él prefiere añadirle el título "La biblioteca de Robinson Crusoe", porque le parece menos universitario, menos académico y menos aburrido. Dicho esto, lo presento brevemente y pasamos a su intervención.

Encaramos el último tramo de este congreso, que espero haya servido para confundirnos felizmente por los caminos fronterizos de la literatura y de la realidad, con la intervención de Alberto Manguel. Como saben, es argentino de nacimiento, pero orgulloso ciudadano canadiense según le gusta que conste en las solapas de sus libros. De Manguel, igual que ustedes, sólo tengo impresiones de lectura y, sobre todo, la impresión, afianzada en estos minutos en que acabo de conocerlo, de que sin ninguna duda es un hombre perdido en el mundo de las letras y en las letras del mundo. Y la impresión también de que, como una *rara avis*, no tiene nunca inconvenientes a la hora de dudar sobre antiguas certezas y de releer con otro significado su propia escritura. Todo lo cual lleva a pensar que, como muchos contemporáneos de Lope, y según declaró Lope en su momento, su ubicación confusa entre la realidad y la ficción es evidente, y su presencia en este congreso, por tanto, bastante oportuna.

Desde estas actitudes fundamentales que acabo de mencionar, supongo que abordará Alberto su reflexión sobre "La lectura, la distancia histórica, y la biblioteca de Robinson Crusoe". Con respecto a esto, sólo me parece importante recordar brevemente que Alberto Manguel es autor de *Una historia de la lectura*, un ensayo que aborda de manera libre, creativa y sobre todo valiente lo que antes de él, en mi opinión, sólo había sido abordado de una manera en exceso academi-

cista y por lo común bastante rancia. Se han publicado en el siglo XX historias de la lectura, historias de los lectores, historia del libro más o menos afortunadas, pero yo creo que no una historia de la lectura como ésta, nueva, me parece, porque parte y concluye del entendimiento de la lectura como una pasión y, en consecuencia, de lo ininteligible y de lo inefable que resulta la consideración del ser humano como lector. Una historia de la lectura como ésta no podría haber sido escrita por un hombre que no fuera como éste. Alberto Manguel ha experimentado el mundo de las letras, como ustedes bien saben, en todas sus facetas: el ensayo, la novela, la crítica literaria, la antología, la traducción, la edición; y en todas ellas se retrata como un ser escindido entre la lectura y la escritura, o quizá como un ser resuelto entre lo que recibe de lo que otros escribieron y lo que escribe para que otros lo lean, sin que el orden cronológico se cumpla, ni mucho menos, escrupulosamente y sin que, por supuesto, lo que se lee, lo que se escribe, lo que se vive y lo que se recuerda sean parcelas delimitadas. Para hablar, pues, de la lectura, probablemente la experiencia más intensa y más irreal que se nos ofrece a los seres humanos, tiene la palabra Alberto Manguel.

Alberto Manguel: Bueno, muchísimas gracias por esta invitación y muchas gracias por esta espléndida presentación, que seguramente no merezco. Cuando me pidieron que viniese a hablarles de literatura e historia, al principio dudé, porque mis reflexiones sobre la lectura, y sobre todo mi propia lectura, son opuestas a la noción de un desarrollo cronológico. Yo pienso que los lectores no siguen al pie de la letra las recomendaciones de los estudiosos literarios y, por lo tanto, no leen la literatura ni por nacionalidad, ni por siglos, mucho menos empezando, por ejemplo, en Berceo y terminando en Javier Cercas. Entonces, me propuse reflexionar acerca de ciertas nociones de lectura, y cómo han cambiado y cómo han vuelto, quizá porque la historia de la lectura –como la lectura misma- nunca es lineal.

Uno de los primeros días de octubre del año 1859, después de naufragar cerca de la costa de lo que llamó “la Isla de la Desesperación”, Robinson Crusoe regresó a su embarcación encallada y consiguió llevar a tierra firme una cantidad de herramientas y diversas clases de alimentos, así como “otras cosas no tan importantes”, como pluma, tinta, papel y varios libros. Algunos de esos libros estaban escritos en portugués, un par de ellos eran libros de oraciones, y

había tres *Biblias*, parece que en buen estado. Su "espantosa liberación", como él la llama, lo había dejado aterrorizado con la idea de que podía morir de hambre. Las herramientas y la comida satisfarían sus necesidades materiales, y ahora podía buscar algo que aliviara los terribles días que tenía por delante. Una vez atendidas las necesidades del cuerpo, Robinson Crusoe se dispuso a ocuparse de la mente, y buscó algún entretenimiento en la exigua biblioteca del barco. Robinson Crusoe era el fundador, a regañadientes, de una nueva sociedad. Y Daniel Defoe, su autor, consideró necesario que al comienzo de una nueva sociedad hubiera libros. Nosotros, lectores, criaturas compulsivas, consideramos natural que Crusoe, en su búsqueda de elementos indispensables, haya rescatado los libros del barco, estuvieran en portugués o en cualquier otro idioma, y nos sentimos tentados de adivinar cuáles podrían haber sido aquellos libros portugueses. Defoe no nos lo dice. Sin duda, habría un ejemplar de *Las Lusíadas* de Camoes, un libro adecuado para la biblioteca de un buque; tal vez, los sermones del ilustre António Vieira, incluyendo el maravilloso sermón de San Antonio a los peces, en el que Crusoe hubiera podido encontrar una defensa de los hermanos de Viernes; seguramente, *Las peregrinaciones* de Fernao Méndez Pinto, que hablan de extrañas travesías por el todavía misterioso Oriente y que el autor de Crusoe, el omnívoro Defoe, conocía bien.

Pero no podemos, sin embargo, afirmar con precisión cuáles eran aquellos libros porque, a pesar de que Crusoe llevaba un diario en el que registraba religiosamente los cambios climáticos y su estado de ánimo, no escribió nada sobre los libros que llevó a la isla. Quizá, fiel a la convicción anglosajona de que el inglés es el único idioma que un caballero necesita, Crusoe no podía leer en portugués. Pero imaginemos nuestra desesperación si hubiéramos estado en sus zapatos de piel de cabra, con varios tomos de literatura a nuestra disposición en una escritura que no pudiéramos descifrar. Imaginémonos pasando horas tercas y mudas esforzándonos por encontrar sentido en aquellas letras que conocíamos tan bien, sin embargo dispuestas en un orden indescifrable que le da a la página las características de una pesadilla. Pobres de nosotros, pobre Robinson Crusoe. Pero de ese calvario que para nosotros, *sus hipócritas lectores*, tendría una importancia fundamental, no nos cuenta nada. De hecho, muy poco tiempo después, Crusoe parece haber olvidado sus libros por completo. El 11 de julio de 1867,

cuando abandona la isla y hace una lista detallada de sus posesiones, no pronuncia ni una palabra sobre aquellos misteriosos volúmenes.

Pero sí nos habla de los usos que le da a *La Biblia*. *La Biblia* se encuentra en el centro de esa nueva sociedad humana, tiñe cada uno de los actos de Crusoe, dicta el sentido de su sufrimiento, es el instrumento con el que intentará, a la manera de Próspero, convertir al salvaje Viernes en un sirviente útil. Crusoe escribe lo siguiente: "Le expliqué a Viernes lo mejor que pude, por qué nuestro bendito redentor no había asumido la naturaleza de los ángeles, sino la de los descendientes de Abraham, y que por esta razón los ángeles caídos no podían redimirse, puesto que él sólo había venido a salvar los corderos descarriados de la casa de Israel, y cosas así". Y agrega, con una franqueza enternecedora: "Dios sabe que había más sinceridad que sabiduría en los métodos que utilicé para instruir a esa pobre criatura".

El libro que tiene Crusoe entonces, esa *Biblia*, es un instrumento de instrucción. Pero también es un instrumento de adivinación. Tiempo más tarde, sumido en la angustia, Crusoe intenta entender la situación en que se encuentra. ¿Por qué Dios me ha hecho esto? ¿Qué he hecho para que me usara en esta forma? Y abre la *Biblia* y encuentra lo siguiente: "Yo jamás te abandonaré, jamás te dejaré solo". De inmediato, se le ocurre que esas palabras han sido escritas para él. En esa costa lejana, con algunos pocos retazos de las ruinas de la sociedad -semillas, armas, la palabra de Dios-, Crusoe vuelve a empezar y construye un mundo nuevo en cuyo centro la *Santa Biblia* resplandece con su luz antiquísima y feroz.

Uno puede vivir en una sociedad fundada sobre el libro y aun así no leer. O uno puede vivir en una sociedad en la que el libro no es más que un accesorio y ser, en el sentido más profundo y verdadero de la palabra, un lector. Como sociedad, los griegos, por ejemplo, no se interesaban mucho por los libros y, sin embargo, individualmente, eran sin duda grandes lectores. Aristóteles, cuyos libros tal como los conocemos son probablemente simples notas tomadas durante sus conferencias, leía con voracidad. Y su propia biblioteca es la primera de la Grecia antigua de la que disponemos de información segura. Sócrates, que despreciaba los libros y que jamás se dignó a dejar una palabra escrita, eligió leer el discurso del orador Lisio en vez de oírlo recitado por el entusiasta Cedro. Pero si pensamos ahora en Crusoe, ¿qué hubiese elegido? Yo pienso que Crusoe habría escogido que le contaran el

texto. Como representante de una sociedad judeocristiana centrada en el libro, Crusoe no era un lector en el mismo sentido en que lo somos nosotros en nuestras denominadas sociedades alfabetizadas. Aunque leía cada día la palabra de Dios -según él mismo nos dice-, ni siquiera era un lector aplicado de la *Biblia*, el libro que se encontraba, como decíamos, en el centro de su vida social. Crusoe la consultaba todos los días, de la misma manera que habría consultado en Internet, si hubiera existido, y se habría dejado guiar por ella. Pero no hacía suya la palabra de la manera en que, según insistía San Agustín, por ejemplo, debemos hacerlo. No encarnaba en él el texto escrito; se limitaba a aceptar lo que la sociedad había dicho respecto de los textos sagrados. Si Crusoe hubiese naufragado al final de nuestro milenio, es fácil imaginarlo rescatando del barco no "un libro de poder" –como llamaba Lutero a la *Biblia*-, sino un *power book*, que no es un instrumento para leer, sino apenas una herramienta para escribir y consultar.

¿Qué es, entonces, lo que distingue a Crusoe de Defoe, su autor y voraz lector, ambos habitantes de la sociedad del libro? ¿Qué distingue a un lector de libros de alguien para quien un libro es meramente poderoso o prestigioso? O, mejor dicho, ¿qué distingue la importancia de las palabras rescatadas a través del acto de leer, de la prisión de la página, de la palabra no leída pero venerada en la prisión de la página? Hay una diferencia insalvable entre el libro que la tradición ha declarado un clásico y el libro, el mismo libro, del que nos hemos apropiado por medio del instinto, la emoción, la comprensión, hemos sufrido con él, nos hemos deleitado, lo hemos traducido a nuestra experiencia y, a pesar de las capas de lecturas con que un libro cae en nuestras manos, nos hemos convertido en sus primeros descubridores. Una experiencia tan asombrosa e inesperada como encontrar la huella de Viernes en la arena. Goethe declararía lo siguiente: "Las canciones de Homero tienen la facultad de librarnos, aunque sólo sea por unos breves minutos, de la temible carga que la tradición nos ha impuesto durante muchos miles de años". Crusoe no se libra nunca de esa carga; es su autor, Defoe, quien se libra. Porque ser el primero en entrar en la cueva de Circe o en oír a Ulises llamarse a sí mismo "Nadie" es el secreto deseo de todo lector, que se cumple reiteradamente generación tras generación para aquellos que abren *La Odisea* por primera vez. Ese modesto *ius primae noctis* es lo que asegura a los libros que llamamos clásicos su única inmortalidad provechosa.

Voy a seguir jugando con esta idea de Defoe, el gran lector que crea un personaje que no lee, y Crusoe, para quien el libro es esencial pero no necesariamente leído. Hay dos maneras de leer aquel verso tan citado del *Eclesiastés*: "Hacer muchos libros no tiene fin". Podemos leerlo como un reflejo de las palabras que le siguen: "y estudiar mucho es fatiga de la carne", y encogernos de hombros ante la imposible tarea de llegar al final de nuestra biblioteca. O podemos leerlo como una expresión de júbilo (*¡hacer muchos libros no tiene fin!*), una oración de agradecimiento por la generosidad de Dios, de manera que el "y" que los conecta se lee como "pero". Es decir: "hacer muchos libros no tiene fin" *pero* "estudiar mucho es fatiga de la carne". Crusoe se pronuncia por la primera lectura: para él la lectura es fatigosa. En cambio, Aristóteles, San Jerónimo, Erasmo, León Hebreo (y podemos seguir), por la segunda. Desde alguna perdida tarde en la Mesopotamia, cada lector ha encontrado diferentes maneras de elegir su propio rumbo a través de la infinita biblioteca con sus muchos libros infinitos, a pesar de la fatiga de la carne. Cada lector ha encontrado sortilegios con los que se asegura la posesión de una página que, por arte de magia, se convierte en jamás leída, nueva, inmaculada, en la que todas las lecturas previas se han incorporado a los átomos mismos del texto. La historia de la lectura es, en cierto sentido, la historia de esos sortilegios.

Al otro extremo de Crusoe, de ese hombre que venera el libro pero que no lee libros, que acepta el veredicto de la tradición pero al que no le interesa espiar entre las cubiertas cerradas de un volumen, se halla ese otro lector para el que cada libro está siempre sometido a su censura y que cree que cualquier literatura interpretativa debe ser errónea. La disciplina, no el placer, es la que dicta el oficio de este lector, que encuentra empleo en las cátedras de la academia y en la oficina del censor. Para esta alma hipersensible, uno no puede acercarse confiado a ningún texto. De hecho, uno no puede acercarse a ningún texto a menos que haya sido expurgado y purificado, a veces hasta su destrucción. Hay un cuento que Borges, Bioy y Silvina Ocampo nunca escribieron, pero que imaginaron una tarde, en la cual un hombre muy entusiasmado por la obra de cierto escritor va a visitarlo, se encuentra con que ha muerto, y descubre que la obra de ese escritor es pequeñísima. Hay unos sonetos formales, hay un texto retórico, pero nada que justifique su fama; y luego encuentra sobre la mesa de este escritor perfecto una lista de las cosas que no deben hacerse en literatura. No debe

haber personajes binarios, no debe haber correspondencias entre el clima y el estado de ánimo, no debe haber citas, o pasajes que puedan convertirse en citas... En fin, es una lista de todo lo que la literatura puede hacer y que, según este escritor, no debe hacer. Al final de toda esa lista, queda excluida toda la literatura.

Por suerte, la mayor parte de los lectores se encuentran en un punto entre estos dos drásticos extremos: el que no lee y el que quiere que el libro sea técnicamente puro. La mayoría de nosotros ni rechazamos los libros para venerar a la literatura, ni rechazamos la literatura para venerar a los libros. Nuestro oficio es más modesto, nos abrimos paso a lo largo de estanterías interminables, eligiendo éste o aquél sin ninguna razón clara y discernible, por una cubierta, un título, un nombre, por algo que alguien dijo o no dijo, por una corazonada, un capricho, un error, porque suponemos que podremos encontrar en ese libro un relato, un personaje, un detalle particular, porque creemos que ha sido escrito para nosotros, porque creemos que ha sido escrito para todos excepto nosotros y queremos averiguar por qué se nos ha excluido, porque queremos aprender, o reírnos u olvidar. Me he referido a la lectura como si los diferentes aspectos de este oficio fueran invariables. Quizás hasta un cierto punto lo sean. Es cierto que tanto en Mesopotamia como en Grecia, en Buenos Aires como en Toronto, en todas partes los lectores y los no lectores han coexistido lado a lado. Y estos últimos siempre han constituido la amplia mayoría, ya sea en los exclusivos aposentos de los calígrafos de Sumer o en los de la Europa Medieval, ya sea en el Londres del siglo XVIII, como en el París del siglo XX. El número de aquellos para quienes leer libros es esencial es muy pequeño. Lo que varía, creo, no son las proporciones generales entre estos dos grupos de seres humanos nuevamente, entre los Crusoe y los Defoe de este mundo, sino la forma en que las diferentes sociedades consideran al libro y al arte de la lectura. Y aquí vuelve a ponerse en juego la distinción entre el libro entronizado y el libro leído.

Vamos a ver, si un visitante del pasado llegara el día de hoy a nuestras ciudades civilizadas, uno de los aspectos que tal vez sorprenderían a este antiquísimo Gulliver sería seguramente los hábitos de lectura de sus hermanos del futuro. ¿Con qué se encontraría? Vería vastos templos comerciales en los que los libros se venden de a miles, inmensos edificios en los que el mundo publicado está dividido y organizado en categorías o campos arbitrarios para el consumo guiado de los

fieles. En estas grandes superficies libreras, por ejemplo, el vocabulario gastronómico desarrollado para describir el arte de la lectura desde que el ángel le ordenara a Ezequiel que se comiera el libro celestial, ha cobrado realidad física y, por lo menos en las librerías de Norteamérica, los lectores pueden sentarse y beber docenas de clases de café, y masticar varios tipos de pasteles mientras se sientan a leer académicos volúmenes y novelas baratas, revistas de cotilleo y cultas publicaciones que lamentan la muerte del libro. Vería bibliotecas, edificios neoclásicos en los que todavía pululan lectores que se pasean entre las pilas o entre las *semimutadas* colecciones virtuales en las que se han convertido algunos de los libros que llevan la frágil existencia de fantasmas electrónicos. Pero afuera el visitante también encontraría una gran cantidad de lectores: en los bancos de los parques, en el metro, en los autobuses, en los tranvías, en los trenes, lectores esperando con sus libros en los aeropuertos, sentados en restaurantes con libros abiertos delante de ellos, dentro de los apartamentos y las casas -porque este visitante del pasado tiene visión de rayos X-, vería lectores en la cama, lectores en el baño, lectores sentados en sillones junto a un fuego crepitante, o despatarrados en el suelo con las piernas en el aire. Nuestro visitante vería lectores en todas partes, y se le podría perdonar si supusiera que la nuestra es una sociedad letrada. Todo lo contrario: no somos una sociedad letrada. En nuestra sociedad el acto intelectual no tiene prestigio alguno. Nuestra sociedad acepta el libro como un ingrediente dado, aunque anticuado, pero el acto de lectura, que en una época era considerado útil y prestigioso, cuando no peligroso y subversivo, ahora se acepta de manera condescendiente como un pasatiempo lento, que carece de eficiencia y que, por sobre todo, no aporta nada al bien común. No tiene valor comercial, es un acto que no produce dinero.

Como nuestro visitante finalmente se daría cuenta, en nuestra sociedad la lectura no es más que un acto secundario, y aquel gran repositorio de nuestra memoria y experiencia, la Biblioteca Universal, es considerado menos una entidad viviente que un voluminoso depósito. Y depósito superfluo además, porque sólo contiene el pasado.

Durante las revueltas estudiantiles que sacudieron el mundo a fines de los años sesenta, uno de los eslóganes dirigidos a los conferencistas de la Universidad de Heidelberg era “Aquí no se cita”. Los estudiantes exigían un pensamiento original, olvidaban que citar es

continuar una conversación con el pasado, con el objeto de ofrecer un marco al presente. Citar es hacer uso de la biblioteca de Babel. Citar es reflexionar sobre lo que se ha dicho antes. Sin citas, hablamos en un vacío en el que ninguna voz humana puede emitir sonido alguno. Escribir el pasado, conversar con la historia era, como sabemos, el ideal humanista, el primero que Nicolás de Cusa postuló en 1440. En su *Tratado de la docta ignorancia*, sugería que la Tierra tal vez no era el centro del universo y que el espacio exterior podía ser infinito, en lugar de limitado por un decreto divino. Y proponía la creación de una sociedad semiutópica que, al igual que la Biblioteca Universal, contuviera a toda la humanidad, y en la que la política y la religión dejarían de ser fuerzas perjudiciales. Es interesante notar que para los humanistas existe una correlación entre la sospecha de un espacio ilimitado, que no pertenece a nadie, y el conocimiento de un pasado rico, que pertenece a todos. Esto es, por supuesto, el opuesto absoluto a la definición de la red Internet. La red se define, por el contrario, como un espacio que pertenece a todos y que excluye un sentido del pasado; no hay nacionalidades en la red, excepto por el hecho de que su *lingua franca* es el inglés; y tampoco censura, excepto que los gobiernos van encontrando maneras de impedir el acceso a determinados sitios, en una suerte de censura por omisión. Pero el pasado, la tradición temporal que lleva a nuestro electrónico presente, para el usuario de la red no está habitado por nadie. El espacio electrónico no tiene aparentemente fronteras. Los *sitios*, ubicaciones específicas autodefinidas, esos *sites*, se instalan en él, pero ni lo limitan ni lo poseen, como agua sobre agua. La red es casi instantánea, no ocupa tiempo salvo la pesadilla de un presente constante. Todo superficie y nada de volumen, todo presente sin pasado, la red aspira a ser el hogar de todos los usuarios, en el que es posible alcanzar la comunicación con todos los otros usuarios a la velocidad del pensamiento, o "más veloz que el pensamiento", que es el eslogan de un nuevo *power book* de Apple. Ésa es su principal característica: la velocidad. Beda el Venerable, al lamentar la brevedad de nuestra vida en la Tierra, la comparaba al pasaje de un ave a través de un salón iluminado, que entraba desde la oscuridad de un extremo y salía inmediatamente por la oscuridad del otro. Nuestra sociedad interpretaría el lamento de Beda como una jactancia. El medio electrónico es transitorio. La vida de un *disquete* es de unos siete años. Un *cd-rom* sabemos que dura alrededor de diez. De las colecciones virtuales

deben hacerse varias copias de respaldo para protegerlas de una destrucción total en el caso de un desperfecto electrónico. Pero ¿cuántas veces pueden copiarse esas colecciones virtuales? Y no menciono tampoco el hecho de que en las grandes bibliotecas se destruyen los libros, y sobre todo las colecciones de periódicos, una vez que pasan a ser virtuales. De manera que el contexto no puede estudiarse, sólo el texto.

Hace unos años, en el Museo Arqueológico de Nápoles, vi entre dos placas de cristal las cenizas de un papiro rescatado de las ruinas de Pompeya. Tenía dos mil años, había sido quemado por el fuego del Vesubio y enterrado bajo un río de lava. Pero las letras escritas en él todavía podían leerse con la claridad de la impresión de un periódico de hoy. Los medios electrónicos, en cambio, son efímeros, del momento. Son útiles, ciertamente, para comunicar en este mismo instante y para obtener información actualizada en el segundo en que uno la busca, pero ¿por qué, entonces, les pedimos algo para lo que evidentemente son tan inadecuados? Con su audio y sus funciones de escritura, el texto electrónico tiene un pie en la tradición oral y otro en la tradición del libro. En algún momento, ojalá sea así, se librará de las dos y desarrollará su propio vocabulario tecnológico. Sabemos que cuando surge una nueva tecnología, esa tecnología se apropia del vocabulario de la tecnología precedente. Así sucedió cuando se inventó, por ejemplo, la fotografía. Se dijo: la pintura ha muerto. La fotografía tomó el vocabulario de la pintura y, durante unos años, fue así, hasta que los artistas recapturaron la fotografía, la hicieron suya, desarrollaron su propio vocabulario, y pintura y fotografía se alimentaron la una a la otra. El espacio de la imaginación es infinito, no se excluye una forma de expresión artística por existir otra. Pero leer la totalidad de *Crimen y castigo* o *Lo que el viento se llevó* en la pantalla de un ordenador, es una actividad, por lo menos, fatigosa, puesto que ninguna persona normal puede sentarse varias horas seguidas frente a una pantalla iluminada que se desplaza de manera vertical, como un rollo de los días de Grecia y Roma, ante un texto que no es sólido, sino que está compuesto de puntos parpadeantes. Porque buscar información en la pantalla hace que cambiemos constantemente de texto, permite que el ojo lea de forma normal. Pero cuando es un texto seguido durante muchas horas, hay un problema fisiológico que se está estudiando, y ese problema, descubierto en el siglo XIX, consiste en que, cuando nosotros leemos un texto, nos da la impresión de que nuestros ojos lo

recorren, por ejemplo si estamos leyendo español, de arriba para abajo y de izquierda a derecha. Pero no es así; los ojos saltan sobre el texto y van capturando momentos de visión. Con un texto fijo, eso puede hacerse. Pero con un texto que constantemente se enciende y se apaga (a una velocidad muy grande, por supuesto) detrás de la pantalla, hay muchos momentos en que los ojos caen sobre un momento de oscuridad. Y es una fatiga enorme para los músculos del ojo seguir esa forma de lectura. Pero quizá nos desarrollemos, evolucionaremos en ese sentido. Parece que en Japón hay una evolución del pulgar, porque todo el mundo usa los videojuegos y demás con ese dedo, y el pulgar se está convirtiendo en un dedo mucho más activo. Es uno de los grandes méritos de la tecnología electrónica.

Los lectores de libros en cd-rom, que ya casi no se hacen, deben someterse a la humillación de que se los haga avanzar a través de una narración como si fueran niños que precisan ilustraciones, una voz que los guíe o bellas imágenes cinéticas. Además, es falso hablar de ese tipo de lectura como *interactiva*. Yo llamo interactivo -por ejemplo cuando tomo un *codex* cualquiera- al hecho de que lo pueda abrir por cualquier página, buscar cualquier palabra que me interese, referir esa palabra a un diccionario o a una enciclopedia, escribir en los márgenes donde quiera. Con un texto electrónico, yo sólo puedo seguir el programa que ha sido programado por alguien. Sólo puedo entrar en las partes iluminadas del texto que alguien ha decidido que me pueden interesar. Pero, ¿y si no me interesan, sino que me interesan otras? Desgraciadamente, existe este sistema de preparar un texto para idiotas, que se está infiltrando en el mundo editorial -por supuesto primero en Norteamérica y ahora está llegando a Europa-, en donde los libros, con la excusa de que son usados a veces por grupos de lectura, se publican, después de la tapa dura, y antes de llegar a libro de bolsillo, con un suplemento de preguntas al final, como si ustedes estuviesen en primer grado: ¿Quién es personaje principal de Madame Bovary? ¿Está justificada la pasión de esta señora...? En serio. Yo compro esos libros y arranco esas páginas, porque no quiero que me traten de imbécil.

Pero, por supuesto, la falta no está en el cd-rom, no está en estos elementos electrónicos. Rebajar un cd-rom tan lleno de posibilidades a la mera función de un códice antiguo, ilustrado, leído en voz alta (lo que se quiera) equivale a ignorar voluntariamente su riqueza.

Que es algo parecido a que inventásemos un avión a reacción y dijésemos: "Bueno, a ver si podemos reemplazar con él el automóvil". Lo ponemos en la calle y decimos: "Consume demasiada electricidad, es muy complicado dar la vuelta a las esquinas, no sabemos dónde aparcarlo". Pero seguimos usándolo como si fuese un automóvil hasta el momento en que a alguien se le ocurre decir: "¡Pero esta cosa puede volar!" Ahora estamos en un momento en el que todavía queremos que el cd-rom reemplace al libro. Pienso que ese mal uso no durará mucho, sólo hasta que los artistas se apoderen del nuevo medio (que ya están empezando) y le proporcionen un vocabulario propio. Sólo entonces nos daremos cuenta de que un cd-rom no es un libro, de la misma manera que una fotografía no es una pintura. Hasta que ello ocurra, su función será algo intermedio entre conversar y hojear.

Hay otra falla que quiero mencionar de la red. La red no es universal. Nos dicen que es universal, pero no lo es. Sólo la poseen las sociedades más ricas. Para millones de seres humanos en este planeta, la web es tan inaccesible como la luna más lejana del universo. En Colombia, por ejemplo, el impulso comercial de vender estas cosas es tan grande que en muchos lugares remotos del país existen computadoras y no hay electricidad. Los que sí poseemos esta tecnología pensamos que podemos llegar a todas partes con ella, y nos referimos a ella como si fuera a reemplazar todas las otras tecnologías, incluyendo la tecnología del libro. Nuestra futura sociedad sin papel que definió Bill Gates (y, acuérdense, no en un texto electrónico, sino publicado como un libro, porque él quería que se leyese) es una sociedad sin historia, puesto que todo lo que está en la red es instantáneamente contemporáneo, y puesto que, gracias a nuestras procesadoras de textos, ya no existen archivos de notas, vacilaciones, desarrollos y borradores. La tecnología electrónica es la pesadilla de los archivistas.

En algún momento de la década de 1930, Walter Benjamin comentó que la humanidad, que en tiempos de Homero era un objeto de contemplación para los dioses del Olimpo, ahora lo es para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado tal, que puede vivir su propia destrucción con un placer estético de primer orden. A esa autoalienación, ahora hemos añadido la alienación de nuestras propias ideas, y disfrutamos al ver la destrucción de nuestro propio pasado. Ya no registramos la evolución de nuestras creaciones intelectuales. A un observador del futuro -ya no del pasado- le parecerá que nuestras idea

nacieron, como Atenea, totalmente formadas de la frente de su padre. Sólo que, como habremos olvidado nuestro vocabulario histórico, este lugar común no tendrá sentido. Esa *sociedad sin papel* que aumentaría la ilusión de un mundo sin fronteras, tal vez sea global pero, por supuesto, no es cosmopolita, ya que no puede ser hogar de nadie, puesto que nadie pueda habitar concretamente un sitio web. Lo que una sociedad sin papel sí puede hacer es incrementar las ganancias ya ingentes de las empresas multinacionales que poseen y maniobran ese espacio virtual. No sólo controlan los sistemas que permiten que existan esos sitios, invadiendo el patrimonio escrito del mundo, sino que ahora también están comprando nuestro legado iconográfico. Las figuras del escudo de Aquiles y la imagen que siempre se desteje en el tapiz de Penélope, si se las creara hoy en día, estarían sujetas a un honorario embolsado por alguna de esas multinacionales. Corbis, la compañía fundada por Bill Gates en 1989, ha adquirido derechos no exclusivos de reproducción de muchas de las obras que se encuentran en las colecciones de la National Gallery de Londres, de la Fundación Barnes, del Museo de Arte de Filadelfia, el Ermitage y varios otros. Otras compañías que están comprando los derechos a estas imágenes en enormes cantidades son Disney, CNN, DreamWorks de Spielberg, el Grupo Bertelsmann por supuesto, Sony...

El 18 de enero de 1949, un estadounidense de nombre James T. Mangan, presentó un formulario en el Registro de Escrituras del condado de Cook y, acogiéndose a la autoridad del Procurador del Estado, reivindicó la propiedad de todo el espacio físico. Después de bautizar su vasto territorio con el nombre de Celestia, el señor Mangan notificó su reclamo a todos los países de la Tierra, les advirtió que no intentaran realizar viajes a la Luna y solicitó su incorporación como miembro de las Naciones Unidas. En la actualidad, la ambiciosa iniciativa de Mangan ha sido asumida en un sentido más práctico por las multinacionales, al ofrecerles a los usuarios electrónicos la apariencia de un mundo controlado desde sus teclados, un mundo en el que a todo puede accederse y en el que puede poseerse todo con un simple movimiento del dedo, como en un cuento de hadas. Las compañías multinacionales se han asegurado de que, por un lado, los usuarios no protesten de que se los esté usando (puesto que, en teoría, ellos poseen control del ciberespacio) y, por otro, de impedir que esos usuarios aprendan algo útil y profundo sobre ellos mismos o sobre el resto del mundo. Es decir, impe-

dir que sean lectores. Ese juego de prestidigitación se logra haciendo hincapié en el valor de la velocidad por encima de la reflexión, y de la brevedad por encima de la complejidad, prefiriendo fragmentos aislados de noticias, *bytes* de acontecimientos, a las discusiones extensas y a los informes elaborados, y diluyendo la opinión informada con balbuceos idiotas, consejos inútiles, datos inexactos e informaciones triviales, a los que han vuelto atractivos con marcas registradas y estadísticas manipuladas. La fastidiosa Florence Nightingale declaró una vez que "para entender los pensamientos de Dios tenemos que estudiar estadística, puesto que es la medida de su propósito". También es la medida del propósito de estas multinacionales.

Pero no podemos culpar a la red por nuestra falta de interés por explorar el pasado. Ni tampoco de nuestra superficial preocupación por el mundo en que vivimos. La virtud de la red, de la electrónica, como he dicho, se encuentra en su brevedad y en la multiplicidad de su información. No puede además suministrarnos concentración y profundidad. El medio electrónico puede ayudarnos, y en realidad nos ayuda, en una miríada de aspectos prácticos, pero no en todos. Y no hay que responsabilizarlo por no hacer lo que no se suponía que debía hacer. No puede ser el continente de nuestro pasado cosmopolita como un libro, porque no es un libro y jamás lo será, a pesar de los interminables aparatitos y disfraces inventados para obligarle a cumplir ese papel. Tampoco nos brindará cama y comida en nuestro pasaje por el mundo, porque no es un lugar de recogimiento, no es un país extranjero ni uno propio.

Por otro lado, somos responsables de nuestras pérdidas, y sólo tenemos la culpa nosotros si preferimos deliberadamente el olvido al recuerdo. Sin embargo, siempre hemos tenido talento para formular excusas e inventar razones que justifiquen nuestras incapacidades. Los indios *abnaki* de América del Norte, por ejemplo, creían que los petroglifos, las primeras pinturas rupestres, se realizaron bajo el auspicio de un grupo especial de deidades, y explicaban la gradual desaparición de esos grabados diciendo que los dioses estaban enfadados porque, a partir de la llegada de los blancos, ya no se les prestaba atención. Los petroglifos de nuestro pasado no están borrándose debido a la llegada de una nueva tecnología, sino porque ya no nos interesa leerlos; estamos perdiendo nuestro vocabulario común construido durante miles y miles de años para darnos voz, para ayudarnos, para deleitarnos, para

instruirnos, a cambio de lo que consideramos que son las virtudes exclusivas de la nueva tecnología. Tal vez sean virtudes, pero no son exclusivas. El mundo, como Crusoe descubrió, es lo bastante grande como para alojar siempre otra maravilla más. En este sentido, hoy en día ser cosmopolita significa ser ecléctico, negarse a la exclusión. Nuestra tendencia a construir muros sólo es útil para proporcionar un punto de partida para la autodefinición, paredes que albergan la cama en que nacemos, en la que soñamos, procreamos y morimos. Pero al otro lado de esas paredes, se encuentra el descubrimiento que hace Siddharta de que todos los seres humanos envejecen, que todos son proclives a las pesadillas y a las enfermedades y, en última instancia, que a todos les aguarda el mismo e implacable fin.

Nuestra existencia fluye, como un río imposible, en dos direcciones. Desde la interminable masa de nombres, lugares, criaturas, estrellas, libros, rituales, recuerdos, iluminaciones y piedras que llamamos mundo, a la cara que nos contempla cada mañana desde las profundidades de un espejo. Y desde aquella cara, desde aquel cuerpo que rodea un centro que no podemos ver, desde aquél que nos nombra cuando decimos *yo*, a todo lo que es otro, afuera, más allá. El sentido de quiénes somos como individuos, unido a una sensación colectiva de ser ciudadanos del universo inconcebible, da a nuestra vida algo parecido a un significado, un significado que los libros de nuestra biblioteca traducen en palabras. Personalmente, estoy convencido de que la lectura seguirá adelante y sobrevivirá, siempre que persistamos en dar palabras al mundo que nos rodea. Tanto ha sido nombrado, tanto continuará siendo nombrado que, a pesar de nuestra estupidez, no abandonaremos este pequeño milagro que nos permite el fantasma de una comprensión. Quizá los libros no cambien nada a nuestro sufrimiento, quizá no nos protejan del mal, quizá no puedan siquiera indicarnos lo que es bueno, lo que es hermoso y, seguramente, los libros no nos protegerán del destino común de la tumba. Pero nos proporcionan la posibilidad de esas cosas, la posibilidad del cambio, la posibilidad de la iluminación. Quizá no exista ningún libro, por más bien escrito que esté, que pueda aliviar en nada el dolor de nuestras constantes guerras, por ejemplo, pero también es posible que no exista ningún libro, por mala que sea su escritura, que no le permita una epifanía al lector para el que está destinado. En la página 162 de mi edición de *Robinson Crusoe*, Crusoe escribe las siguientes palabras:

> "Tal vez no les venga mal a todos los que lean mi historia hacer esta justa observación: ¿cuántas veces, en el curso de nuestras vidas, ocurre que el mal, que procuramos evitar y que nos parece terrible cuando nos enfrentamos a él, resulta el camino de nuestra salvación, el único a través del cual podemos librarnos de nuestras desgracias?".

El que habla, por supuesto, no es Crusoe, sino Daniel Defoe, el lector de muchos libros.

Llego al final. Las historias, las cronologías, los almanaques nos ofrecen la ilusión del progreso, incluso a pesar de que una y otra vez se nos presentan pruebas de que tal cosa no existe. Hay transformaciones y hay tránsitos, pero si son para mejor o para peor depende del contexto del observador. Como lectores, hemos pasado de aprender un valioso oficio cuyo secreto guardaban celosamente unos pocos, a dar por sentada una habilidad subordinada a los principios de insensatez o de ineficiencia, y por la que los gobiernos casi no se interesan. Hemos hecho ese camino muchas veces, y sin duda volveremos a emprenderlo; no podemos librarnos de ese errático recorrido que parece ser parte intrínseca de nuestra naturaleza humana. Pero, al menos, podemos balancearnos con el conocimiento de nuestro balanceo y la convicción de que, en algún momento, nuestro oficio volverá a ser reconocido como esencial. La biblioteca de Robinson Crusoe era o, mejor dicho, debería haber sido no un mero templo o accesorio, sino la herramienta esencial de su nueva sociedad. El apóstol Pablo, el único apóstol que no conoció a Jesús cara a cara, espetaba a todos aquellos con quienes se cruzaba, hombres y mujeres en busca de las Escrituras: "¿Veis una prueba de Jesús hablando en mí?". Porque sabía que, como había leído la Palabra, ésta se había alojado en él a pesar de que no había conocido al autor. Pablo sabía que él mismo se había convertido en el libro, la palabra hecha carne a través de ese pequeño fragmento de divinidad que el oficio de leer nos otorga a todos los que tratamos de aprenderlo. Ésta es la sabiduría de la secta de los esenios, el pueblo devoto que nos dio hace tantos años los rollos del Mar Muerto. Dicen lo siguiente: "Sabemos que el cuerpo es corruptible y que el material del que está hecho es transitorio, pero también sabemos que el alma –y yo, su futuro lector, quiero agregar: el libro- es inmortal e imperecedera".

Público: Señor Manguel, le felicito por su intervención, que ha sido muy brillante. Tanto en Estados Unidos como en España ha habido acontecimientos terribles, desgraciados, que han supuesto un empujón hacia la desconfianza para el pueblo norteamericano y, por extensión, creo que para todo el mundo occidental. En Europa, en concreto, desde el atentado ocurrido en España está ocurriendo algo muy parecido. Me gustaría que comentara algo de esto.

Alberto Manguel: Cómo no. Es cierto que los episodios terribles que hemos vivido han ayudado a incrementar la atmósfera de miedo en la que nos desenvolvemos. Pero esos episodios no son responsables por sí solos de esa atmósfera. Desde hace mucho tiempo, nuestras sociedades viven en una constante paradoja: la de que para hacer una sociedad necesitamos ciertas definiciones, ciertos códigos y, sobre todo, ciertas limitaciones. En un principio, construíamos murallas en torno a la ciudad. Y definíamos a los ciudadanos de esa ciudad, de esa polis, de esa sociedad, según ciertas características. Pero toda definición, ya sea de un individuo o de una sociedad, implica una exclusión: todo lo queda del otro lado de las murallas de esa ciudad. En este momento, la definición que tenemos de nosotros y de nuestras sociedades se restringe. Y lo que excluimos, se amplía. No es que lo excluido pueda eliminarse: es parte de nuestro mundo. En la Edad Media se creó el mito de los hombres con cabeza de perro. Es un mito que existe en todo el mundo: en Europa, en China, en Japón, en India, para explicar quiénes son los que están fuera de las murallas de la ciudad. Y son seres que, aunque distintos de nosotros, son necesarios para una cantidad de tareas que la sociedad necesita pero que, por sus propias limitaciones, no puede hacer. Digo esto porque nuestras sociedades actuales continúan necesitando a todo el resto del universo. Puede que en nuestro pánico queramos excluir al otro, al extranjero; queremos respuestas concretas, sí o no, preferimos dividir al mundo en blanco y negro, siguiendo el eje del mal, queremos retomar el grito de los cruzados (*païens ont tort et chrétiens ont droit*: "los paganos están equivocados, los cristianos tienen razón"), porque ese tipo de pensamiento y ese tipo de restricción nos dan la ilusión de una sabiduría, de una respuesta. Ese lenguaje dogmático es exactamente opuesto a toda definición de literatura. La literatura, la ficción, pero también la poesía, el ensayo (no dividamos los géneros), usa el lenguaje sabiendo plenamente que es impreciso, que es

ambiguo, que apenas nombra, pero también que es todo lo que tenemos para pensar y para crear literariamente. Y porque es todo lo que tenemos, debemos confiar en que en la construcción del mundo que hace la literatura, si no una respuesta, hay una forma a las preguntas que nos hacemos. Y que, de alguna manera, aun sin tener respuestas, podemos aprender en medio de esa construcción de palabras. Para un lector que decide abandonar el lenguaje dogmático, aceptar el hecho de que las preguntas más importantes no tienen respuestas de sí y no, y entrar en el mundo de la ficción, para ese lector está la posibilidad de un progreso o de una sabiduría. Borges, para explicar la diferencia entre historia y literatura, tomaba el ejemplo de un episodio de *La Divina Comedia*, el episodio del conde Ugolino en el infierno. El conde Ugolino, recuerdan ustedes, había sido históricamente encerrado por su enemigo junto con sus hijos en una torre, y lo habían dejado morir de hambre. Dante cuenta que los hijos se tiran a los pies del padre y dicen: "Nos has dado la vida, te ofrecemos nuestra carne para que no mueras de hambre". Y dice que Uugolino muere en medio de atroces sufrimientos. Borges cuenta que, a partir de los primeros comentarios de *La Divina Comedia* se empieza a discutir si Ugolino se comió o no a sus hijos. Analiza los distintos comentarios y llega a esta conclusión: Borges dice que el Ugolino histórico debió comerse o no comerse a sus hijos (tiene que haber existido una respuesta a esa pregunta), pero que en el poema de Dante, en la literatura, Ugolino *se come y no se come* a sus hijos. Que la literatura crea ese espacio que constantemente extiende las fronteras del pensamiento, y que nos permite un razonamiento que va siempre más allá de lo que podemos razonar. Que podemos siempre ir más profundo dentro de una obra que consideramos importante. Y que siempre será mucho mayor de lo que pudo concebir su autor. Cervantes no pudo concebir nunca la cantidad de bibliotecas leídas a partir de *El Quijote*. Pero en esa ambigüedad yo creo que está nuestra salvación, si tenemos salvación. Borges (lo cito nuevamente porque lo ha dicho todo, y mejor que otra gente), tratando de definir el hecho estético, tratando de definir ese mundo que se opone al mundo dogmático, cerrado, de miedo, que quiere que excluyamos todo para mejor poder odiarlo, dice que es "la inminencia de una revelación que no se produce". Si podemos aceptar eso, si podemos aceptar que no se produce y que, sin embargo, nos es dada, entonces seremos lectores y quizá tengamos un mundo mejor.

Luis García Montero
La historia leída

Me propongo en estas consideraciones partir desde el punto de llegada, cubrir en dirección contraria el camino que solemos transitar al debatir las relaciones entre la historia y la literatura. Estamos acostumbrados, y es lógico, a plantearnos la pertenencia de la literatura a la historia. Los teóricos que no dan crédito a las definiciones esencialistas pierden poco tiempo en descubrir una *literariedad* pura, una condición estable de lo literario, y se preocupan por estudiar la mirada ideológica que usa la imaginación a la hora de elegir sus parejas de baile y las condiciones materiales sobre las que pone el pie para iniciar la danza de los deseos, las preocupaciones, los ritmos, los tonos, los contenidos y las formas retóricas. Ni las originalidades personales de un autor, ni los estilos, ni la definición de lo que se entiende por literario, están al margen de la historia. Son historia, hacen historia, fundan sus dependencias y sus libertades en la historia. Lo que quizá se nos olvide con frecuencia es que nuestra evocación de la historia depende en parte de los libros que hemos leído. Por eso pretendo caminar aquí en dirección contraria y hablar sobre la historia de España que he ido sintiendo y viviendo a través de algunos poemas preferidos.

Como profesor de literatura, escribí los libros *Poesía, cuartel de invierno* y *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* para explicarme las relaciones entre poesía e historia más allá del debate ingenuo de los compromisos políticos, que suele fijar en la voluntad de los autores sus grados de acercamiento a la pureza o a las demandas de la realidad. Que la política aparezca o esté ausente de una obra tiene poco que ver con la definición histórica de la literatura, pues tan ideológicas son las quejas amorosas de Garcilaso, como la expresividad irracionalista de las vanguardias o las desesperaciones humanas del existencialismo que descubre el vacío y camina a tientas por el laberinto de su responsabilidad. Los contenidos del corazón no son eternos, en una cabeza cabe un oleaje más tormentoso que el que puede darse en el estrecho de Gibraltar, y el amor, la muerte, la amistad, la religión, el miedo y las imaginaciones se viven también en la historia. Si nos definimos como individuos en sociedad, resulta absurdo querer buscar en nuestras creaciones individuales algo no definido por la historia. Que la literatura tenga su propia historia y su particular manera de

componer la evolución de su imaginería, no significa que esté al margen de la historia colectiva.

La revista *Papeles de Son Armadans* preparó un *Almanaque para el Año 1958*, bajo el título *Los Cuatro Ángeles de San Silvestre o Noria del Tiempo ido y Buena Voluntad del que vendrá*. José Manuel Caballero Bonald se encargó de reseñar "Los libros de poesía castellana", defendiendo un criterio de poeta fraguado en un momento histórico preciso. "Cuando escribo –afirma-, escribo desde quien soy yo, pensando en mi propia vocación y en lo que ella *consiste* como experiencia y como reflexión literaria, sintiéndome sujeto a toda una serie de imperativos de los que no sé ni debo querer escapar. Hoy, por ejemplo, es un día del otoño, el 14 de noviembre de 1957, y he de escribir compromisariamente un artículo para este *Almanaque*, es decir, *no me es dado pensar fuera del tiempo, porque pienso mi propia vida*, y es desde ella desde donde tengo que decir lo que se entraña o se destierra de mi vida". Más allá de la conciencia histórica convertida en fecha precisa, siguiendo los usos de la época, Caballero Bonald asume su experiencia individual como una secuela flexible del tiempo social. Desde esa experiencia no sólo escribe, sino que lee, ya que se trata de reseñar como lector los libros aparecidos a lo largo de 1957. Para empezar por los clásicos vivos de entonces, abre su recuento con Jorge Guillén: "Entre los libros de poesía que han llegado a mis manos durante el año que acaba –cuento desde principios de enero a principios de noviembre- debo situar en primer término *Lugar de Lázaro*, breve y magistral adelanto del próximo *Clamor* de Jorge Guillén. Entiendo que no existe hoy entre nosotros una poesía más eminentemente histórica que esta que nos ha venido ofreciendo últimamente el autor de *Cántico*. En ella están verificándose muchos conceptos transcendentales de la esperanza humana, a través de una jubilosa y religiosa apoyatura en la realidad del mundo".

La conciencia histórica del lector reconoce los valores de una poesía eminentemente histórica. Para tener esperanzas había que apoyarse en la realidad, tal vez porque una apuesta comprometida con el presente era la forma de encauzar la nostalgia de un tiempo perdido, cancelado por la Guerra Civil. Jorge Guillén y su generación habían protagonizado este tiempo, que por unos años llegó a hacerse realidad en las ambiciones democráticas de la Segunda República. Yo nací en 1958, el cuatro de diciembre. Según el *Almanaque* de *Papeles*, el orto

del sol se produjo aquel día a las 6 horas 53 minutos, y el ocaso a las 16 horas y 26. Como *en diciembre no hay valiente que no tiemble*, debía haber nacido bajo la protección de los santos Pedro, Bárbara, Teófanes, Melecio, Félix, Osamundo y Bernardo, pero el azar histórico de aquel invierno español de posguerra facilitó que naciese en realidad bajo el amparo de la poesía. Y sí, se trató de un amparo eminentemente histórico, que se apoyó en el mundo para buscar la esperanza.

Pero, como adelanté al comenzar estas confesiones, de la misma manera que la historia ha definido mi poesía, creo que la poesía que he leído ha perfilado mi idea de la historia española. Y en eso quiero centrarme, en la historia leída, en la imagen anímica del pasado español que me he formado a través de algunos poemas. La idea que tengo de la República, de la Guerra Civil, de la Posguerra y de la Democracia, está íntimamente relacionada con mis lecturas, relación que no puede ser rara en alguien que ha pasado una parte considerable de su vida con un libro en sus manos y con una historia escrita delante de sus ojos. Los libros nos hacen, es decir, nos ayudan a formarnos, a inventarnos un país, a imaginar y vivir su historia. La operación de leer configura nuestra memoria histórica y, a través de ella, blanco sobre negro, la realidad sentimental que nos envuelve. Luis Cernuda ya puso en claro este proceso al declararse en su "Díptico español" habitante y heredero de los Episodios Nacionales de Galdós, frente a la sórdida materialidad de un país franquista:

Hoy, cuando a tu tierra ya no necesitas,
Aún en estos libros es querida y necesaria,
Más real y entresoñada que la otra:
No ésa, mas aquella es hoy tu tierra.
La que Galdós a conocer te diese,
Como él tolerante de lealtad contraria,
Según la tradición generosa de Cervantes,
Heroica viviendo, heroica luchando
Por el futuro que era suyo,
No el siniestro pasado donde a la otra han vuelto.

La real para ti no es esa España obscena y deprimente
En la que regenta hoy la canalla,
Sino esta España viva y siempre noble

Que Galdós en sus libros ha creado.
De aquella nos consuela y cura ésta.

Para Cernuda la España viva descansa en una historia leída. Comparto esa experiencia de lectura, esa carta de nacionalidad de libros y poemas que han ido trazando la frontera del país al que pertenezco. Hablar aquí de esos poemas no es otra cosa que poner en regla mis papeles. Y declarar mi lugar de procedencia supone referirme en primer término a un tiempo de buenos lectores, de fe en la razón y la democracia, de apuesta confiada en la autoridad de las promesas modernas para gobernar el futuro y ordenar el caos de la realidad. Me refiero a la Segunda República española, un tiempo de poetas, de reformistas, de ciudadanos con deseos de viajar por el mundo, de investigadores y de laboratorios. Con el corazón y la razón en la mano, parecía como si sólo hubiese que apretar el botón de la cordura y la justicia para que la realidad se iluminase. La República está para mí en el aire de un poema de Pedro Salinas, perteneciente a *Seguro azar*, titulado "35 bujías". Recuerdo también, como es lógico, los versos de "En la plaza", el poema de Vicente Aleixandre incluido en *Historia del corazón*, porque en ellos se respira aquel 14 de abril de 1931 en la Puerta del Sol, cuando una multitud pacífica vivió una primavera tricolor sobre la historia de España:

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

Pero más allá de la evocación histórica, confieso que me envuelve el aire de Pedro Salinas, un lector que confiaba en la luz de una bombilla para gobernar el mundo. Escribir a una bombilla un poema con rasgos de amor cortes, hablar de la luz atrapada como una princesa en un castillo de cristal, significaba la confianza en la técnica, en la razón, en una claridad vencedora de la noche, en un ejercicio de lectura con posibilidades de realizarse a lo largo de las 24 horas del día:

Sí. Cuando quiera yo
la soltaré. Está presa

aquí arriba, invisible.
Yo la veo en su claro
castillo de cristal, y la vigilan
-cien mil lanzas- los rayos
-cien mil rayos- de sol. Pero de noche,
cerradas las ventanas
para que no la vean
-guiñadoras espías- las estrellas,
la soltaré. (Apretar un botón.)
Caerá toda de arriba
A besarme, a envolverme
de bendición, de claro, de amor, pura.
En el cuarto ella y yo no más, amantes
eternos, ella mi iluminadora
musa dócil en contra
de secretos en masa de la noche
-afuera-
descifraremos formas leves, signos,
perseguidos en mares de blancura
por mí, por ella, artificial princesa,
amada eléctrica.

El racionalismo vitalista de este amor eléctrico, que intentó convertir la España absolutista de los cien mil hijos de San Luis en un país alumbrado por la luz artificial y civilizada de los buenos lectores, desembocó en la Segunda República. Pero la historia de este sueño fue condenada a convertirse en una fábula amarga. El deseo de modernidad y equilibrio se estrelló en la intransigencia de una oligarquía que no estaba dispuesta a perder ninguno de sus privilegios. Todas las promesas de normalización y de progreso acabaron en el cesto de los papeles rotos. El olor a sacristía, a orgullo, a dinero guardado en los cajones, a desprecio, a poder arbitrario y de toda la vida, a leyes caciquiles, fue invadiendo la atmósfera y envolvió la luz de la República en una oscuridad de violencias, crispaciones y miedos. Los sueños suelen convertirse en pesadillas gracias al malhumor y a la incomprensión despectiva de los poderosos. La República necesitaba ciudadanos, y una derecha sórdida se encargó de que ni los mineros de Asturias, ni los campesinos andaluces pudieran sentirse ciudadanos. Hay un poema

de Rafael Alberti, "En forma de cuento", que condensa la desesperación paulatina de aquella época, el tiempo de piedra que rompió el cristal de las bombillas y el aire pacífico de las plazas. Pertenece a *Consignas*, un libro de 1933, en el que el poeta de El Puerto de Santa María ensayaba sus primeros poemas políticos. En tono narrativo, mezclando el versículo con las asonancias del romance, Alberti cuenta la historia del campo andaluz y de la violencia ejercida contra una población que se había atrevido a soñar una reforma de sus condiciones de vida. La República, niña de pocos años, iba a ser devorada por los colmillos implacables de los cerdos. La Madre España no pudo contarle otro cuento a sus hijos más desfavorecidos:

Entonces fue,
fue entonces:
cuando la ira del pedrisco
venció la resistencia de los campos
y el sol achicharró el cadáver del trigo,
cuando poco después ya desde otro corral cantó tu gallo
y tu vaca mugió desde otro establo
y desde otro redil tus ovejas balaron
y se murió tu perro
y en otra tierra se clavó tu arado.
Entonces fue,
fue entonces.

El jornal estaba lejos,
lejos estaba el trabajo.
Dos leguas era el camino
y las dos leguas andando.
Solo, junto a la ventana,
te dejábamos.
Si no te arrullaba el viento,
te acompañaban los pájaros.

Entonces fue,
fue entonces:
cuando la luna ensangrentaba los vallados
y los olivos

saliendo de las sombras decían algo
y los pastores
mataban por el monte los rebaños
y de un balazo
tu padre se dobló sobre un barranco
y yo corría
herida por las piedras y los cardos
y el usurero
que nos robó la sangre y el descanso
dormía viendo en sueños nuestros campos.
Entonces fue,
fue entonces.

Estabas solo en la casa,
la puerta la derribaron.
A registrar –tu dormías-
entró un hombre de a caballo.
Después, del corral vecino,
un cerdo en tu oscuro cuarto.
Entonces fue... Negro era,
y te devoró la mano.

Llegó así el apagón de la Guerra Civil. Himnos, banderas, consignas, héroes, gritos, sangre por las calle, y la muerte, como siempre, de cuatro romanos y cinco cartagineses, mientras las potencias democráticas internacionales se lavaban las manos. Mis historias de la Guerra Civil, las que yo he vivido, se las debo a los versos de César Vallejo, que en el "Himno a los voluntarios de la República", me contó cómo el pueblo español, "un día diurno, claro, fértil", un día de luz, había intentado cambiar su historia a través de la urnas, convirtiendo su cólera en una oración democrática:

Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oró de cólera
y soberanamente pleno, circular,
cerró su natalicio con manos electivas...

Entonces fue... Llegó la guerra, se acercó a Granada y borró una ciudad que tardaríamos años en recuperar. Parte de mi biografía

sentimental se ha definido en el esfuerzo por descubrir una ciudad tachada por la Guerra. La ejecución de Federico García Lorca simbolizó esa tachadura, y Antonio Machado me lo contó así en su poema "El crimen fue en Granada":

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle a la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
-sangre en la frente y plomo en las entrañas-
...Que fue en Granada el crimen
sabed -¡pobre Granada!-, en su Granada.

Pobre Granada, en mi Granada, cuando la luz asomaba. También en el resto de España. Neruda, por ejemplo, se enteró de la noticia en Madrid, mientras veía las bombas caer sobre los mercados de su barrio. Las carnes y las legumbres, los vinos y los pescados, "esencia aguda de la vida", eran sustituidos por la agresividad de un ejército rebelde, que sólo el impudor de un lenguaje manipulado fue capaz de definir como *nacional*. La realidad parecía distinta: "Bandidos con aviones y con moros / bandidos con sortijas y duquesas, / bandidos con frailes negros bendiciendo / venían por el cielo a matar niños". Desde 1934, como cónsul de Chile en Madrid, Pablo Neruda vivía en el barrio de Argüelles, en la "casa de las flores", llamada así porque durante años habían estallado los geranios en vez de las bombas. Un día de niebla, más o menos por la época del bienio negro, se encontró por la calle a una perra, que lo siguió hasta la casa de Rafael Alberti. Rafael se quedó con ella y la llamó *Niebla*, en recuerdo del día de su aparición. Fue una compañera leal, "enloquecida y silvestre", durante la Guerra Civil. A ella le escribió un poema inolvidable, "A *Niebla*, mi perro":

Niebla, tú no comprendes: lo cantan tus orejas,
el tabaco inocente, tonto de tu mirada,
los largos resplandores que por el monte dejas,
al saltar, rayo tierno de brizna despeinada.

Mira esos perros turbios, huérfanos, reservados,
que de improviso surgen de las rotas neblinas,
arrastrar en sus tímidos pasos desorientados
todo el terror reciente de su casa en ruinas.

A pesar de esos coches fugaces, sin cortejo,
que transportan la muerte en un cajón desnudo,
de ese niño que observa lo mismo que un festejo
la batalla en el aire, que asesinarle pudo;

a pesar del mejor compañero perdido,
de mi más que tristísima familia que no entiende
lo que yo más quisiera que hubiera comprendido,
y a pesar del amigo que deserta y nos vende;

Niebla, mi camarada,
aunque tú no lo sabes, nos queda todavía,
en medio de esta heroica pena bombardeada,
la fe, que es alegría, alegría, alegría.

Yo he vivido la Guerra Civil dentro de este poema. No es el canto a un héroe, ni los versos elevan el tono para convertirse en himno, ni afirman un consigna recibida, ni el optimismo se transforma en retórica falsa. Su cercanía a la vida cotidiana de una catástrofe, llena la voz poética de matices. Escucho el miedo, el terror y la muerte en coches fúnebres, que cruzan a diario las calles, transportando cajones desnudos. Escucho la desorientación, el sinsentido de la violencia, la falta de razones para justificar las penas bombardeadas. Escucho las heridas que se han producido en el interior de las familias españolas entre los que se atreven a entender, *sapere aude*, y los que no entienden lo que hubiera hecho falta comprender. Y escucho la vida que se adapta a todo, el deseo de sobrevivir de los niños que se acomodan y juegan en unas circunstancias trágicas, confundiendo una batalla aérea

con un festejo. Un niño de la Guerra, Jaime Gil de Biedma, escribirá muchos años más tarde un poema titulado "Intento formular mi experiencia de la Guerra", en el que evoca la felicidad de los juegos infantiles en medio de una libertad accidental, para acabar confesando que: "Mis ideas de la guerra cambiaron / después, mucho después / de que hubiera empezado la posguerra".

Como el propio Jaime advirtió, eran los recuerdos de un niño privilegiado, perteneciente al bando de los vencedores. Para el otro bando, como explicó Fernando Fernán Gómez en *Las bicicletas son para el verano*, no llegaba la paz, sino la *Victoria*. La alegría de Alberti, repetida por tres veces al final de su poema a *Niebla*, iba a convertirse en una consigna de vitalismo, en una militancia de supervivientes, partidarios de la felicidad clandestina en el país del miedo, la represión, el clericalismo, los registros, las cárceles y los paredones. La *Victoria* fue una extensión de la Guerra. Al niño José Manuel Caballero Bonald le sorprendió el levantamiento del ejército rebelde en Villamartín. Como su padre era de ideas republicanas, el miedo, las mudanzas precipitadas y la incertidumbre, contaminaron de repente la atmósfera de su inocencia. Empezaba una época de miedo, de falta de luces, de ruidos nocturnos y de silencios clandestinos, que después condensó en un poema de *Pliegos de cordel*, titulado "El registro":

No podía dormirme, oía
como un fragor de manos tanteando
en los cristales, como un advenimiento
furtivo de peligro. Al fondo
de la casa, en los arcones
que nadie registró, crujían
los papeles prohibidos, delataban
su oculta furia al borde
de la noche infantil, entrechocando
con las trémulas sábanas.
¿Todavía
vendrán, irán golpeando
con el fusil los muebles, la ceniza
de las últimas letras desterradas?
¿Vendrán ahora, cuando
ya no podemos encender

más que una sola luz
entre tanta invasión de andar a tientas?

Altas banderas, himnos
de victoriosos fraudes, confundían
sus odios con mi miedo, me marcaban
con no sé que inminencia
de huérfana verdad.

¿Quién llamaba a las puertas, desatando
iras azules contra las reliquias
clandestinas del sueño,
contra el vituperable
delito de ser libre? (María,
Rafael, ¿estáis dormidos?)

Pero ya resonaban las pisadas
cerca del corredor, ya se sentían
llegar entre una fétida
bocanada de vino fermentado y subrepticia pólvora.

Oh qué voraces grietas de madera
familiar destruida, qué iracundos
papeles borbotando a chorros
desde el brocal de los arcones.
(María, Rafael, que ya es la hora:
ya todo terminó, ya somos tiempo.)

El fin de la inocencia, el saberse un individuo en la historia y en el tiempo, surge de la nueva demanda de una vida que paga la factura de la luz, después de haber cometido el "vituperable delito de ser libres". Se mezclan el fin de la infancia y el fin de la República, igual que el miedo nocturno se funde con los ruidos de un registro, y el sueño de los niños, "María, Rafael, ¿estáis dormidos?", con la imposibilidad de comprender la historia sucedida en España. Para quien despierta, llega la época del miedo, los papeles prohibidos, la pólvora, las fétidas bocanadas, las grietas, el brocal de los arcones, la falta de luz y el andar a tientas entre los fusiles, la pólvora y la iracundia. Eso fue la

Guerra, y eso fue la Victoria, extendida durante muchos años de paz fermentada sobre una madera familiar destruida.

Llegaron entonces los años del exilio republicano y la posguerra. También viví personalmente la historia del exilio a través de la poesía. El aire provinciano, miedoso y represivo de la posguerra me tocó respirarlo, y no sólo en libros como *Pliegos de cordel* o como *19 figuras de mi historia civil* de Carlos Barral, sino en mi propia experiencia de niño nacido un 4 de diciembre de 1958, en un invierno largo, cuando el orto y el ocaso del sol eran algo más que un simple fenómeno natural. Poesía e historia, las lecturas nos hacen y nosotros nos hacemos un país a través de las lecturas. Pero ese país surge en la frontera misma de la realidad y del deseo, hecho con la tierra que hemos pisado y la tierra que nos hubiera gustado pisar. Salí al exilio embarcado en los versos de los poetas republicanos. Recuerdo ahora la "Impresión de destierro" de Luis Cernuda, publicada en *Las nubes*. Un poema abismado, porque discurre entre el dolor personal y la condena a la incomprensión y a las distancias que impone el exilio. El desterrado fija su país en el tiempo. Como el tiempo pasa de manera inevitable, el país del exiliado se aleja de la realidad, se disuelve, muere. El retorno será imposible, la distancia no permite comprender, impide la integración en la nueva realidad. Doble condena de lejanía, porque el país dominado por la dictadura borra su historia inmediata, se hunde en el olvido histórico, y los desterrados no pueden tomar verdadera conciencia del país que se va fraguando sin ellos. De ahí el desgarro de Cernuda:

Fue la pasada primavera,
Hace ahora casi un año,
En un salón del viejo Temple, en Londres,
Con viejos muebles. Las ventanas daban,
Tras edificios viejos, a lo lejos,
Entre la hierba el gris relámpago del río.
Todo era gris y estaba fatigado
Igual que el iris de una perla enferma.

Eran señores viejos, viejas damas,
En los sombreros plumas polvorientas;
Un susurro de voces allá por los rincones,
Junto a mesas con tulipanes amarillos,

Retratos de familia y teteras vacías.
La sombra que caía
Con un olor a gato,
Despertaba ruidos en cocinas.

Un hombres silencioso estaba
Cerca de mí. Veía
La sombra de su largo perfil algunas veces
Asomarse abstraído al borde de la taza,
Con la misma fatiga
Del muerto que volviera
Desde la tumba a una fiesta mundana.

En los labios de alguno,
Allá por los rincones
Donde los viejos juntos susurraban,
Densa como una lágrima cayendo,
Brotó de pronto una palabra: España.
Un cansancio sin nombre
Rodaba en mi cabeza.
Encendieron las luces. Nos marchamos.

Tras largas escaleras casi a oscuras
Me hallé luego en la calle,
Y a mi lado, al volverme,
Vi otra vez a aquel hombre silencioso,
Que habló indistinto algo
Con acento extranjero,
Un acento de niño en voz envejecida.

Andando me seguía
Como si fuera solo bajo un peso invisible,
Arrastrando la losa de su tumba;
Más luego se detuvo.
¿España?, dijo. *Un nombre.*
España ha muerto. Había
Una súbita esquina en la calleja.
Le vi borrarse entre la sombra húmeda.

La sensación de grisura, de cansancio, se infiltra en los viejos salones de la burguesía acomodada, entre tazas de té, sombreros de plumas y retratos de familia, porque la pérdida del propio país convierte al poeta en un muerto en la fiesta mundana de los vivos. La civilización se ha quedado hueca. Escrito en el invierno de 1939, en Londres, Cernuda parece intuir su definitivo desarraigo, el viejo que será cuando después de muchos años llegue a hablar con acento extranjero y se borre él mismo en la sombra húmeda de una palabra, España, sin significado real para él. Aunque todavía sea "densa como una lágrima cayendo", España terminará por convertirse en un nombre, en un territorio muerto. Partidario de una ética de la felicidad, Cernuda había imaginado en *Invocaciones* la libertad de una playa andaluza en la que los cuerpos pudieran sentir la plenitud de la vida. El cuerpo de los muchachos andaluces era una extensión de la hermosura y la flexibilidad del mar, "expresión amorosa de aquel mismo paisaje". Y el poeta se atrevía a escribir:

Porque nunca he querido dioses crucificados,
Tristes dioses que insultan
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.

La Guerra no sólo significó la pérdida de libertad política, sino la sustitución de cualquier ética de la felicidad humana por las invocaciones al dolor y al sacrificio. Las marchas fúnebres sonaban en las calles, sometidas a la devoción de los dioses crucificados. Por eso Cernuda puedo sentir que su España había muerto. Pero el caso fue que España siguió viviendo, soportando sus represiones y buscando su camino hacia la libertad. Un niño de la Guerra, el poeta Carlos Barral, evocó la realidad de esta España. Hay episodios de lectura que constituyen la explicación sentimental de la historia que uno mismo ha alcanzado a vivir. En un pueblo de la costa, durante la celebración del día del Carmen, entre banderas bicolores, ropas de luto y oraciones, aparece una pareja de turistas escandinavos, "flexibles como peces". El último verso, "¡Qué oscura gente y que encogidos vamos!", es (junto al verso de Cernuda, "densa como una lágrima cayendo") mi definición anímica de la posguerra española. El poema se titula "Geografía e historia", y pertenece a *19 figuras de mi historia civil*:

Como si este sosiego,
esta pesada carga de paciencia
que a veces nos apura,
hubiese comenzado aquella tarde.
Yo venía
de soñar una historia de batallas
de menudos objetos en la arena;
de piedras contra piedras, de abordajes
de dos plumas de pájaro en los charcos
que deja la marea.
Venía ajeno al tiempo
que, al contrario,
ha debido pasar sensiblemente
(debe hacer mucho tiempo que ganamos la guerra
según la paz está consolidada).

Es el Carmen y está toda la gente
del pueblo en el solar frente a la iglesia.
Soldados de Marina, con la imagen
en hombros, dan los primeros pasos
e, igual que yo, las nubes
se apartan
y un sol glorioso invade la avenida.

En los mástiles quietos
palpitan las victorias bicolores
y una lenta serpiente
de voz se desenrosca, se evapora
hacia los senos del azul perpetuo

más hondo que otras veces, ¿o es, quién sabe,
cualidad de la tarde de este día
idéntico a sí mismo por los años?
(las personas, las cosas
son las mismas que ayer y se dirían
extrañamente revividas).

Pero esta vez, de un toldo,
al fondo del paseo, entre las barcas,
se ha levantado una pareja
de escandinavos flexibles como peces,
altos, hermosos, casi teóricos,
y a su través la tarde azul nos mira.

Ella sacude su cabello,
sonríe con los miembros, agrupada,
firme en la sombra esbelta...
Él sostiene una cámara, registra
nuestro tamaño en el metal cromado,
con nubes y estandartes, y una hilera
de humildes azucenas (blancos velos
de vuestros once años, oh María,
Rosa, Elena...), la vara del poder
y una costumbre
ya casi material de ser confusos,
discretos, parecidos, inmortales,
en una cartulina, por ejemplo,
igual todos los años.

Geografía o historia
según que nos observen
o cuando nos pensamos.

¡Qué oscura gente y que encogidos vamos!

Las fiestas son un tiovivo que devuelve al tiempo su carácter circular, cíclico, un eterno retorno de lo mismo. Paralizada en el tiempo, la España de la posguerra celebraba el día del Carmen con sus oraciones, sus cánticos y sus lutos. La plenitud rubia de la pareja de escandinavos hizo comprender a Carlos Barral la mediocridad de una existencia sometida a las represiones y los sacrificios. *¡Qué oscura gente y qué encogidos vamos!* Esta historia de posguerra, leída y vivida, tiene la culpa de que siempre me haya incomodado el costumbrismo andaluz dispuesto a entretener a los turistas y de que me asalten verdaderos arrebatos de cólera, los últimos arrebatos de cólera que conservo,

cuando los sacerdotes me pierden el respeto y confunden su conciencia religiosa particular con el derecho a meterse en mi vida y en la de los míos, pretendiendo imponernos sus castidades, sus sacrificios, sus culpas, sus púlpitos, su ética del dolor y sus encogimientos. No estoy capacitado para apreciar el valor estético de las procesiones, las romerías y los dioses crucificados. Pero me he esforzado en respetar a los partidarios de este tipo de emociones fundadas en el costumbrismo y en la fe religiosa. Sólo pido que me respeten a mí, que me dejen en paz a la hora de organizar mi vida. Porque ya va siendo hora.

Diré por último que, en este esfuerzo de organizar mi vida, la poesía también me enseñó a unir la libertad y la ética de la felicidad. La llegada de la democracia a España no fue sólo un proceso de libertades políticas, sino el empeño de que la libertad volviese a encender la bombilla de la sabiduría, del respeto público y de las felicidades individuales. Mi admiración al grupo poético del 50, con sus buenos versos, sus noches de alcohol, su capacidad de unir la política y el erotismo, la vinculación social y la libertad individual, descansa en aquella vuelta a la civilización que Jaime Gil de Biedma caracterizó en el hecho de "ser partidarios de la felicidad". Han llegado a ser clásicos vivos porque forman parte de la educación sentimental de la democracia española. El autor de *En favor de Venus*, se atrevió a ser feliz y a contarlo en muchas ocasiones. Por ejemplo, en sus recuerdos de las "Conversaciones poéticas (Formentor, mayo de 1959)", poema recogido en *Moralidades*:

De noche, la terraza estaba aún tibia
y era dulce dejarse junto al mar,
con la luna y la música
difuminando los jardines, el Hotel apagado
en donde los famosos ya dormían.
Quedábamos los jóvenes.
No sé si la bebida
sola nos exaltó, puede que el aire,
la suavidad de la naturaleza
que hacía más lejanas nuestras voces,
menos reales, cuando rompimos a cantar.
Fue entonces ese instante de la noche
que se confunde casi con la vida.

Alguien bajó a besar los labios de la estatua
blanca, dentro del mar, mientras que vacilábamos
contra la madrugada. Y yo pedí,
grité que por favor que no volviéramos
nunca, nunca jamás a casa.

Fue Carlos Barral quien bajó a besar los labios de la estatua, rodeado por un grupo de cómplices que había decidido aprovechar la noche y tirar la oscuridad por la ventana. Allí estaba, en primera fila, Ángel González. La felicidad, el erotismo, la ironía en tiempos de desgracia, el amor a la vida, a los cuerpos y a las palabras, forman parte también del personaje literario de Ángel González. Sus recuerdos del franquismo, como su propia historia, constituyen un puente lírico entre la Segunda República y la Democracia. En *Tratado de urbanismo*, la ironía vital cae sobre las costumbres represivas de la posguerra. La angustia del presente no impide pensar en otro tiempo, en otra manera de amar y de vivir. Recordemos su "Inventario de lugares propicios para hacer el amor":

Son pocos.
La primavera está muy prestigiada, pero
es mejor el verano.
Y también esas grietas que el otoño
forma al interceder con los domingos
en algunas ciudades
ya de por sí amarillas como plátanos.
El invierno elimina muchos sitios:
quicios de puertas orientadas al norte,
orillas de los ríos,
bancos públicos.
Los contrafuertes exteriores
de las viejas iglesias
dejan a veces huecos
utilizables aunque caiga nieve.
Pero desengañémonos: las bajas
temperaturas y los vientos húmedos
lo dificultan todo.
Las ordenanzas, además, proscriben

la caricia (con exenciones
para determinadas zonas epidérmicas
-sin interés alguno-
en niños, perros y otros animales)
y el *no tocar, peligro de ignominia*
puede leerse en miles de miradas.
¿A dónde huir, entonces?
Por todas partes ojos bizcos,
córneas torturadas,
implacables pupilas,
retinas reticentes,
vigilan, desconfían, amenazan.
Queda quizá el recurso de andar solo,
de vaciar el alma de ternura
y llenarla de hastío e indiferencia
en este tiempo hostil, propicio al odio.

La democracia sirvió para sacar a la calle ese instinto de libertad privada y pública que había sobrevivido en los sótanos y en las conversaciones de los amigos a lo largo de un tiempo hostil, propicio al odio. Lo mejor de la movida madrileña, que fue en realidad una movida general española en la esquina de los años setenta y ochenta, significó una búsqueda abierta de lugares propicios para la libertad en las calles y en las conciencias de los ciudadanos españoles. Y como es lógico en este itinerario de historia leída, de ciudadano hecho por los libros, yo viví los inicios de la democracia tal como la había sentido en algunos poemas escritos por los partidarios de la felicidad. Había que encender de nuevo la luz de la bombilla, había que reencontrar las ciudades borradas, había que quitarse como fuera el olor a café con leche de la posguerra, la culpa con galletas, la oscuridad de las sacristías y el miedo de los cuerpos. Que esa ética de la felicidad desembocara después en el hedonismo superficial del consumo, en un país que ha llegado a confundir el progreso con el desarrollismo, el bienestar con las tarjetas de crédito, es otro asunto en el que no voy a entrar aquí. Prefiero terminar este acercamiento a la historia de España a través de la poesía, leyendo un poema mío de los años ochenta. Es un nocturno urbano, en el que se canta la felicidad de la noche, una de esas noches que podemos confundir con la vida. La estrofa clásica se mezcla con

el decorado contemporáneo, porque un verso de Garcilaso baja a la ciudad de los altavoces, los bares y las canciones de Joaquín Sabina. El humanismo de Garcilaso había reivindicado la vida terrenal frente al valle de lágrimas de los fieles medievales y frente a las promesas perpetuamente aplazadoras de los paraísos sobrenaturales. En el poema, hablo de una ciudad que nos invitaba a la felicidad, después de la cuaresma franquista. Nos reuníamos en los bares para seguir discutiendo de política, de psicoanálisis, de literatura, de erotismo. Buscábamos otra sentimentalidad, y nos prestábamos libros. Yo dejé muchas veces los libros de Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Pablo Neruda, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, poetas en los que fui leyendo la historia de España para componer mi propia historia. A todos ellos les debo mi verdadero carné de identidad. Quizá el poema hable de una de aquellas noches del encuentro *Palabras para un tiempo de silencio*, dedicado al grupo literario del 50, que organizó la revista *Olvidos de Granada*, hace ahora veinte años. No sé si la poesía es un arma cargada de futuro, pero desde luego todo mi memoria está cargada de poesía.

Nocturno
a Ángel González

Aplauden los semáforos más libres de la noche,
mientras corren cien motos y los frenos del coche
trabajan sin enfado. Es la noche más plena.
Ninguna cosa viva merece su condena.
Corazones y lobos. De pronto se ilumina
en un sillín con prisas la línea femenina
de un muslo. Las aceras, sin discreción ninguna,
persiguen ese muslo más blanco que la luna.
Pasan mil diez parejas derechas a la cama
para pagar el plazo de la primera llama
y firmar en las sábanas los consorcios más bellos.
Ellas van apoyadas en los hombros de ellos.
Una federación de extraños personajes,
minifaldas de cuero, chaquetas con herrajes
y el hablador sonámbulo que va consigo mismo,
la sombra solitaria volviendo del abismo.

Luces almacenadas, que brotan de los bares,
como hiedras contratan las perpendiculares
fachadas de cristal. Hay letreros que guiñan,
altavoces histéricos y cuerpos que se apiñan.
El día es impensable, no tiene voz ni voto
mientras tiemble en la calle el faro de una moto,
la carcajada blanca, los besos, la melena
que el viento negro mueve, esparce y desordena.
Yo voy pensando en ti, buscando las palabras.
Llego a tu casa, llamo, te pido que me abras.
La ciudad de las cuatro tiene pasos de alcohólica.
Desde el balcón la veo y como tú, bucólica
geometría perfecta, se desnuda conmigo.
Agradezco su vida, me acerco, te lo digo,
y abrazados seguimos cuando un alba rayada
se desploma en la espalda violeta de Granada.

Paul Preston. *Conferencia de Clausura*
Entre la ficción y la biografía

Luis García Montero (presentador): Como todos ustedes saben, el profesor Paul Preston es uno de los historiadores más prestigiosos en el campo de la historia contemporánea de España. Nació en Liverpool, estudió Historia Moderna en Oxford y desde los trabajos de su tesis doctoral dedicó su atención a nuestra historia, muy en concreto al proceso de descomposición de la democracia española de la Segunda República, que yo he evocado antes a través de los poemas de Rafael Alberti.

Su tesis doctoral desembocó en un libro que fue un hito en la recuperación de nuestra memoria histórica, titulado *La destrucción de la democracia en España*, que publicó Turner en el año 1978. Aquel libro, aparte de proporcionar un análisis riguroso, nos puso en contacto con la experiencia de algunos protagonistas de la Guerra Civil, porque el profesor Preston se documentó humanamente en conversaciones con personajes que todavía estaban vivos. Estoy pensando desde Gil Robles hasta Santiago Carrillo, o en Ignacio Arenillas de Chaves, el marqués de Gracia Real, que era monárquico pero fue después el defensor de Julián Besteiro.

A partir de este libro, cualquier bibliografía sobre la historia moderna de España pasa por el trabajo de Paul Preston. Recuerdo, simplemente, algunos títulos suyos: *El triunfo de la democracia en España*, de 1986, *Franco, caudillo de España*, de 1994 y *La política de la venganza*, de 1997. Su tarea docente se ha desarrollado en diversos ámbitos universitarios y de investigación. Ha sido profesor en Oxford, en el Centro de Estudios Mediterráneos de Roma, en la Universidad de Londres, y dirige el Centro Cañada Blanch, dedicado al estudio de la historia de España contemporánea de la London School. Pero todos estos datos quedarían en el vacío si yo no dijese que, además, Paul Preston para nosotros es una referencia moral. Porque ha sido uno de los responsables de la recuperación de nuestra historia reciente, y además desde una perspectiva que resultaba absolutamente necesaria. O hemos olvidado nuestra historia o nos la han hecho recordar de forma revuelta, y muchas veces la neutralidad, el decir que los dos bandos eran lo mismo, que todos tenían sus luces y sus sombras, sólo ha servido para confundir la objetividad, es decir, para ser no objetivos, sino interesadamente confusos.

La mirada histórica y rigurosa del profesor Preston sirvió para que tomáramos conciencia de que los dos bandos no habían sido iguales y que las contradicciones históricas tuvieron una dirección muy determinada. La República Española fue una experiencia democrática que intentó modernizar este país (y hacía mucha falta) por cauces reformistas. Pero una oligarquía intransigente se negó a cualquier tipo de reformismo, respondió a la voluntad reformista con una crueldad muy acentuada, desesperó el ánimo de la gente, y aquellos que habían querido buscar cauces democráticos se vieron abocados a buscar alternativas revolucionarias. Y en ese sentido, éste no es el proceso de los buenos y de los malos, pero sí es el proceso de una democracia que quiso ser y que fue conducida a la imposibilidad y a la desesperación. Y por eso, porque es para mí una referencia no sólo histórica sino moral, quiero terminar mi presentación con sus propias palabras, que pertenecen al prólogo de la edición de 2003 de su libro sobre la Guerra Civil Española:

> "Durante muchos años viví bajo la dictadura de Franco, y era imposible no ser consciente de la represión de obreros y estudiantes, de la censura y las cárceles. A finales de 1975 aún se ejecutó a prisioneros políticos, y a pesar de lo que sostengan los partidarios de Franco, no creo que España sacara ningún provecho del alzamiento militar de 1936 y de la victoria nacionalista de 1939. Muchos años dedicados al estudio de la España de antes y durante la década de los treinta me han convencido de que, a pesar de los errores cometidos, la República fue un intento de mejorar las condiciones de vida de los miembros más humildes de una sociedad represiva. Por tanto, hay aquí poca simpatía por la derecha española, pero espero que algo de comprensión".

Yo quiero agradecer a Paul Preston su valor como historiador, su rigor, sus esfuerzos de comprensión, pero también sus antipatías y sus simpatías, porque a mi generación nos han acompañado durante muchos años. En concreto, desde 1978, cuando se publicó *La destrucción de la democracia en España*. Tiene la palabra Paul Preston.

Paul Preston: Muchísimas gracias. Tengo ahora dos deberes, uno agradable y el otro muy desagradable. El agradable es agradecer a Luis

su valoración excesiva de mi valor, que es muy exagerada pero que aprecio mucho. Y también agradecer a la Fundación Caballero Bonald esta oportunidad preciosa para mí de venir a Jerez, cosa que nunca había hecho antes, aunque desde hace muchos años tenía esa ambición. Es una ciudad que ha excedido en mucho mis expectativas y estoy muy a gusto aquí. Por lo tanto, quería expresar mi alegría de estar con todos ustedes, y especialmente con mi amigo Pepe Caballero Bonald.

El deber desagradable es la conferencia, y es un deber desagradable porque me siento absolutamente incapacitado para hablar sobre el tema que me han impuesto. Y tengo que empezar con dos noticias, una buena y otra mala. La buena –y espero que compartan mi opinión de que es una buena noticia-, es que, como no tengo ni idea de teoría, no les voy a hablar nada de postmodernismo, de de-construccionismo ni nada de estas modas literarias francesas. La mala noticia es que sí voy a hablar de mi propia obra, cosa que me causa auténtica violencia, pero la única manera que se me ocurrió de abordar la relación entre la historia y la biografía era repasando un poco mis propias experiencias al intentar jugar con dos extremos, la seriedad y la exactitud por un lado, y la necesidad de crear un texto ameno y plausible. Es inevitable que el historiador quien intenta hacer biografía sentirá a la vez la tentación de ciertas pretensiones literarias. Por tanto, lo que voy a hacer es hablar de las tentaciones y de las dificultades.

Creo que cualquier historiador del más mínimo valor ha de tener pretensiones literarias. La historia no es simplemente recoger datos: es ordenarlos, y al ordenarlos, por mucho que se hable de objetividad, se asume un proceso en el que juegan un papel valores morales y también valores literarios.

Siempre digo que soy historiador porque no tengo talento para ser novelista. Creo que tengo alguna habilidad para narrar una historia. Si tuviera tiempo os contaría unos chistes y ya lo veríais, pero ahora no hay tiempo. Aparte de esa capacidad de narrador, un historiador también necesita alguna habilidad de detective. Lo que a mí me falta es el gen creador o poético. Y tengo una envidia tremenda a los amigos poetas y novelistas que sí lo tienen. Pero, aunque revele mis debilidades y mis incapacidades en este sentido, esto no significa que yo o cualquier historiador bueno (aunque sea una arrogancia decir que me considero un historiador bueno, en fin, uno hace lo que puede) pueda escribir buena historia sin imaginación. Y menos buena biogra-

fía. Yo siempre digo a mis alumnos que deben hacer constantemente saltos imaginativos, porque para entender situaciones históricas necesitan, primero, empaparse de datos y de información, pero luego tienen que hacer ese salto imaginativo para poder transmitir lo que han aprendido de cada época. Eso es crucial en la biografía, pero también en la historia social. ¿Cómo, si no, se puede escribir, como yo hice en mi primer libro sobre los orígenes de la Guerra Civil, de esa guerra agraria que subyacía en el quehacer diario de la Segunda República, sin entender de alguna forma (y sobre todo cómo puede entenderla un inglés del norte de Inglaterra) la situación de familias jornaleras a punto de morir de hambre?

En el caso de la biografía hace falta mucha imaginación, mucha especulación, lindando con la psicología. Evidentemente, sería absurdo hacer psicoanálisis a gente que no está delante (incluso los peores psicoanalistas de Buenos Aires aceptarían que interesa que esté el paciente delante). El caso es que hace falta esa especulación imaginativa.

De las obras que voy a analizar un poco dentro de esas líneas que he mencionado, la más reciente es la biografía que he hecho del rey Juan Carlos. Para que una vida merezca la pena escribirse, debe tener un misterio central. Y en el caso de Juan Carlos, ese misterio central es absolutamente obvio. En general los monarcas no son muy rojos, o yo no conozco muchos casos de monarcas demócratas, y mucho peor en este caso, porque le secuestraron para criarle y educarle en un sistema absolutamente autoritario, con el fin de que fuera la continuación, la supervivencia de una dictadura. El gran misterio es cómo es posible que alguien que ha sufrido toda esa preparación y que tenga ese origen, termine siendo el artífice, en cierta medida, de la democratización. Haré un inciso. Yo creo, desde luego, que el proceso de democratización en España después de la muerte de Franco fue obra de un pueblo entero. Y sin presiones sociales y de las fuerzas democráticas, no hubiera habido democratización. Pero el caso es que sin el rey Juan Carlos y sin el papel que él desempeñó, quizá la democratización hubiera costado muchísima más sangre.

Pero ¿cómo era la vida de este chico? Hay muchos asuntos difíciles de saber, y por eso yo destacaba la necesidad de hacer saltos imaginativos y cierta especulación. Sé muy poco -creo que, realmente, nadie sabe mucho- de la vida de Juan Carlos cuando de niño, con su

familia en el exilio, estaba en unos internados muy tristes en Suiza. O, por ejemplo, de cuando en 1948, por razones relacionadas con la necesidad y la ambición de su padre de ocupar algún día el trono, le mandan poco más o menos como rehén a España. Se puede hacer un esfuerzo imaginativo viendo fotografías de Juan Carlos de esa época, un niño con una cara de tristeza tremenda. Puede uno imaginar algo de lo que debió de ser aquello. Y como biógrafo, se pueden capturar ciertos detalles que ayudan mucho en esa recreación de la vida. Yo, por ejemplo, para ese libro me fijé en un detalle. A él lo mandan desde Portugal a España en tren, el medio normal. Es un tren que sale por la noche. Le acompañan aristócratas, una gente muy lúgubre, hombres mayores, todos de cara estirada, vestidos de negro: una compañía fantástica para un chico de diez años. Y el conductor del tren es el Duque de Zaragoza, que, por razones que no son del caso, sabe conducir un tren. Ya que someten al chico a esa experiencia, que lo secuestran de su familia y lo mandan a un futuro incierto y horrible, como mínimo le podrían haber permitido subir a la locomotora para tocar el pito. Pero no. Creo que esta experiencia simboliza lo que va a ser su experiencia posterior, que termina siendo la pelota en un juego de tenis entre su padre y el dictador. Y no es en absoluto sorprendente que siempre tenga ese gesto de tristeza, el de una persona que está en una casa pero que no sabe muy bien si le han invitado para quedarse a cenar. Esa cara de incertidumbre es la que se le ve durante muchos años en las fotos cuando está al lado de Franco, la cara de estar viviendo una situación, digamos, violenta.

Y más aún cuando tenemos aquel suceso trágico del año 1956, en el que no voy a entrar con detalle ahora, cuando por accidente mata a su hermano. También esto debe de haber influido de una forma tremenda en la formación de este chico. Pero seguimos con el gran misterio de cómo, con esa preparación que ya he mencionado, con ese largo periodo de casi treinta años esperando la muerte del dictador, y con esa incertidumbre -porque hasta 1969, veintiún años después de llegar a España, no sabe si va a ser simplemente el rehén para facilitar el nombramiento de su padre como sucesor de Franco, o si va a ser él mismo el sucesor-, decidió a favor de la democracia. Podríamos especular mucho. Le habían entrenado para garantizar la supervivencia de la dictadura; siempre digo que cuando Franco pronunciaba las famosas palabras de que en España “todo está atado y bien atado”, lo que real-

mente quería decir era que el príncipe estaba atado y bien atado, es decir, que todo estaba preparado para que no se saliese de las limitaciones de las Leyes Fundamentales ni de las instituciones del franquismo. Pero lo hizo. ¿Por qué decidió trabajar en favor de la democracia? ¿Eran los ideales de su padre? ¿Era simple pragmatismo, porque sabía que una monarquía no democrática no iba a perdurar más de un año o dos? ¿O era, por ejemplo, la influencia de su mujer? Para contestar a eso, yo tenía que adivinar de alguna forma, y llegué a una conclusión que no puedo decir que sea la exacta. Es mi opinión. Y por eso decía que el biógrafo tiene que trabajar la imaginación. ¿Quieren saber cuál era mi conclusión? Está en el libro... Por un lado, yo pensaba que la influencia de Sofía, su mujer, era capital; pero también llegué a una conclusión de la que no hay evidencia concreta. Y es que, precisamente por haberse educado en España en las academias militares a finales de los años cincuenta, en la Universidad de Madrid a principios de los sesenta, y luego, pasando de Ministerio en Ministerio, yendo a inauguraciones y haciendo muchas cosas bastante aburridas, como consecuencia de eso, estaba en contacto con los cambios sociológicos en la España de aquellos años. Es decir, yo creo que él sintonizaba –diría que hasta inconscientemente- con los anhelos de una sociedad que había cambiado, en contra de unas estructuras políticas que querían mantener esa sociedad sin cambio alguno. Y había una gran diferencia entre él y un Franco encerrado en El Pardo, que en sus propias palabras y en tono de queja –casi siempre se quejaba, sobre todo en los últimos años-, decía: "Yo no conozco a nadie". Incluso tenía que pedir a gente cercana nombres para saber a quién designar como ministros. Ya casi al final, le decía a su mujer: "¿Éste quién es?". Y ella respondía: "Hombre, Paco, éste es al que nombramos Ministro de la Gobernación en tal año". Franco estaba muy lejos de la realidad; en cambio, en mi opinión -es decir, en un terreno en el que no puede caber certeza absoluta-, Juan Carlos sí que estaba en contacto con esa realidad.

Esto era un repaso de mi libro sobre Juan Carlos, para establecer la necesidad de cualquier biógrafo de practicar estos saltos imaginativos. El caso es que para haber sido confeccionada con éxito, una buena biografía tiene que dejar a su lector con la impresión, o el espejismo, de haber conocido al protagonista. Para crear este espejismo, el mismo biógrafo tiene que llegar a un punto de poder imaginarse habiendo conocido al biografiado. Para hacer esto, como he intentado

demostrar con estas pinceladas sobre la juventud de Juan Carlos, son necesarios especulaciones psicológicas o, si quieren novelísticas, eso sí pero especulaciones basadas a fin de cuentas en profundas investigaciones a cerca de las circunstancias.

Ahora voy a hablar de otro asunto muy relacionado, el de las tentaciones. Voy a contarles algo de mi experiencia al escribir otro libro, *Palomas de guerra*, un libro para el que, por una suerte extraordinaria, encontré una serie de documentos, diarios, cartas, mucha materia prima, y muy fresca, sobre la vida de cuatro mujeres. Dos de ellas eran inglesas, una de izquierdas y otra de derechas. Las otras dos eran españolas, una de izquierdas y otra de derechas. Y a través de sus vidas intenté acercarme a una historia emocional de la guerra. Porque esas cuatro mujeres, a pesar de sus enormes diferencias de nacionalidad, de ideología (había una socialista española, una comunista inglesa, una fascista española y una aristócrata conservadora inglesa), de nivel económico y de procedencia social, tenían mucho en común. Eran cuatro mujeres muy valientes, de grandes recursos morales, muy inteligentes, con mucha sensibilidad y mucha ternura. Y otra cosa que tenían en común es que, de diferentes formas, la Guerra Civil Española había destrozado sus vidas. Y eso es lo que pretendía reflejar en el libro, a base simplemente de contar sus vidas. Pero, en el caso de las dos inglesas, surgieron lo que se podría llamar *tentaciones literarias*. Lo contaré.

A finales de septiembre de 1937, las dos inglesas llegaron por separado a París rumbo a España. Una, comunista, militante del PC británico, ama de casa, humilde, sin dinero, había salido de su casa, primero en autobús, luego en un tren de tercera clase, después había ido en barco, sin camarote, a Calais, y finalmente, en tren a París, cargando con dos inmensas maletas llenas de material médico para una unidad de hospital de la República. Llega a primerísima hora de la madrugada, deja las maletas en una consigna, coge un autobús y va a la gran exposición de París, recién inaugurada, porque tiene unas ganas locas de ver el *Guernica* de Picasso. La otra, llega por la tarde en una flamante limusina con chofer, acompañada por una princesa, nieta de la reina Victoria de Inglaterra. Se instala en un hotel de lujo, va a cenar, y al día siguiente, después de desayunar y de ir de compras a las tiendas más lujosas de París, va a la exposición. Las dos tenían poco tiempo para ver la exposición, había 240 pabellones, así

que no se podían ver todos en un par de horas y debían elegir. Y lo que eligieron nos dice mucho de ellas, de dónde venían y adónde iban. La comunista se dirigió al pabellón de la Segunda República Española y quedó embelesada delante del *Guernica* de Picasso. Pasó a ver los pabellones nazi y soviético, y en ambos casos le repugnó su "vulgaridad competitiva", como lo calificaba ella. Por el contrario, la chica de alta sociedad se quedó cautivada por la gran construcción cúbica de los nazis, diseñada por Albert Speer, sobre la cual volaba una enorme águila con la esvástica en sus garras. Y aunque la rica, igual que la pobre, iba hacia la Guerra Civil Española, no se tomó la molestia de visitar el pabellón de la República. En lo único que coincidieron ambas fue en su desprecio por el pabellón británico. Hay que decir que, mientras que el pabellón soviético era una cosa masiva, colosal, un obrero fuerte de treinta metros, y el nazi era esa gran construcción cúbica (tiene cierta gracia, porque los espías nazis habían robado los planos arquitectónicos del pabellón soviético, con lo cual pudieron hacer el suyo más grande, y parecía que el águila estaba a punto de coger al obrero), en cambio, el pabellón británico era una muestra de mermelada, de pipas y palos de golf. Bueno, he sido injusto: también de bombines.

El caso es que las dos inglesas nunca supieron que habían coincidido, y nunca supieron nada la una de la otra. No sabían que habían coincidido en la exposición de París, como tampoco que sus caminos se habían cruzado anteriormente. Porque resulta que, tres años y medio antes, la aristócrata había salido de un cine en el centro de Londres, y no pudo cruzar la calle porque pasaba una manifestación de rojos en contra del reciente bombardeo alemán del puerto de Almería. Por supuesto, la comunista estaba en la manifestación. Imagínense ustedes la tentación de escribir esta historia de forma novelada, decir que los ojos de las dos mujeres se cruzaron. Y había otra tentación, porque la aristócrata comía todos los días o en el Ritz o el Savoy, los hoteles más fastuosos de Londres. En lugar de salir de un cine, habría sido mucho mejor que hubiese salido de un restaurante después de haberse dado una comilona y que se hubiesen cruzado sus miradas, para que la roja pudiese haber despotricado contra ella, y la otra haber dicho algo insultante respecto de los rojos harapientos que pasaban por delante. Pero no fue así, de modo que tenía que contar solamente que habían coincidido.

También debería decir que sus preparativos para venir a España habían sido muy distintos. La comunista había tenido que dejar a sus dos hijos, lo que le causó unos trastornos tremendos, había vendido todo lo que había en su casa y luego había cogido un tren de tercera clase para llegar a París. En cambio, la otra, la rica, había pasado un mes yendo a salones de belleza, comprando sombreros, e iba en un Rolls Royce lleno de cajas de vestidos, etc. Porque, mientras que la roja iba a España por un ideal bastante abstracto, la lucha contra el fascismo, la aristócrata inglesa venía porque estaba enamorada de un chico de Sanlúcar de Barrameda. Parece mentira, ¿verdad? Era un príncipe español, un Orleans Borbón, que estaba de piloto de la Luftwaffe sirviendo con los alemanes. Unos contrastes tremendos, en los que no voy a entrar más que para decir que, al final, llegan las dos. La roja sí sabía muy bien adónde iba, porque su marido ya estaba como conductor de ambulancias en las Brigadas Internacionales y le había escrito unas cartas –que cito en el libro- terroríficas, contando la batalla de Jarama y otras en las que él había intervenido como miembro de los servicios médicos. La otra, la rica, no tenía ni idea de adónde iba. Ella pensaba que iba a vivir una aventura romántica buscando a su príncipe. Luego, resultó que el príncipe tenía otros gustos sexuales y le salió rana.

Pero lo curioso es que, una vez instaladas las dos, la rica como una de las poquísimas voluntarias extranjeras en el lado de Franco, y la otra con las Brigadas Internacionales, también sus vidas coinciden. Porque, después de la batalla de Teruel, cuando el ejército franquista va persiguiendo al republicano hasta la costa de Benicasim, llegaban a pueblos donde unos días antes habían estado los republicanos. Si yo fuera novelista o director de cine, me hubiera gustado que la rica hubiera llegado buscando un lugar donde hospedarse y encontrara rastros de que allí había estado otra inglesa, algún papel o carta. Habría sido bonito, pero no fue así. Con lo cual, ya digo, había que resistir esas tentaciones, y, como soy un chico bueno de formación católica, lo hice y simplemente conté la historia tal como sabía que era. Pero, aun habiendo evitado las tentaciones, la forma en que he contado la historia tampoco es aséptica. Tenga mérito o no, la forma en que he contado cómo se iban cruzando sus vidas tiene algo de elaboración literaria. No se trata simplemente de amontonar los hechos, pues yo siempre he creído que quien haga este tipo de historia lo único que consigue es hacer sufrir al lector.

Y ahora llegamos al tercer caso que iba a tratar, el *problema de los problemas*, el de las dificultades que uno tiene a veces con los protagonistas. Y me refiero a don Francisco Franco Bahamonde. Al biografiar a Franco, uno percibe que también es una historia que tiene su misterio. Y ese misterio central, de gran importancia, es cómo un niño (porque a veces se olvida, pero hay que pensar que Franco una vez fue un ser humano), del cual, por cierto, sabemos bastante poco, llegó a ser una persona que se creía sinceramente con derecho de vida o muerte sobre millones de conciudadanos. Es un misterio que merece la pena solucionar. Claro que también habría sido interesante saber si existían elementos de malicia en el niño. Saber si Franco era un niño que arrancaba las alas a las mariposas, o si prendía fuego a sus cuerpos. Eso no lo sabemos. Pero estuve hace un par de días en el Ferrol y encontré gente que todavía le recordaba, y me hablaban de las crueldades de los otros niños sobre Franco. Porque Franco siempre fue muy pequeño para su edad (no estoy hablando de valores morales -en eso por supuesto que era muy pequeño-, sino de tamaño), y los otros chicos le utilizaban como el recogepelotas y no le dejaban jugar con ellos. Y estas cosas no es que aclaren mucho, pero podrían explicar una materia prima que luego, en el ejército y en todo el proceso de brutalización de la experiencia de Marruecos, nos empieza a proporcionar pistas de lo que sucedió después.

Pero quiero hablar ahora del problema para reconstruir esta parte de la vida de Franco antes de ser famoso. Porque, una vez que es más o menos famoso, hay un *andamiaje* de materia para reconstruir su vida como general o como Jefe de Estado. Y, aunque siempre nos falta materia íntima -no dejó un diario, no hay apenas cartas personales-, hay vida pública: documentos diplomáticos, discursos, documentación oficial. Lo difícil de encontrar es el Franco de antes de ser famoso, algo tan importante para conocer e interpretar al personaje histórico. Y el gran problema es que casi toda la materia que existe para esa primera parte de la vida de Franco está contaminada por el propio Franco. Porque él se dedicó durante toda su vida a reconstruir constantemente su pasado. En entrevistas en la prensa, en los discursos y, más claramente, en los dos libros que escribió: *Diario de una bandera*, de 1922, sobre sus experiencias en Marruecos, y *Raza*, su novela y guión de una película de 1941, en los que reescribía su propio pasado.

Voy a dar algunos ejemplos. Poco después de llegar a África como joven soldado, empezó a hacer todo lo posible para llamar la

atención de la prensa. Es decir, ya desde muy joven sabía la importancia de la prensa y la importancia de manipularla. Y descubrió un talento de manipulación que puso en práctica enseguida. Por ejemplo, dio una entrevista en 1921 a la prensa gallega, la cual, haciendo su conclusión, comentaba de "la sangre fría, la audacia y el desdén por la vida de nuestro querido Paco Franco", describiendo un incidente en el que –según la entrevista- había liberado un blocao sitiado, ayudado por doce voluntarios. Y estaban realmente encantados de saber que a la mañana siguiente de esta operación, Franco y sus doce voluntarios habían regresado "llevando como trofeos las cabezas ensangrentadas de doce *harqueños*". Así, Franco comenzaba a labrarse su imagen pública, algo muy revelador de su ambición. La prensa, por supuesto, tiene interés en una persona que hace cosas así, y en las entrevistas y en los discursos que pronunciaba en los banquetes de homenaje que se celebraban en su honor, empezaba a proyectar de forma consciente la imagen de un héroe, el héroe del Rif.

Cuando le hicieron Jefe de la Legión, recibió un telegrama de felicitación del alcalde de El Ferrol. Y en medio del fragor de la batalla, tuvo tiempo de enviar una respuesta aparentemente humilde. Decía: "La Legión se honra con su felicitación. Yo sólo cumplo con mi deber de soldado". Es una frase típica de la imagen que Franco tenía de sí mismo en aquella época: la del oficial valiente, pero modesto y humilde, al que sólo le interesaba su deber. Era una imagen en la que él creía implícitamente, e hizo muchísimos esfuerzos para proyectarla públicamente. Por ejemplo, al salir de una audiencia con el rey Alfonso XIII, a principios de 1922, contó a los periodistas que el rey le había abrazado y le había felicitado por su éxito. Y él decía: "Lo que dice el rey de mí ha sido muy exagerado. Yo sólo cumplí con mi deber. Los verdaderos valientes son los soldados; con ellos se puede ir a cualquier parte". Y eso es curioso, porque ni en la Guerra de África ni en la Guerra Civil, Franco mostró el más mínimo interés en el bienestar de sus hombres, y utilizaba a los soldados rasos en ambos conflictos como carne de cañón. Pero eso iba en contra de la imagen pretendida. Aunque yo no diría que todo es cinismo: sin duda, el joven comandante se veía a sí mismo, sinceramente, con la imagen de *Beau Geste* que mostraba en *Diario de una bandera*, ese libro que publicó en 1922 y del cual tenemos evidencia de que compraba y regalaba un montón de ejemplares. Es decir, que tenía conciencia de la importancia de una

presencia pública. Iba cultivando esta imagen, y las informaciones de sus hazañas contribuyeron a convertirle en lo que llamaba la prensa "el as de la Legión". Podría mencionar montones de ejemplos, pero me tendrán que creer, porque estaríamos aquí toda la noche si tuviera que darlos todos.

Pero sí que voy a dar un ejemplo de algo un poco complicado, pero que tiene su morbo. Decía antes que Franco había ido creando, a través de numerosas entrevistas, esa imagen de héroe. Cuando llegó a la península -había sido ascendido a General, y después fue nombrado por el general Miguel Primo de Rivera Director de la Academia General Militar de Zaragoza- ya proyectaba otra imagen. Pero hay un incidente respecto a su 'heroismo' que ilustra las dificultades del biógrafo, y que es muy revelador de la personalidad de Franco. En las elecciones del Frente Popular de febrero de 1936, hubo lugares donde, por razones de falsificaciones, hubo que hacer, en mayo del mismo año, una segunda vuelta de las elecciones, o sea se volvieron a hacer elecciones parciales en algunas provincias. Y una de ellas era Cuenca. Y en algún momento, aunque, como veremos, no ya al final, la lista de candidatos incluía tanto a José Antonio Primo de Rivera –también conocido en esta ciudad- como a Franco. ¿Cómo fue esto? Pues el 20 de abril de 1936, Franco había mandado una carta a José María Gil Robles, el jefe del partido más grande de la derecha, la Confederación Española de Derechas Autónomas, pidiéndole que le incluyese en la candidatura de su grupo. Después de unos esfuerzos de persuasión por parte del cuñado de Franco, Ramón Serrano Súñer, a la sazón diputado de la CEDA, Gil Robles accede a esa petición y le mete a Franco en la lista. Pero nada más publicarse ésta, Gil Robles recibe una visita de Miguel Primo de Rivera, que le dice que su hermano José Antonio se retiraría de la lista si no se suprimiese el nombre de Franco. Dice que incluir a Franco sería –cito- "un craso error". Porque José Antonio creía que Franco sería un desastre en las Cortes; muchos líderes de la derecha se esforzaron en hacerle cambiar de idea, pero José Antonio se negó y le dijo a Serrano Súñer (íntimo amigo suyo), acerca de Franco: "Lo suyo no es eso, y puesto que se piensa en algo más terminante (es decir, el golpe militar que ya se estaba preparando) que una ofensiva parlamentaria, que se quede él en su terreno, dejándome a mí éste en el que ya estoy probado". Entonces, Serrano tuvo el doloroso deber

de ir a Canarias y explicarle a Franco por qué tenía que retirarse de la lista, diciéndole que se arriesgaba a una humillación pública. Y Franco se retiró, pero nunca olvidó lo que él consideraba una ofensa de José Antonio, lo cual pudo haber influido en su negativa para hacer un canje por José Antonio durante la guerra.

¿Pero cómo trata después Franco este incidente? Pues resulta que elaboró cinco versiones distintas de lo que acabo de contar, que, en resumidas cuentas, es justo lo que pasó. Habría sido interesante para Franco poder decir que había pedido este escaño parlamentario para estar en condiciones de participar en la conspiración. Pero corrían otras interpretaciones: que era medroso, que no decidía si meterse o no en el alzamiento y buscaba una vía de escape segura, la inmunidad parlamentaria, etc. Incluso el General Fanjul, que había sido candidato originalmente en las elecciones de Cuenca y se había retirado de la lista para dar lugar a José Antonio, decía a un amigo suyo: "Quizá Franco quiere protegerse de cualquier inconveniencia gubernamental o disciplinaria por medio de la inmunidad parlamentaria".

Las cinco versiones que cuenta Franco muestran hasta qué punto le parecía una incomodidad lo que había pasado. Un año después, a través de su biógrafo oficial, Joaquín Arrarás, Franco decía que él no había pedido un escaño, sino todo lo contrario, que los partidos de la derecha le habían pedido encarecidamente que apareciese en la lista de Cuenca porque él era un hombre perseguido y querían darle libertad para organizar la defensa de España. En esta versión, Franco rechaza públicamente la oferta porque "no creía en la honestidad del proceso electoral, ni esperaba nada del parlamento republicano". Ésta es una versión totalmente falsa, que conducía un problema tremendo para el mismo Franco, porque implica que, de haber sido el sistema electoral honesto, Franco sí habría participado en las elecciones de Cuenca. Y, claro, en la España de la Guerra Civil, el que Franco expresara fe en la democracia era una cosa bastante complicada.

Así que, dos años después, Arrarás hizo otra versión. Siendo viejo amigo personal del Caudillo además de cronista oficial de la 'Cruzada', es razonable suponer que se había confeccionado esta nueva versión entre los dos. Ahora Arrarás eliminó aquella fortuita proclamación de fe en la democracia, y simplemente escribió que Franco había retirado su candidatura debido a las interpretaciones distorsionadas a las que se había prestado.

Una década después, el mismo Franco hace una tercera versión en un discurso a las Juventudes Falangistas de Cuenca, donde dice que se había presentado a las elecciones en la ciudad porque quería evitar peligros a la patria.

La cuarta versión sale quince años más tarde, en 1961, en los apuntes que hizo el mismo Franco para una autobiografía que nunca terminó de escribir. Escribiendo en tercera persona, dice: "El general Franco buscaba un medio de abandonar legalmente el archipiélago, y que le permitiese tomar más directamente contacto con las guarniciones, para estar presente en aquellos lugares donde el Movimiento amenazaba con fracasar". Este relato es una escandalosa remodelación de la historia, porque difícilmente se sabría en abril dónde iba a fracasar el alzamiento. Y en esta versión, Franco se atribuye a sí mismo el mérito de haber procurado el lugar a José Antonio, una mentira ya que esto lo había hecho el General Fanjul, e inventa los motivos de la retirada de su candidatura con la afirmación vaga e inexacta de que, en la mañana en que se iban a anunciar los candidatos, los afectados telegrafiaron al general Franco comunicándole "la imposibilidad de mantener su candidatura después de haber sido quemado su nombre". Es comprensible que Franco omitiese mencionar el hecho de que el jefe de la Falange había insistido en su eliminación de la lista de candidatos porque, al fin y al cabo, después de 1937 y la unificación de la Falange y la Comunión Tradicionalista, su aparato de propaganda había trabajado frenéticamente para convertirle en el heredero en la Tierra de José Antonio. Pero, además, al escribir que su intención era poder supervisar mejor los preparativos del golpe militar, estaba también revelando un deseo de reducir la gloria póstuma de quien realmente había organizado el golpe militar, el general Mola.

Y en la quinta y última versión, otra vez de Arrarás, ahora escribiendo en el año 1964, se dice que Franco se retiró porque "prefirió atender a sus deberes militares, con lo cual creía servir mejor al interés nacional". Esto puede parecer anecdótico, pero yo creo que es un buen ejemplo de la dificultad que he señalado de reconstruir la vida de Franco, una vida que se podría dividir en intentos de crear imágenes en distintos momentos.

He hablado mucho del empeño del mismo Franco todavía joven de crear la imagen de sí mismo como el héroe del Rif. Durante la Guerra Civil, existe todo un aparato de propaganda. Es interesante

comprobar que solamente a los dos días de empezar el conflicto, el 20 de julio de 1936, Franco ya tiene una oficina de prensa y una oficina diplomática. Y es curioso que el 25 de julio la prensa italiana, la portuguesa y la británica ya no hablan sólo de los rebeldes militares, sino que hay muchas alusiones a "las tropas franquistas". Es decir, en sus encuentros con periodistas y representantes diplomáticos de las grandes potencias, ya había logrado presentarse como el jefe único del alzamiento.

Una vez que es Jefe del Estado y dispone de una auténtica maquinaria de propaganda, lanza la imagen de que es una especie de Cid del siglo XX, que está, simbólicamente, repitiendo lo que hizo el Cid en la reconquista de España de los moros, haciendo la reconquista de España de los rojos. Esta imagen cambia al final de la Guerra Civil. Lo mismo que después de la reconquista vino la construcción del Imperio, siguiendo esa pauta, su maquinaria de propaganda cambia su imagen por la del constructor de un Imperio, como si fuera un Felipe II del siglo XX. Por supuesto, la única forma que tenía España de construir un Imperio en el año 1939, 1940 ó 1941 era subiéndose al carro de Hitler. Pero esa estrategia no le funcionó a Franco, y después de sus intentos de aliarse, todo el plan se viene abajo con la derrota del Tercer Reich. (Diré, de paso, que uno de los grandes esfuerzos propagandísticos después de la guerra iba ser ocultar la estrecha relación de Franco con la Alemania nazi y presentarle como el hombre que había salvado a España de la Segunda Guerra Mundial, cuando la documentación alemana prueba que fue todo lo contrario, que estaba intentando meter a España en la guerra como aliada de Alemania). En consecuencia, en un contexto del ostracismo internacional de los victoriosos aliados, (que no bloqueo), había que cambiar de nuevo la imagen.

Franco siempre tenía la ventaja de no ser un ideólogo enloquecido como Hitler, que estaba dispuesto a morir en las ruinas del bunker, sino que quería agarrarse al poder como fuera. Y entonces inventa otra imagen, la del capitán de Numancia. Así, Franco se presenta como el único defensor de España, y dice que la crítica internacional, que de hecho va dirigida a él personalmente, no es más que la enemistad envidiosa de las grandes potencias contra España. Con el paso del tiempo, y el desarrollo que viene después de la reintegración de España en el sistema occidental a partir de 1953, ya va creando otras imágenes, como la de padre del pueblo y después la de abuelo del pueblo.

Lo de *padre del pueblo* tiene mucho interés respecto a la obsesión de Franco por recrear constantemente su propia niñez. En el libro que escribió sobre sus experiencias en Marruecos, *Diario de una bandera*, cuenta un incidente, que creo que es inventado, en el que un joven oficial está cruzando la calle en un pueblo del protectorado cuando se le acerca un viejo legionario de pelo cano, y, al saludarse, cruzan las miradas y terminan abrazándose. Porque resulta que se trata del padre del joven oficial, que había desaparecido muchos antes. Ése es el primer intento de Franco de cambiar la realidad de que su padre, Nicolás Franco Salgado-Araujo, había abandonado a su madre en 1907 y llevaba una vida bastante bohemia en Madrid. Y en la novela *Raza* da la versión culminante, porque convierte a su padre en un héroe de la Guerra de Cuba, que muere heroicamente. Y cuando su padre muere realmente en febrero de 1942, hace una cosa muy complicada de explicar. Don Nicolás sufría una larga agonía durante la cual, el Caudillo no le visitaba. Sin embargo, Franco ordena que se sustrajese el cadáver de la casa donde vivía Don Nicolás Franco con su compañera y que le enterrasen con el uniforme de gala de general de Intendencia y con la pompa militar correspondiente. El no asiste al entierro, pero sí fabrica en la muerte su padre una historia de alguien digno de haber sido el padre del Caudillo.

Les decía que, desde mediados de los cincuenta en adelante, Franco proyecta (y eso viene en muchos discursos suyos) la imagen de padre del pueblo. Esto tiene mucho que ver con la remodelación de su propia vida, es un elemento que nos ayuda a entender cómo era Franco. El padre era un hombre liberal, dentro de lo que cabe, mujeriego, le gustaba el alcohol, le gustaba jugar a las cartas. Y en esos apuntes que mencionaba antes, Franco explica la llegada de la Segunda República como maniobra de la Masonería que, según él, estaba compuesta de "ateos, traidores en el exilio, delincuentes, defraudadores, infieles en el matrimonio". No es exactamente la mejor definición de hombres como Manuel Azaña o Indalecio Prieto, por ejemplo, pero la frase nos explica cómo Franco proyectaba en lo político su situación personal. Es interesante pensar que los momentos en que se deshacía la familia de Franco, a finales del siglo XIX, son los mismos momentos en que se deshacía el Imperio Español, y ese chico de El Ferrol, que ve esas escenas devastadoras de los barcos que vuelven de Cuba con cadáveres y con hombres mutilados, en un estado terrible, asocia el problema

de su familia con el problema de España. Y como piensa que en su familia faltaba un padre fiel, que siempre estuviera ahí, que ejerciera la *patria potestad* (una expresión que él utiliza mucho), cuando se describe a sí mismo en la política lo hace en los mismos términos que hubiera querido para su padre. Es decir, que los españoles son unos niños traviesos incapaces de apreciar la democracia, por lo cual sería muy peligroso dársela, y que lo que necesitan es el padre perfecto, lo que él de niño añoraba, y en lo que él se convierte a través de su aparato de propaganda.

Son maneras de decir que hay misterios de Franco. Y mentiras, pero incluso las mentiras nos ayudan a interpretarle. Les voy a dar un ejemplo final. Franco no estaba solo, y no se le puede responsabilizar de todo. Había otros muchos franquistas; es evidente que quienes ganaron la Guerra Civil eran una coalición, y en los años cuarenta había una lucha por el poder dentro de esta coalición. Muchas cosas mantenían a Franco en el poder: apoyos internacionales, todo el aparato de terror, y -no podemos olvidarlo- su gran astucia al "torear" a sus rivales dentro de su propia coalición. Esa gran lucha enfrentaba a los militares monárquicos, que querían la restauración eventual de la monarquía, y a los falangistas, que -sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial con el ejemplo de los nazis- querían un estado fascista, querían hacer su revolución pendiente. Y constantemente unos y otros iban a ver a Franco para quejarse de sus contrincantes. De modo que cuando llegaban los falangistas a decirle que era imposible hacer la revolución pendiente porque los militares eran unos *carcas* que obstaculizaban la revolución, Franco –recordemos que era Generalísimo de los Ejércitos- les decía con esa voz de queja impotente: "Sí, pero ¿qué puedo hacer? Con estos militares no se puede hacer nada". Y cuando, al día siguiente, venían los militares a quejarse de que los falangistas eran una chusma proletaria radical y que había que meterles en cintura, Franco –que era el Jefe Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las Jons- decía: "Sí, pero es que con estos falangistas no hay nada que hacer".

Todo eso – las especulaciones necesarias sobre los sentimientos del niño Juan Carlos, las tentaciones resistidas de dar un toque cinematográfico a las vidas de las palomas de guerra, las dificultades y fascinaciones supuestas por las mentiras, la propaganda, las falsificaciones- me han hecho olvidar mi propia queja impotente, con la que

empecé, la admisión que hice sobre mi falta de talento literario. Tengo poca capacidad para crear, pero sí capacidad para buscar, ordenar e imaginar, a fin de poder acercarme a la verdad de mis personajes. Y espero que con esto les haya podido mostrar un poco cómo va esta lucha diaria de compaginar la seriedad de la historia como profesión con el encanto y las tentaciones de la biografía.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

(Úbeda –Jaén-,1956). Cursó estudios de periodismo en Madrid y se licenció en Historia del arte en la Universidad de Granada. Es miembro de la Real Academia Española.

Es autor del ensayo *Córdoba de los Omeyas* (Planeta, 1991) y ha reunido sus artículos en los volúmenes *El Robinsón urbano* (1984; Seix Barral, 1993 y 2003), *Diario del Nautilus* (1985), *La huerta del Edén* (1996), *Pura alegría* (1996) y *La vida por delante* (2002). Su labor como articulista ha sido reconocida con los premios González Ruano de Periodismo y Mariano de Cavia, ambos en 2003.

Su obra narrativa comprende: *Beatus Ille* (Seix Barral, 1986 y 1999), que obtuvo el Premio Ícaro, *El invierno en Lisboa* (Seix Barral, 1987 y 1999), que recibió el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura, ambos en 1988, *Beltenebros* (Seix Barral, 1989 y 1999), *El jinete polaco* (1991; Seix Barral, 2002), que ganó el Premio Planeta en 1991 y nuevamente el Premio Nacional de Literatura en 1992, *Los misterios de Madrid* (Seix Barral, 1992 y 1999), *El dueño del secreto* (1994), *Nada del otro mundo* (1994), *Ardor guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997), *Carlota Fainberg* (2000), *Sefarad*, *En ausencia de Blanca* (2001), *Ventanas de Manhattan* (2004).

JOSÉ CARLOS MAINER

(Zaragoza, 1944). Es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Es Oficial de la Orden de las Palmas Académicas de Francia. Recibió en 2002 el Premio de las Letras de Aragón.

Trabaja en la historia de la literatura de los dos últimos siglos y es autor de numerosos libros, entre otros *Falange y literatura* (1971), *Literatura y pequeña burguesía en España* (1972), *La Edad de Plata (1902 – 1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (1972 y 1975, edición aumentada), *El aprendizaje de la libertad* 1973-1986 (2000), *La escritura desatada: el mundo de las novelas* (2000), *La filología en el purgatorio: Los estudios literarios en torno a 1950* (2003), entre otras muchas publicaciones.

Es miembro del Consejo Asesor de la Fundación Caballero Bonald.

MIGUEL ARTOLA

(San Sebastián, 1923). Historiador, académico y presidente del Instituto de España. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Com-

plutense de Madrid, obtuvo la Cátedra de Historia de España en la Universidad de Salamanca en 1960, donde estuvo hasta 1969, año en que pasó a ocupar la misma Cátedra en la Universidad Autónoma de Madrid. Fue secretario del Departamento de Historia de la Fundación Juan March y miembro de la Comisión Asesora de esta institución. Colaboró con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Es catedrático emérito de Historia Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid.

Es Miembro de la Real Academia de la Historia. Como investigador, se ha especializado en el estudio de la revolución liberal y en los orígenes de la España contemporánea, tema al que ha dedicado varios libros.

Ha publicado, entre otros, *Los afrancesados*, *Antiguo Régimen y revolución liberal*, *La burguesía revolucionaria, 1808-1869*, *Partidos y programas políticos (1808-1936)*, realizado con Manuel Aguilar, *La economía española al final del Antiguo Régimen, La Hacienda del siglo XIX, El latifundio, propiedad y explotación, Los orígenes de la España contemporánea, Textos fundamentales para la historia*, *Los derechos del hombre, La monarquía de España*, *Vidas en tiempos de crisis*... Dirigió la *Enciclopedia de Historia de España.*

En 1991 recibió el Premio "Príncipe de Asturias" de las Ciencias Sociales.

RAFAEL DE CÓZAR

(Tetuán, Marruecos, 1951). Residió desde los once años en Cádiz, ciudad en la que inició su actividad primero como pintor, para dedicarse más tarde a la actividad literaria, como miembro fundador del grupo literario "Marejada". Doctor en Filología hispánica, reside desde el año 1972 en Sevilla, donde ejerce como profesor titular de literatura española de la Universidad hispalense.

Es Premio Ciudad de Sevilla para tesis doctorales (1986), con la obra *Fundamentos históricos de la experimentación poética española*. Premio Mario Vargas Llosa de novela (1996) con la obra *El corazón de los trapos.*

Tiene publicados diversos libros de poesía como *Sinfonía nº 1 en negro de Cózar (ma non tropo)* (1980), *Hace frío esta noche, hace frío* (1980), *Entre Chinatown y River Side: los ángeles guardianes* (1987), *Ojos de uva* (1988), y varias antologías de poesía andaluza. En 2001 publicó el libro de relatos *Bocetos de los sueños*.

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

Doctora en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela. Profesora de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de Córdoba.

Entre sus trabajos dedicados al género autobiográfico pueden citarse el libro *Claves de la memoria* (compilación de José Mª Ruiz Vargas, Madrid, Trotta, 1997) y artículos como "La verdad de la autobiografía", "El paisaje de infancia en la autobiografía", "Autobiografía e intimidad", etc. Es colaboradora de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona.

Es autora también del libro *Historia y novela. Poética de la novela histórica* (1998) y de numerosos trabajos sobre las relaciones entre historia y ficción.

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

Licenciado en Filología Románica por la Universidad de Murcia con Premio Extraordinario fin de carrera, se doctora en 1975 con una tesis sobre la lírica amorosa de Quevedo. En 1977 ingresa por oposición en el cuerpo de profesores adjuntos de universidad en la disciplina de *Gramática General y Crítica Literaria.* En 1981 gana también por oposición plaza de profesor agregado de Gramática General y Crítica Literaria, accediendo a la Cátedra en 1983. Desde esa fecha es catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Murcia.

Ha publicado diversos libros de Lingüística, Teoría y Crítica Literaria, entre los que destacan: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*; *López de Velasco en la teoría gramatical del s. XVI* (Univ. De Murcia, 1981); *La lengua literaria* (1983); *Del formalismo a la Neorretórica* (1988. 5ª ed. En 1996); *Poética de la ficción* (1993); *Teoría del canon y literatura española* (2000), *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (2004).

Es autor de diferentes estudios con ediciones de textos de literatura española. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ha dado cursos en universidades de Europa y América. Es investigador del C.S.I.C. y crítico literario de diversas revistas y publicaciones.

RAQUEL LÓPEZ ROYO

Nacida en Salamanca. Es Licenciada en Filología Hispánica por esa Universidad.

Profesora asociada de literatura infantil en la escuela Universitaria Luis Vives de la Universidad Pontificia de Salamanca. Socia de la empresa de gestión cultural *A Mano Cultura*, que desarrolla proyectos expositivos en el campo del arte y la didáctica y en proyectos relacionados con la literatura infantil.
Pertenece a equipos de análisis de obras infantiles y juveniles que dan como resultado la elaboración de guías de lectura y la aparición de reseñas en revistas especializadas en literatura infantil como *Babar*, *Imaginaria*, *Educación* y *Biblioteca.*
Últimas publicaciones: *Siete llaves para analizar las historias infantiles* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, en colaboración con otros autores, dirección de Teresa Colomer), *Leer antes de leer* (Madrid, Anaya, 2002). Ha publicado numerosos artículos en publicaciones especializadas.
Organiza encuentros y congresos en torno a la literatura infantil, y es docente y participante en encuentros sobre literatura infantil y juvenil.

LUIS LANDERO
(Alburquerque –Badajoz-, 1948). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, se ganaba la vida durante su época de estudiante como guitarrista flamenco, y en la actualidad es profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.
En 1989 publica su primera novela, *Juegos de la Edad Tardía*, que, tras ser rechazada por varias editoriales, logró los Premios siguientes: Nacional de Literatura, Premio de la Crítica, Ícaro, Mediterráneo y Grinzane Cavour en Italia. Ha publicado también *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1999), *Entre Líneas: el cuento o la vida* (2001) y *El guitarrista* (2002).
Ha sido galardonado con premio de artículos periodísticos “Mariano José de Larra”.

LUIS GARCÍA MONTERO
(Granada, 1958). Doctor en Filología Hispánica. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Granada.
Premio Nacional de Poesía por *Habitaciones separadas* (1994). Medalla de Andalucía (2001). Premio de la Crítica en 2004 por *La intimidad de la serpiente*.

Entre sus libros de poesía están: *El jardín extranjero* (1983), *Poemas de Tristia* (1989), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Además* (1994), *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), *En pie de paz* (1985), *Rimado de ciudad* (1981), *Completamente Viernes* (1998), o *La intimidad de la serpiente* (2003) . Ha reunido una selección de su obra en las antologías, *Casi cien poemas* (1997), *Antología personal* (2001), *Poesía urbana* (2002) .

En prosa ha publicado: *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia* (1984), *Poesía, cuartel de invierno* (1987), *Luna del sur* (1992), *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993), escrito junto con Antonio Muñoz Molina, *Confesiones poéticas* (1993), *El realismo singular* (1993), *Aguas territoriales* (1996) y junto a Felipe Benítez Reyes, la novela *Impares, fila 13* (1996). Ha publicado también ensayos, como *El sexto día: historia íntima de la poesía española* (2000) y ha tratado el mundo infantil en *Lecciones de poesía para niños inquietos* (2001)

Ha preparado ediciones críticas del *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca (1992), de las *Obras completas* de Rafael Alberti (1988), de *Cuaderno de metropolitano* de Carlos Barral (1997) y de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (2001).

Colabora habitualmente en diversos medios de comunicación como articulista. En *La puerta de la calle* (1997) ha recopilado una selección de sus artículos.

Es miembro del Patronato de la Fundación Caballero Bonald y del Consejo de Dirección de la revista *Campo de Agramante*.

JOSÉ MARÍA MERINO

(La Coruña, 1941). Licenciado en Derecho en la Universidad Complutense. Desde hace varios años se dedica solamente a la creación literaria. Ha sido galardonado con los premios Novelas y Cuentos (1976), Premio de la Crítica (1986), Nacional de Literatura Juvenil (1994), Miguel Delibes de Narrativa (1996) y NH de Relatos al mejor libro publicado (2003).

Escribió inicialmente poesía, que ha reunido en el libro *Cumpleaños lejos de casa (Obra poética completa)*. Desde 1976 viene alternando la publicación de novelas con la de libros de relatos y otros géneros.

Reunidas bajo el título *Novelas del mito*, ha publicado las novelas *El caldero de oro*, *La orilla oscura*, y *El centro del aire.* Otras novelas suyas son *Novela de Andrés Choz*, *Las visiones de Lucrecia*, *Los invi-*

sibles y *El heredero* . En el libro *Intramuros* recoge, en la forma de una ficción, recuerdos de su infancia leonesa. Acaba de publicar el libro de ensayos literarios *Ficción continua*.
Con el título *Las crónicas mestizas* reunió una trilogía de novelas de aventuras -*El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido*, *Las lágrimas del sol*- que transcurren en tiempos de la Conquista de América. Destinada a jóvenes lectores ha publicado la novela *Los trenes del verano/ No soy un libro*, y a lectores primerizos, la trilogía *Aventuras en el cuaderno de hojas blancas*.
La mayoría de sus relatos breves, publicados desde 1982 en varios libros -*Cuentos del reino secreto*, *El viajero perdido*, *Cuentos del barrio del refugio*- y publicaciones especializadas, está reunida en el libro *Cincuenta cuentos y una fábula* .

ALBERTO MANGUEL
(Buenos Aires, 1948). Ha vivido en Italia, Reino Unido, Francia, Inglaterra y Tahití. Tiene nacionalidad canadiense desde1985.
Es escritor, novelista, crítico literario, antólogo, y traductor. Colabora habitualmente en los periódicos *New York Times* y *Sunday Times*, entre otros. Ha dirigido varios seminarios sobre literatura en universidades de Europa, Canadá y Estados Unidos. También ha realizado programas de radio y de televisión sobre arte y literatura. Ha escrito una obra de teatro, *The Kipling Play*, estrenada en Canadá en 1985. Ha publicado la novela *Noticias del extranjero*, y ensayos como *Una historia de la lectura* (de la que han aparecido 28 ediciones en varios países), *En el bosque del espejo: Ensayos sobre las palabras y el mundo, Leer imágenes*, *Diario de lecturas*, etc.
Es coautor, con Gianni Guadalupi, de la *Guía de lugares imaginarios.*

PAUL PRESTON
(Liverpool, 1946). Doctor en Historia por la Universidad de Oxford. Entre 1973 y 1991 impartió clases en la Universidad de Reading, en el Centro de Estudios Mediterráneos de Roma. Más tarde fue profesor de Historia Contemporánea en el Queen Mary College de la Universidad de London, para pasar a la London School of Economics & Political Science, como catedrático y director del Centro Cañada Blanch para el Estudio de la España Contemporánea de la misma Universidad.

Colabora como articulista en *New Society*, *New Statesman* y *Times Literary Supplement*, y como comentarista de la actualidad española para la BBC. Ha escrito las biografías *Franco: caudillo de España*, *Palomas de guerra: cinco mujeres marcadas por el conflicto bélico* y *Juan Carlos: el Rey de un pueblo*.
Algunas de sus obras como ensayista: *La guerra civil*, *La destrucción de la democracia en España*, *El triunfo de la democracia en España*, *La política de la venganza*, *Las tres Españas del 36*, etc.

FERNANDO CABO
(Santiago de Compostela, 1961). Catedrático de Teoría de la literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha sido miembro del equipo de expertos para la elaboración de la *Enciclopedia Hispánica* de Espasa Calpe (1989-1991), Coordinador del Programa de Doctorado "Teoría da literatura e Literatura comparada" de la Universidad de Santiago, Miembro de la Junta Directiva de la Asociación Española de Semiótica, Miembro del Consejo editorial de *Voz y Letra. Revista de Literatura Española*, Associate Director de la "International School of Theory in the Humanities" y Executive Director de la misma institución, *Fellow* del Critical Theory Institute de la Universidad de California (Irvine), Miembro del Coordinating Committee for Comparative History of Literatures in European Languages y del Consejo de Redacción de la Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier'.
Ha impartido clases y participado como docente en seminarios en universidades españolas y extranjeras.
Entre sus publicaciones, podemos destacar *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992), *Infancia y modernidad literaria* (2001), *El futuro de las humanidades* (con Mihai Spariosu y Jenaro Talens, 1998), así como la edición de clásicos de la literatura española.

El congreso "Literatura e historia", organizado por la Fundación Caballero Bonald y el Centro del Profesorado de Jerez, se celebró durante los días 20 a 22 de octubre de 2004 en Jerez de la Frontera.

Fue patrocinado por el Ayuntamiento de Jerez, el Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, la Caja San Fernando y las Bodegas González Byass S.A.

Colaboraron en su organización la Universidad de Cádiz y el Hotel Guadalete.

•••

OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN CABALLERO BONALD

Actas del Congreso "El grupo poético del 50, 50 años después" (1999)

Actas del Congreso "Narrativa española (1950-1975) Del realismo a la renovación" (2000)

Actas del Congreso "Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo" (2001)

Actas del Congreso "Literatura y cine" (2002)

Actas del Congreso "Literatura y sociedad" (2003)

Revista de Literatura *Campo de Agramante*

fundación

Caballero Bonald

9 778460 988701