

MEDIO SIGLO DE
**Narrativa
Española**

(1951-2000)

**Cinco voces ante
el arte de narrar**

**JOSEFINA ALDECOA - CABALLERO BONALD
LUIS MATEO DIEZ- LUIS LANDERO
FRANCISCO UMBRAL**

COORDINADOR:
MIGUEL GARCÍA-POSADA



Comunidad de Madrid
CONSEJERIA DE EDUCACION

*Medio siglo de
narrativa española
(1951-2000)*

*Cinco voces ante
el arte de narrar*

JOSEFINA ALDECOA - CABALLERO BONALD
LUIS MATEO DÍEZ - LUIS LANDERO
FRANCISCO UMBRAL

*Medio siglo de
narrativa española
(1951-2000)*

*Cinco voces ante
el arte de narrar*

COORDINADOR
MIGUEL GARCÍA-POSADA



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Tirada: 1.000 ejemplares

Edición: 03-2002

© De esta edición:

Comunidad de Madrid

Consejería de Educación, 2002

© De los textos, cada uno de sus autores

D.L.: M-21277-2002

I.S.B.N.: 84-451-2215-0

Índice

Prólogo

09

Josefina ALDECOA

(31-03-2001)

11

Jose Manuel CABALLERO BONALD

(26-04-2001)

21

Luis MATEO DIEZ

(03-05-2001)

33

Luis LANDERO

(17-05-2001)

49

Francisco UMBRAL

(23-05-2001)

65

Prólogo

Cinco destacados narradores españoles de distintas promociones fueron convocados en el Círculo de Bellas Artes por la Consejería de Educación en los meses de abril y mayo de 2001 para que reflexionaran en voz alta sobre la novela en el sentido que ellos quisieran: existencial, histórico, genético, sociológico, etc. Su larga experiencia literaria los convertía en portavoces cualificados de ese medio siglo de novela española que el ciclo de conferencias pretendía abarcar.

El resultado son estas cinco conferencias, bien diferenciadas en estilo y concepto, que ofrecen, entendemos, una muy sustanciosa aproximación a esa forma de encrucijadas de todo signo en que la novela se ha convertido. No se trata en ningún caso de reflexiones apresuradas o fruto de la ocurrencia, sino de expresiones sosegadas y maduras por parte de cinco novelistas que distan de ser unos parvenus.

Nos ha complacido reunir voces tan prestigiosas, cuyas intervenciones esclarecen diversos asuntos integrados en el común ámbito de lo novelesco: desde la expresión testimonial y ya histórica hasta la indagación en los propios mundos, su génesis y sus claves, y la consideración general y social de la novela.

NOSOTROS, LOS DE ENTONCES.
JOSEFINA ALDECOA

(31/3/2001)

Hace ahora cerca de veinte años, publiqué un libro titulado *Los niños de la guerra*. Al escribirlo, intentaba hacer un homenaje a mis amigos y compañeros de los años cincuenta. Cuando todos éramos jóvenes y nuestras vidas transcurrían entre las tertulias de los cafés, las excursiones en tren a los alrededores de Madrid y las charlas hasta la alta madrugada en las casas de los que acabábamos de casarnos; en la nuestra, la de Ignacio y mía, por ejemplo. En todos esos lugares de encuentro, se hablaba de literatura.

He dicho muchas veces que creo en las generaciones. Nada un tanto como las experiencias comunes, escribo en *Los niños de la guerra*. Recientemente, en un libro de Christina Dupláa publicado en el 2000, me encuentro con una cita que coincide plenamente con esa convicción mía. Dice así: “*A common experience may be the trade mark of a generation*”¹ y pertenece al ensayo de Funkensteis *Collective memory and Historical consciousness*.²

Creo en las generaciones históricas. Lo que ocurre es que muchas veces, algunos escritores, rechazan el término generación porque puede interpretarse como escuela, liderazgos, influencias literarias mutuas, etc.

Pero lo cierto es que, si creemos a Rilke cuando afirma “que la verdadera patria del hombre es la infancia”, la infancia, la patria de

¹ Una experiencia común puede ser la marca registrada de una generación.

² *Memoria colectiva y conciencia histórica*.

los españoles que nacimos entre 1925 y 1930 aproximadamente fue una patria y una infancia ensangrentadas. En el caso de los escritores, esa experiencia ha marcado, de forma diferente por supuesto, las personalidades de cada uno, tanto desde el punto de vista humano como desde el punto de vista creativo. Porque comunes a poetas y prosistas fueron los hechos vividos, comunes las carencias y los descubrimientos de aquellos años de aprendizaje, años decisivos en la formación de un escritor.

Ahora bien, hay que señalar que nuestra infancia transcurrió, en muchos aspectos, en la inconsciencia y la alegría inherentes a esa etapa biológica. Nuestros padres durante aquellos tres años, del 36 al 39, nos habían dejado libres, preocupados como estaban por el desarrollo de los acontecimientos. El orden escolar se alteró como toda la vida alrededor y salvo en los casos terribles de un drama familiar, los niños de entonces vivimos una etapa de anarquía relativa durante la cual hasta el descenso a los improvisados refugios a altas horas de la noche era motivo de diversión, mientras los adultos vivían acogojados la experiencia.

La irrupción de lo extraordinario y catastrófico en la vida cotidiana, fue para muchos de nosotros alegre. Pero al terminar la guerra nos vimos sumergidos en un período de sordidez, tristeza y represión. Los padres en una reacción desesperada se vuelven duros y exigentes. Hay que trabajar, hay que estudiar, hay que recuperar el tiempo perdido. La disciplina es dura, las costumbres timoratas. Nuestra adolescencia transcurre en medio de privaciones de todo tipo, materiales e intelectuales, en una sociedad que se había vuelto rígida e inflexible, una sociedad que lo prohibía casi todo. La censura de la vida social, lo mismo que la intelectual, se dejaba sentir hasta la saciedad. El peso de la Iglesia era infinito.

En medio de esa atmósfera de sofocante represión, era difícil para el futuro escritor acceder a una formación literaria. Como dice García Hortelano: "Tras precoces, autodidactas". Efectivamente. Autodidactas.

Porque después de un bachillerato en guerra, los que llegamos a la Universidad en la segunda mitad de los cuarenta, nos encontramos una Universidad reprimida, mezquina, anémica, acobardada, reflejo de toda la situación del país. (Por ejemplo, Freud estaba prohibido. Yo he visto a J.R.J. y su *Platero y yo* prohibido en las escuelas).

Por otra parte, el mundo estaba en guerra y del exterior no llegaba nada. El aislamiento era total.

Exiliados la mayoría de los escritores de relieve: Juan Ramón, Salinas, Alberti, Guillén, Ortega, Sender, Pérez de Ayala, Max Aub, Francisco Ayala, etc. Muertos otros durante o a consecuencia de la guerra: Lorca, Unamuno, Antonio Machado, Miguel Hernández; recogidos en sus retiros Baroja y Azorín; expurgadas las bibliotecas públicas de las obras de todos ellos; ocultos también en las casas los libros peligrosos, era difícil para el futuro escritor tomar contacto con las generaciones anteriores. Nuestros maestros inmediatos fueron los escritores del 98 y aunque estaban mal vistos, los leíamos con fervor. Su amor a España, su visión preocupada de nuestros problemas, despertó en nosotros el deseo de viajar por el país, de conocerlo palmo a palmo, de comprobar por nosotros mismos la realidad apenas descubierta. Respetábamos a nuestros viejos, los admirábamos, eran nuestro único nexo con el pasado inmediatamente anterior, truncado por la guerra.

Por otra parte, leíamos la novela europea del XIX, el teatro y la poesía españoles, especialmente la generación del 27, los clásicos que caían dentro de la esfera escolar.

Pero si era difícil llegar a la literatura más cercana que se había hecho en España todavía era más difícil llegar a la gran literatura del mundo occidental. Sólo se daba entrada a escritores de menor importancia o que no tocaran temas fundamentales y conflictivos. Es el gran momento de la literatura de evasión: Louis Bromfield, Daphne du Maurier, Lajos Zilahy, Vicky Baum, Cecil Roberts, novelistas que arrebatan al lector hacia mundos exóticos y brillantes, y le hacían olvidar sus propias miserias cotidianas. Nosotros también las leíamos. Pero deseábamos algo más. La represión intelectual y la dificultad para el acceso a los medios de transmisión de cultura era, para una minoría al menos, un gran incentivo. Vivíamos en una gran tensión intelectual, teníamos curiosidad, avidez, pasión por acercarnos a un alimento cultural tan difícil de alcanzar y cuando caía un libro en nuestras manos nos lo pasábamos unos a otros y lo comentábamos con entusiasmo.

Porque si es verdad que la Universidad decepcionó a los aprendices de escritores que no encontraban su puesto en ella, si sirvió para que muchos de nosotros procedentes de distintos lugares de España, nos encontrásemos en las aulas y allí y en los cafés de Madrid, Barcelona o cualquier otra ciudad universitaria, iniciásemos una amistad, un contacto, un intercambio de opiniones, discusiones y proyectos, que para algunos fue decisivo. Los que queríamos escribir algún día, ais-

lados de la fría vida universitaria, formábamos un bloque de amistad y camaradería, absolutamente ebrio de literatura. La aparición en 1942 de *La familia de Pascual Duarte* nos conmocionó. Aquello tenía que ver con lo que queríamos conocer. Aquello sí era un eslabón con nuestra historia literaria. En seguida, en 1945 *Nada* de Carmen Laforet vuelve a sacudir nuestro interés: de modo diferente a Cela, también fue un descubrimiento para los jóvenes.

Pero sobre todo, por encima de todo, estaba la avidez por acceder a lo que fuera de España se hacía. De aquí y de allá, íbamos consiguiendo libros: el existencialismo francés nos arrebatava: Sartre, Camus, Simone de Beauvoir; la novela italiana, Pavese, Pratolini; la generación perdida americana; Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald y los americanos más jóvenes, contemporáneos nuestros, Truman Capote, Carson Mc Cullers.

Pues bien, al principio del medio siglo, del mismo modo que otros españoles niños de la guerra iban a convertirse en adultos que iniciaban distintas profesiones, los que habían elegido el oficio de escritor empiezan a publicar sus primeros libros. Pocas revistas y pocas editoriales había entonces que se arriesgaran a publicar a los jóvenes. Sus nombres son de sobra conocidos:

– En poesía, Ángel González, José María Valverde, José Ángel Valente, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, Gil de Biedma y tantos más.

– En teatro, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, Carlos Muñiz.

– En narrativa, Ferlosio, Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Juan García Hortelano, Rafael Azcona, Medardo Fraile...

Algunos de ellos cultivaron indistintamente prosa y poesía como Carlos Barral y Caballero Bonald, por ejemplo.

No es esta la ocasión de hacer un análisis de sus respectivas obras. Son de sobra conocidos y hoy son materia de libro de texto en una universidad distinta a aquella que nosotros conocimos.

Pero me gustaría añadir algo más sobre esta generación advirtiendo que mis observaciones son absolutamente personales. Tienen poco que ver con el ensayo y la crítica y se refieren sobre todo a los prosistas. Aunque he leído y admirado a todos los escritores citados, viví aquellos años cincuenta formando parte del grupo de amigos, cuentistas, novelistas y dramaturgos que vivíamos en Madrid.

Aquellas primeras prosas que tratábamos de publicar con numerosas dificultades, eran unas prosas duras, reflejo de la situación que vivía el país. Un país que trataba de sobrevivir entre la miseria y el miedo, la angustia y la desesperación. “Yo escribo de lo que tengo cerca, que es más bien triste” afirma Ignacio Aldecoa, claro representante de la generación de los cincuenta, expresando un sentimiento muy generalizado entre sus compañeros.

A todos estos escritores, al principio se les llamó realistas luego realistas sociales. Efectivamente eran escritores realistas. Toda literatura lo es por fantástica, misteriosa y perturbadora que sea. “El realismo es la base de todo arte y su antítesis no es el idealismo sino el falsismo”, escribe G.H. Welles a mediados del siglo XVIII. Y García Márquez declara en nuestros días: “Nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad”.

Si bien es cierto que el realismo es una acusada característica que encasilla y define a los jóvenes escritores de los cincuenta; no es menos cierto que hay otra gran etiqueta que los agrupa y los tipifica: *el permanente recurso de la memoria*.

Cada día creo más en la memoria como fuente de inspiración literaria. Y esa memoria y esa fuente de inspiración son una consecuencia directa de los primeros años de nuestra vida. La memoria es el resultado de una serie de depuraciones que van eliminando lo superfluo. Y lo que permanece, lo que dura es un poso de sensaciones, sentimientos, situaciones que un día vivimos. Este fenómeno de eliminación de lo que sobra y permanencia de lo que ha sido importante y decisivo para nosotros, puede referirse a cualquier época pasada pero con frecuencia se refiere a la infancia. Para un escritor, ser capaz de abrir el tarro que encierra el aroma de la infancia es tocar el milagro.

Muchas veces me he preguntado hasta qué punto el primer impulso de la vocación literaria fue para mí y mis compañeros de generación el deseo de contar lo que vivimos en nuestra adolescencia y juventud y lo que recordamos de la infancia.

Por medio de la literatura reconocemos épocas históricas completas. Porque en la historia lo que más nos interesa, es la gente que hizo esa historia, los personajes que la vivieron y qué sentían, qué pensaban esos personajes. Es evidente que aunque en las novelas basadas en un momento histórico haya un telón de fondo absolutamente fiable, es verdad también que la memoria del escritor que conoció de primera mano ese momento, añade o quita detalles a los sucesos vividos. La memoria selecciona, interpreta, suaviza, archi-

va los recuerdos en un orden que obedece a leyes personales. Esa es la diferencia entre la novela y un ensayo histórico o un libro de texto de Historia que son o deben ser rigurosamente objetivos. La novela puede ser menos rigurosa en los detalles-fechas, lugares concretos, pero nos hace llegar los hechos en carne viva, la pequeña historia real de los personajes que la vivieron.

Aquí no puedo por menos de aludir al compromiso ético de los escritores de mi generación.

Los pueblos deben tener memoria de sí mismos y esa memoria no siempre llega con suficiente intensidad a través de los libros de texto. Los escritores que se comprometen con la realidad de su país en momentos especiales y difíciles, nos transmiten una historia no contada o sólo adivinada entre líneas.

Mis compañeros de generación entendieron desde sus primeros libros la obligación que habían contraído con su memoria y con la memoria muchas veces censurada, de su país. Por eso escribieron novelas, cuentos y poemas que, aparte de su valor literario encierran para las generaciones venideras la crónica humana de los sufrimientos, heroísmos y miserias de España.

Respondiendo a los supuestos generales del realismo: observar la realidad, intentar transmitirla de modo verídico y objetivo y asumir un compromiso ético con dicha realidad, escribieron de campesinos y albañiles, de pescadores y mineros, de empleados de ferrocarril y vagabundos. Una galería de personajes humillados y ofendidos que arrastraban su orfandad por la España de la posguerra.

En un momento u otro todos ellos han confesado sus sensaciones de entonces. Por ejemplo, escribe Jesús Fernández Santos: “La guerra trajo para muchos de nosotros una vaga sensación de miedo y humillación y a la vez una especie de sorda rebeldía”. Por su parte, Ana María Matute declara: “Bruscamente se nos reveló en toda su crudeza aquel mundo que se nos escamoteaba, que se nos ocultaba. De la noche a la mañana esos niños de diez, doce años, hubimos de preguntarnos por qué las monjas y los frailes de nuestros colegios se vestían de seglar, se disfrazaban, por así decirlo, y huían y se ocultaban. ¿Por qué el sacerdote que nos dio la Primera Comuni3n se debía esconder como un ladr3n? ¿Por qué la f3brica, el taller o la empresa de nuestro padre ya no era de nuestro padre? ¿Por qué el mundo que se nos daba como bueno, honesto y limpio, hab3a levantado de improviso tanto polvo? ¿Por qué si eran oficialmente los buenos? ¿Qui3nes eran en definitiva los malos?”, pregunta Ana Mar3a.

Recordemos las palabras de Caballero Bonald, narrador y poeta, niño de la guerra: “Cuando empezó la guerra –escribe– yo tenía nueve años, es decir, que también tenía una capacidad poco menos que religiosa para las más turbadoras fijaciones emocionales... Entreveo aún el atroz e imborrable trauma provocado por la secreta expedición infantil al sitio donde fusilaban a quienes desde mis nieblas educativas, consideraba enemigos. He contado alguna de esas experiencias en una novela mía y en varios poemas”.

(Ahondando en mis propios recuerdos nunca podré olvidar hechos muy parecidos. Me veo, con mi madre, en el autobús que nos conducía desde León al pueblo de mis abuelos, y veo a mi madre tapándome los ojos al salir de la ciudad para que no pudiera ver los cadáveres de los fusilados la noche anterior, abandonados en las cunetas.)

El tiempo pasa y los años cincuenta van quedando atrás. A mediados de los sesenta España está empezando a cambiar. El turismo que nos llega y la emigración de nuestros trabajadores, la posibilidad de empezar a viajar al extranjero, una leve, tímida debilidad de la censura, van transformando la agobiante atmósfera de la inmediata posguerra. La situación económica mejora lentamente. A principios de los setenta nuevas generaciones de españoles que no han vivido la guerra se incorporan a la vida adulta del país. La evolución del panorama político español con la muerte de Franco y la llegada de la democracia libera de algún modo a los escritores de los cincuenta del compromiso testimonial adquirido. Se recuperan los foros naturales para la crítica y la denuncia. El Parlamento, la calle, los medios de comunicación. Un aire de libertad recorre España. Los cambios sociológicos que experimenta nuestra sociedad son espectaculares.

Los jóvenes escritores son libres y buscan nuevas formas de expresión literaria. El tiempo ha pasado sobre el “realismo social” entrecomillado. Los escritores de los cincuenta comparten con los jóvenes el deseo de indagar en nuevos mundos y modos literarios. Aquella mirada hacia el mundo que les rodeaba, se convierte en algunos casos en una mirada hacia la propia realidad interior. Se insinúa el intimismo, una tentativa de introspección. Se exploran los caminos de la imaginación, la fantasía, lo onírico.

Siguiendo adelante en este período de los grandes cambios sociales al iniciar la década de los ochenta, los fenómenos culturales se frivolizan. Una explosión ¿sana? de diversión, entretenimien-

to e irreflexión conmociona a la sociedad española. Son los años de la “movida”. Eduardo Subirats la describe así: “La movida neutralizó cualquier forma imaginable de crítica social y de reflexión histórica... e introdujo en nombre de una oscura lucidez la moral de un generalizado cinismo”.

España que apenas fue consciente del breve proyecto laico e intelectual de los años treinta, se ve inmersa casi al final de siglo, en los años ochenta, en la Europa posmodernista. En resumen, hemos perdido el siglo XX. En lo literario, citando a Darío Villanueva: “el discurso blando desplaza a la esencialidad del conocimiento (a la deserción del pensar)”. El cosmopolitismo, lo lúdico, el *best seller* se adueñan del mundo literario. La literatura pierde su sentido de memoria histórica.

Sin embargo, pasado un tiempo de silencio, el silencio de la transición tácitamente admitido por todos; después de unos años en los que parecía extenderse la postura que yo llamo del “aquí no ha pasado nada” la memoria emerge de nuevo. Desde 1990 hasta hoy, durante toda una década, los libros de memorias, las novelas de la memoria, los recuerdos de la guerra y la posguerra se han multiplicado. Los escribimos algunos de los componentes de la generación de los cincuenta como Caballero Bonald, Haro Tecglen, Castilla del Pino ya misma, etc. Y algunos más jóvenes, nacidos en la posguerra. Rafael Chirbes, Maruja Torres, Enriqueta Antolín y un largo etcétera que vuelven a resucitar, a través de memorias propias y ajenas, la experiencia inolvidable.

Han pasado muchos años desde la irrupción en el panorama literario español de aquel grupo de jóvenes que empezaron a escribir en los lejanos cincuenta³. Reflexionando sobre aquellos años y refiriéndome siempre a lo que yo he vivido, trato de explicarme cómo éramos y qué hacíamos entonces.

Nosotros, los de entonces, éramos muy conscientes de los problemas del país. Mirábamos a nuestro alrededor y contemplábamos las dificultades de la gente, la vida triste y sombría de la gente. Pero al mismo tiempo, ahora me doy cuenta, vivíamos absortos en nosotros mismos. Quiero decir que no participábamos del tipo de vida de otros jóvenes que posiblemente se reunirían a bailar, a hacer deporte o a estudiar. Nosotros éramos compañeros de cafés y copas, de discusiones constantes, proyectos, intercambios de libros y noticias.

³. Muchos, demasiados, han muerto.

Y luego compartíamos la ironía, el humor, la indignación. Y el entusiasmo y el desaliento alternativamente. Soñábamos con salir de la situación política del país y con salir físicamente de España. A ser posible todos juntos. Cuando elegimos pareja lo hicimos en el grupo. Creo que esta situación de endogamia se repite en etapas enclaustradas de la historia. En las dictaduras, desde luego.

En los años cincuenta, los tiempos eran malos. La vida era dura y difícil. Luego hemos sabido que así ocurre casi siempre. Pero a pesar de todo, nosotros éramos alegres porque éramos jóvenes. Y no lo hemos olvidado.

JOSE MANUEL CABALLERO BONALD

(26-4-2001)

Los escritores de mi edad, es decir, los que ya comparten el sañudo apelativo de “setentones” han tenido que irse acostumbrando a unos notorios cambios de conducta en el enfoque general y en el particular de la literatura.

Por obvias razones sociales, se trata de un espectáculo cultural muy distinto el de hoy al de hace veinticinco o treinta años, no más. Ocurre lo que en las familias, sólo que a escala más heterogénea. En un momento determinado, casi de modo apremiante, fue proliferando a nuestro alrededor, o a nuestras espaldas, según cómo se mire, una abigarrada nómina de nuevos escritores afanosamente empeñados en consolidar sus estrategias profesionales.

Por supuesto que me estoy refiriendo a una operación avalada por la biología: uno también fue joven y dispuso de una parecida tenacidad en ese sentido, sólo que en aquel tiempo las tenacidades eran más bien modestas y si incidían en la insumisión conducían directamente al tribunal de Orden Público. Pero a estas alturas autobiográficas ni las pretensiones y gustos literarios son ya los mismos, ni hay ninguna homogeneidad en los de nuestros últimos colegas.

En mis tiempos de aprendiz de escritor, hace ya un siglo, la nómina literaria española, dentro de sus naturales desavenencias, era de lo más exigua; nos conocíamos todos, y todos, menos unos cuantos afortunados, éramos desconocidos más allá de unos círculos muy restringidos. Hoy por hoy esa familia ha proliferado de muchas y muy varias maneras, se ha convertido aceleradamente en una pléyade.

Según todos los síntomas, a partir de la muerte del dictador, quizá un poco antes, las promociones literarias se fueron engrosando de

un modo incontenible. Sin duda que tuvo mucho que ver con todo eso, naturalmente, el cambio de aires, los desahogos vitales y algún que otro reclamo de la libertad. Lo cierto es que, al tiempo que decrecían otras incitaciones de orden político, otros atractivos, la política en general, se multiplicaban las de cuño literario. Es una conocida ley de las compensaciones.

No estoy muy al tanto, porque tampoco soy un crítico literario, ni mucho menos, de todo lo que ha venido ocurriendo en las últimas encrucijadas novelísticas. Tampoco creo que los juicios literarios de un escritor en ejercicio sean demasiado fiables. Pero algo sí me resulta bastante claro en términos de simple espectador: basta mirar a cualquier parte para alcanzar a distinguir, con el debido desasosiego, no una descendencia reconocible, sino un tropel de opositores al laurel sucinto de los manuales. En lugar de un árbol genealógico supuestamente discreto hay una copiosa multiplicación de ramificaciones, lo cual no es ni raro ni intranquilizador, simplemente es un hecho literario y hasta sociológico cuya gestación viene de sobra auspiciada por el propio dinamismo de la historia.

Si mal no recuerdo, entre los años medio seculares y estos primeros atajos del siglo XXI han coexistido en el país hasta cuatro o cinco oleadas sucesivas de escritores. Pero ¿se han producido en ese tiempo auténticas rupturas de sistemas? ¿Virajes duraderos? ¿Relevantes desviaciones? La pregunta quizá sea excesiva, pero la respuesta no tiene por qué serlo.

Por lo que se refiere a la promoción a la que pertenezco, no se perpetró en general ninguna suerte de parricidio, que era lo más acostumbrado, o sólo se verificó a medias. Nos movimos al principio, sobre todo los poetas, en la esfera de influjos de nuestros casi inmediatos predecesores prolongando, readaptando en cierto modo una tradición edificante. Cierto que intentábamos restablecer una continuidad cultural que la guerra había traumáticamente interrumpido.

Esos padres literarios se llamaban, por lo que se refiere a la órbita española, Valle-Inclán, Baroja, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, o pertenecían mayormente al grupo del 27 y aprendimos tanto de ellos (me estoy refiriendo sobre todo a mi experiencia personal) que acabamos prefiriendo ejercer de discípulos más o menos descarriados, una tendencia general nada infrecuente, la de ir más lejos que los maestros.

Se ha hablado ya mucho, y con muy desigual lucidez, de lo que representó esa promoción del 50, poetas y novelistas, dentro del cua-

dro general de nuestra literatura de la segunda mitad del siglo XX. Me refiero, naturalmente, a los tan traídos y llevados niños de la guerra, que yo prefiero llamar primeros adolescentes de la posguerra, porque es entonces, en esos años, cuando inician sus primeras tentativas de pensar por cuenta propia, un empeño ciertamente difícil entonces.

Recuérdense a novelistas como Aldecoa, Benet, Grosso, Martín Santos, Marsé, Hortelano, Goytisolo, Ana María Matute, Ferlosio, Zúñiga, Fernández Santos, o a poetas como Ángel González, Barral, Claudio Rodríguez, Valente, Gil de Biedma, Brines, Gamoneda, Luis Fera, Padorno, etc. Parece claro que la actitud o la inicial estrategia de los integrantes de esa promoción consistió en lo que ya he sugerido: en la reparación de una cultura literaria que la guerra había desmantelado. Me refiero en especial a la asimilación de las enseñanzas precedentes, aunque algunos prefirieran entonces partir de cero y negar la existencia de maestros inmediatos. La mayoría de sus primeros libros, los de estos poetas y novelistas que he citado, participan de esa voluntad restauradora y de una cierta avidez por oponerse sin más a las corrientes dominantes, que eran del género neutro.

A mediados de los cincuenta, sin embargo, casi todos los integrantes de ese frente de mudables amigos y todavía escritores en ciernes empezaron a movilizarse en torno a las acuciantes proclamas del llamado realismo social o crítico o socialista, en una palabra. Cuando me refiero a ese movimiento político-literario siempre tengo la penosa impresión de recitar una lección aprendida de memoria o aprendida según una apresurada regla mnemotécnica. No voy a entrar ahora en detalles a este respecto, entre otras cosas porque no me seduce en absoluto actuar de juez de ese tinglado, cuando lo único que ahora pretendo es recordar unos datos que atañen de algún modo a la historia de nuestra literatura del último medio siglo.

La hostilidad ambiental y el opresivo estancamiento de la cultura actuaban entonces como un contrapeso que había que desarticular para poder salir literariamente a flote. De ahí se deduce que no pocos escritores surgidos por aquellos años y enfrentados a una realidad histórica que repudiaban también entendían la literatura como un arma defensiva, siguiendo un poco esa crédula pretensión de cambiar la sociedad con las fogosas herramientas de la poesía y la novela, cuando ya se sabe que hay otros procedimientos más eficientes. Pero en todo caso yo recuerdo que Varese siempre hablaba de que

la literatura era una forma de defensa contra las ofensas de la vida, y en eso andábamos un poco todos.

La politización de la cultura, ya fuese a partir de la ramplonería franquista o desde el fervor antifranquista, lastraba de hecho, censuras aparte, el normal curso de la literatura. Pero la convivencia se hizo difícil y los mandarines de turno se apresuraron a marcar las reglas del juego. ¿Quién tan evasivo podía hablar de estética cuando la libertad estaba amordazada? O se elegía la lucha dentro de la literatura o se era sospechoso de connivencia con el enemigo, lo cual no quiere decir que otros novelistas ajenos a esas ideas (Cela, Torrente Ballester, Delibes) publicaran en esos años algunos de sus títulos más valiosos.

El primer aglutinante del grupo este del medio siglo, socialrealista, fue de orden político, o mejor dicho moral. Eso se desvirtúa ya con cierta contumacia. La actividad antifranquista hizo por tanto las veces de esencial vínculo asociativo. También hubo otras afinidades, pero eran más frívolas. Por ejemplo, un nuevo talante en la forma de vivir y de beber que contrastaba con los beocios hábitos cotidianos que menudeaban por aquellos años.

La celebración en Collioure, el pueblecito francés, al sur, donde murió Machado, el 22 de febrero de 1959, el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, fue un episodio de muy especial relieve dentro de lo que vino a llamarse, no sin alguna mordacidad de alta madrugada etílica, la “Operación Realista”.

En Collioure nos reunimos (y nos hicimos la foto, claro) un buen número de escritores, de dentro y de fuera de España implicados en la actividad antifranquista. Todo lo que ocurrió en aquel apacible puerto francés comparece a mi memoria desglosado entre la emoción y la dispersión. Salvo algún error de cálculo, Collioure fue el escenario donde se concretó la estrategia de lo que pasaría a los manuales de literatura con el ya incorregible nombre de “Grupo del 50” o “del medio siglo”.

No se trataba, naturalmente, de una generación, sino de un grupo dentro de una generación, que es cosa bien distinta y que suele confundirse. Tampoco me parece adecuado que ese grupo se limite, como suele hacerse, a los poetas, y excluya a los novelistas de similar enfoque ideológico, ya que ambos se alinearon, por junto, en aquella casi unánime aceptación de los postulados sartreanos del compromiso, referidos en especial a la función del escritor en la conquista de las libertades democráticas. Insisto en que quizá fuera eso, la actividad antifranquista, lo que sirvió de inicial factor de

cohesión entre los componentes del grupo, ya que las afinidades literarias nunca pasaron de ser episódicas y aun admitiendo ciertos gustos comunes, sobre todo de lecturas o de educación literaria, en ningún momento fueron significativos. Parece evidente, sin embargo, que algún tónico sí que se administró entonces al anémico clima literario español.

Como bien se sabe, el realismo social apenas permaneció en activo seis o siete años, no más, y murió de muerte natural. fue languideciendo, como languidece cada cierto tiempo cualquier tendencia literaria que desaparece para dar paso a otra, lógicamente promovida por la propia dinámica de la historia. Claro que también hay que considerar, o influyó, el cansancio, la frustración política, el excesivo triunfalismo, la evidencia de una crisis colectiva que era más bien como la suma de una serie de crisis personales. En realidad esa hermosa idea de querer cambiar la sociedad, la vida, la historia por medio de una novela o de un poema de combate fue bastante peregrina, entre otras razones porque resultaba sumamente cándido de la eficacia social de una literatura vigilada desde el poder, vigilada de una forma absolutamente implacable y cuyos destinatarios, los de esa literatura, venían a ser los que ya estaban convencidos de antemano. O sea, que las cosas tampoco funcionaron siempre de manera tan simple o tan inequívoca.

No obstante ahora, al cabo del tiempo, tiendo a defender sin mayores reservas la justificación histórica de la literatura social, aunque tampoco puede negarse su adscripción, en muy buena medida, a toda una serie de zafios apresuramientos operativos. En cualquier caso ningún poeta, ningún novelista competente vinculado a esa tendencia dejó de pensar que se trataba de un paréntesis más o menos voluntariamente aceptado y más o menos impuesto por las propias demandas de la historia, la historia de aquellos años, la del franquismo. Cuando se empezaron a remansar las aguas, cada cual las vadeó luego a su manera y así hasta hoy.

Mi aceptación del socialrealismo se movilizó, como fue el caso de otros compañeros, más por una sensibilidad política, mejor moral, que por ninguna convicción estrictamente literaria. No tuve en principio otras reservas que las derivadas de un cierto malestar relacionado con la adecuación de mis presupuestos estéticos a las nuevas inducciones expresivas, pero fui yo quien eligió, incluso fervorosamente, ese cambio en los engranajes temáticos de mi trabajo. A mí nadie me indicó, ni creo que ocurriera en ningún otro caso, salvo

injerencias de algún inepto preceptor de marxismo, en qué campo de operaciones tenía que situar mi obra. Nadie me dijo nada de eso, ni yo lo hubiera aceptado.

Y también es cierto que mi ausencia de España en la época de mayor auge del socialrealismo no impidió asistir a esa especie de relaciones prematrimoniales, como se decía entonces, entre el compromiso político y la actividad literaria. Así como nunca milité formalmente en ningún partido político, tampoco obedecí a más consigna literaria que a la que me suministró mi propia y libre voluntad testificadora.

Pido disculpas por tomarme como ejemplo, que no es táctica recomendable, pero tampoco encuentro mejor manera de apoyar o de encauzar más provechosamente estas reflexiones. Seré breve.

Mi primera novela, *Dos días de setiembre*, la redacté fuera de España, cuando yo vivía en Colombia dedicado al imposible oficio de enseñar literatura. Los edictos del llamado realismo social o socialista estaban en su más triunfalista ciclo de expansión. Era a fines de los cincuenta y mi lejanía por espacio de tres años de los centros gestores de la operación realista me impidió compartir directamente aquel entusiasmo inicial en la apertura de esas nuevas rutas literario-políticas.

No es que vaya ahora a cantar la palinodia, pero tampoco tengo por qué eludir algunas exculpaciones retrospectivas, entre otras cosas porque no creo haberme contagiado entonces, a sabiendas, más que de una reiterada inclinación a no pactar ni humana ni literariamente con el enemigo, y el enemigo en este caso era el que asociaba la tiranía léxica a la salvaguardia de la patria. “Patria, palabra triste como teléfono o ascensor”, decía Neruda. La patria de entonces era un poco así, y la oficialidad lingüística tenía un marcado carácter castrense.

Confieso en cualquier caso que esa primera novela tiene algo de contención imaginativa. Cuando decidí escribirla me sentí moral, crédulamente obligado a contar ciertas cosas de cierta manera, soslayando en parte aquello para lo que yo me considero más dotado en literatura: para la invención de unos hechos cuya vinculación con la realidad tiende a ser cuando menos ambigua. Como todos sabemos la ambigüedad, en el terreno artístico, es como el excipiente de la imaginación, su más cohesivo andamiaje.

Debido sin duda a mis bien cimentadas convicciones, opté de grado por atenerme con bastante aproximación a esas solemnes

pautas de lo que se entiende por testificación histórica. Eran tiempos muy mezquinos y contradictorios y la solemnidad a veces venía a ser como una contraofensiva contra la mediocridad. Pero no creo que yo obedeciera entonces sin más a ninguna de esas normativas socialrealistas emanadas de los negociados del antifranquismo. Escribí, es cierto, algún texto artificioso, alguna sesgada exaltación poética, pero de ahí no pasaron mis fervores. Una restricción como otra cualquiera, pero por lo que respecta a *Dos días de setiembre*, me limité a narrar una historia bastante lineal, aunque de ritmo quebrado, que tenía profundamente enraizada en la memoria y que además se ajustaba muy bien a esas pautas del realismo entendido como urgente vehículo moralizador. Nuestra cultura literaria estaba entonces muy mediatizada por esos altisonantes dictados de la función social de la literatura.

Lo que sí procuré fue contar más o menos objetivamente mis experiencias como testigo de una sociedad, la mía nativa, lastrada por cierto feudalismo visceral. Me refiero a la zona jerezana, sobre todo donde la industria del vino. Ya me había planteado seriamente, cómo no, que ni debía ni quería desentenderme de esa clase de respuesta literaria a un referente político. Como nadie ignora, hay momentos en que las exigencias de la historia, de la vida cotidiana, de lo que ocurre en la sociedad, pueden más que la voluntad de ejercer por libre el oficio de escritor. Una tesis que, aparte de manoseada, suena hoy ya casi a prehistórica. Pero no creo, insisto, que mi primera novela respondiese del todo a esas consignas.

Siempre me pareció de lo más dudosa toda esa tabarra de la agencia moral de la literatura en razón de no sé qué hipotético saneamiento cívico. Pongamos que *Dos días de setiembre* está a medio camino entre un deseo utilitario y una voluntad estilística, lo que tampoco es ningún mérito. Hoy la habría escrito con toda probabilidad de otra manera, pero siempre se escribiría de otra manera lo que ya está escrito.

Me interesa marcar el acento sobre ese arranque de mi actividad como novelista precisamente por lo que vino después y afectó a la mayoría de mis compañeros de promoción. Entre esa primera novela y la segunda, *Ágata ojo de gato*, corren nueve o diez años, demasiados años para una persona como yo, bastante aficionada a escribir. Lo que pasó es muy simple, tan simple que a lo mejor resulta hasta inocente. Si la memoria no me engaña, durante ese largo paréntesis de silencio literario, entre el 62 y el 72, el socialrealismo terminó

por suicidarse, algo que se empezó a anunciar justo cuando apareció *Dos días de setiembre*, en el 62. No es que me atribuya ninguna expresa erosión de un credo que sobrevivió ufanamente durante casi una década, y que fue el único que disponía de una clara justificación histórica en aquel tiempo de cerrazón cultural, pero mi primera novela coincidió con ese primer atisbo de defunción, eso fue todo.

Aparte de las naturales decepciones, y en vista de que el caudillo presentaba unos acusados síntomas de perpetuo, ocurrió lo que ocurre siempre en el desarrollo de toda literatura, ya lo he dicho, que cada x años un movimiento se extingue y otro nace. Por lo que a mí respecta, ese aparente alejamiento de la creación literaria respondió a unas contradicciones bastante elementales, que además solía yo comentar con otros compañeros a los que les ocurría prácticamente igual.

No es que yo renunciara de hecho a seguir cultivando una literatura en la que ya no me sentía a gusto. Tampoco es que no supiera realmente por dónde aventurarme. Es que terminé convenciéndome de que existía una manifiesta incompatibilidad entre el trabajo creador y la actividad política. Ignoro si desistí de compaginar esas tareas o no logré simultanearlas, pero el caso fue que apenas escribí. Tal vez me faltara el entusiasmo, o la salud, o el sentido de la orientación, tres condiciones muy favorables a la hora de abordar un trabajo literario. Y me llevó mi tiempo aceptar una conclusión nada perspicaz: la de que el escritor traspasará siempre a su obra, aun sin proponérselo, su propia ideología, pero en ningún caso debe tramitar su obra bajo la apriorística coacción de esa ideología.

Los novelistas que toman el relevo a los de mi edad no coinciden necesariamente en sus respectivas tentaciones innovadoras. Claro que los escritores dados a conocer en los años cincuenta y primeros sesenta, los de entonces, nosotros, ya no éramos los mismos, ni mucho menos. La ramificación de tendencias, es decir, la independiente elección de objetivos, empieza a producir algunos frutos estimables. Al amparo de cierta industria editorial se organiza entonces una campaña encabezada por un paladino interrogante: ¿Existe o no una nueva novela española? Una pregunta más bien excesiva.

Empezaban a correr los años setenta y la verdad es que esa pregunta obtuvo una contestación ambigua. Una nueva novela española sí que empezaba a funcionar, pero no ya a cargo de los jóvenes experimentalistas, todos ellos más bien efímeros (los de entonces), sino

la de los menos jóvenes, que van a ser en cierto modo los que a la larga den lecciones de modernización a los modernos. Y no me refiero sólo a lo que pudo significar *Mrs Caldwell habla con su hijo* de Cela, o *La saga/fuga de J.B.* de Torrente, por citar dos ejemplos determinantes, sino a esas nuevas y notables búsquedas que van de *Señas de identidad* de Juan Goytisolo a *Volverás a Región* de Juan Benet.

Y aquí vuelvo a conectar con mi propia experiencia. Precisamente por lo que tiene en común con la experiencia de estos otros compañeros. El hecho de publicar después de más de una década de abstención literaria mi segunda novela, *Ágata ojo de gato*, supuso en cierto modo la recuperación de lo que lo había desplazado de la primera, lo que se entiende por invención artística de la realidad. Mis criterios políticos seguían siendo idénticos, pero mis ideas estéticas regresaban a sus fuentes. El origen de esta segunda novela no se debió ya a un incentivo social, sino a un estímulo estrictamente literario. Lo cuento muy brevemente.

Por aquellos años, a principios de los setenta, empezaban a circular nuevas y alarmantes noticias sobre ciertos peligros que amenazaban la integridad secular del coto de Doñana, un territorio que ha sido para mí, desde que era niño, lo más parecido al Edén. Cada uno tiene su idea del paraíso, y para mí el paraíso era aquello. Una imagen exaltada, es cierto, demasiado libresca, pero directamente favorecida por mi propia sensibilidad.

Decía que por entonces se incrementaban en torno a Doñana algunos riesgos palmarios: el proyecto de una carretera por la costa que acabaría con las dunas móviles, con las vivificantes dunas móviles; las trampas del tendido eléctrico; la ponzoña de los pesticidas usados en los arrozales del norte de la marisma, que producían una gran mortandad de aves; la utilización ilegal de los acuíferos, etc. Claro que lo que vino después, como bien a la vista está, con daños aún impredecibles, fue aún mucho peor. Me refiero a esa riada del infierno proveniente de la rotura de la balsa minera de Aznalcóllar.

Mi primera reacción fue entonces la del apasionado intransigente, quizá la de un arbitrario testigo emocional, es posible, pero yo pensaba que ese venerable santuario ecológico en modo alguno podía ser destruido a instancias de un progreso con visos de inhumano. Y me inventé una historia que podía reflejar de modo alusivo o indirecto esa estúpida sarta de desmanes perpetrados contra la naturaleza. No es que la novela en cuestión sea un alegato contra la

degradación o en defensa de una tierra acosada, pero algo de eso subyace, a manera de parábola, en el trasfondo argumental.

El mundo real acotado en *Ágata ojo de gato* conecta deliberadamente con la leyenda. Viene a ser como la versión legendaria del proyecto de colonización de un territorio virgen al que en modo alguno se puede violar. Algo así como la actualización del mito clásico de la *Mater Terrae*, de esa tierra madre que acaba castigando a quienes pretenden ultrajarla. Lo que pretendí fue convertir en verosímil lo insólito, sustituir una historia contingente por sus presuntas equivalencias mitológicas.

Mas que una sucesión de episodios reales, quizás el relato esté concebido como el ahondamiento mítico en una tierra amenazada cuyo poder es más fuerte que el poder de quienes la dominan. Esa mezcla de lozanía y podredumbre, de esplendor y desolación que es Doñana, debía comparecer en la novela por medio de una prosa cuyo barroquismo remedara en cierto modo el barroquismo de la naturaleza. Pero un barroquismo considerado no como una exuberante enumeración de bellos términos para llenar un vacío, o una complicación léxica o sintáctica gratuita, sino como un método de aproximación crítica a la realidad, como un sistema selectivo en busca del lenguaje que mejor podía responder a la experiencia vivida. Un lenguaje al que por cierto más de un crítico le adjudicó el papel de protagonista, cosa que no dejó de alarmar al propio autor. Yo creo que el protagonista de la novela es mucho menos abstracto, no tiene nada que ver con la gramática, sino con la geografía.

Eso me recuerda lo que dijo Juan Carlos Onetti cuando una vez le plantearon que el protagonista de buena parte de su obra era el léxico, y Onetti respondió que, más que el léxico, él creía que el protagonista era el punto y coma.

Me he referido a estas dos novelas brevemente, con manifiesto impudor, porque creo que entre ambas va a producirse un claro viraje en la evolución lineal de nuestra novela. En efecto, durante la década que precedió al laborioso advenimiento de la democracia se verifica lo que podría llamarse la preparación de un nuevo terreno literario. Por supuesto que la extinción paulatina de la dictadura es decisiva, no sólo en el sentido de un replanteamiento social de las libertades, sino como acicate creador en el terreno del arte.

A la zaga de los narradores que hicieron de la experimentación una especie de sucedáneo del parricidio llegaron otros nada artificiosos y muy poco rebeldes. Pero la semilla literaria aventada desde

la inmediata posguerra o en sucesivos ciclos naturales continúa siendo de una aceptable fertilidad. Recuérdese por ejemplo que entre 1981 y 1985 aparecen las siguientes novelas: *Los santos inocentes* de Delibes y *Mazurca para dos muertos* de Cela. Y a renglón seguido *Paisaje después de la batalla* de Juan Goytisolo, *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet, *Un día volveré* de Marsé o *El testimonio de Yarfoz* de Ferlosio.

He elegido esas seis novelas porque coinciden en un tiempo muy preciso y son de autores de edad y orientación muy diversas. Van del realismo más riguroso (realismo social, como en el caso de *Los santos inocentes*; además un realismo producido veinte años después) a las innovaciones técnicas más meritorias, y marcan otros tantos rumbos por los que ya seguiría orientándose la novela española hasta hoy mismo.

No encuentro argumentos que se opongan a admitir que las líneas maestras de nuestra novela de hoy mismo se bifurcan a partir de tantos puntos de vista como narradores, o casi. Tal vez es un poco excesivo, pero casi. Y hay herederos directos de Faulkner, que son los de mi predilección, y hay epígonos de algún costumbrista próximo, que son los que no frecuento.

La vitalidad de los mejores narradores surgidos a todo lo largo de la posguerra se transmite a los dados a conocer ya con la democracia bastante avanzada, incluyendo a los más recientes: Luis Landero, Manuel de Lope, Muñoz Molina, Manuel Rivas, Antonio Soler. A mí me parece que todo ese flujo y reflujo de propuestas literarias del último medio siglo tiende a zanjarse hoy a través de una escuela que consiste en la falta de escuelas, como ya se ha dicho. Los modelos que se propagan desde la anteguerra o dentro del exilio (Max Aub, Ayala, Sender) siguen representando un estimable punto de referencia. Hablo de rutas muy transitadas, y no de caminos vecinales, bien entendido que es en estos últimos donde ahora y siempre surgen las excepciones que contradicen la regla. O esas infracciones de las normas habituales, de las normas establecidas, que son a la larga las que se convierten en paradigma.

Tal como andan las cosas cabe hacerse una pregunta que voy a usar como epílogo: ¿Va a perder la novela el espacio natural de su vigencia, la consistencia como tal género, cuando avancen los tecnicismos insospechados de este tercer milenio? Es posible, como tantos presagian, que la creciente información no reflexiva proporcionada por la hegemonía de los medios audiovisuales acabe desplazando

a esa otra información reflexiva de la palabra escrita. Aunque nunca compartí los ya viejos vaticinios agoreros de McLuhan, parece que algo de eso anda acechando en la próxima esquina de nuestra cultura. A lo mejor esa equívoca imagen de la aldea global incluye el expurgo de las bibliotecas, pero como para entonces el planeta estará ya bastante podrido tampoco habrá ya papel para seguir abasteciéndolas. Es probable incluso que a medida que nos adentramos en el siglo XXI el oficio de escritor sea distinto al de ahora. Quiero decir que al cambiar el soporte de su trabajo se modificará también su papel como fiscalizador de la historia. Si la novela sobrevive, cosa bastante problemática desde tiempos de Cervantes, quizá tenga que obedecer a otros dictados sociales y a otras instancias técnicas. Confiemos de todos modos que un apreciable número de lectores contribuya, casi por instinto de conservación, a la salvaguardia de la literatura. En cualquier caso, si ocurre lo peor, a mí ya no va a cogerme ni siquiera confesado.

LUIS MATEO DíEZ

(3-5-2001)

Intentaré aprovechar mi comparecencia de esta tarde para contarles a ustedes algunas cosas que pudieran ser significativas de mi condición de narrador. Contarles a ustedes por qué cuento, por qué escribo, cuáles son mis historias y justificar por qué cuento esas historias. También un poco de los escenarios donde esas historias se desarrollan, lo que me llevaría a decir algo de lo que sería la experiencia de la construcción de algún tipo de territorio imaginario, algo que estuvo en mi proyecto de escritor desde el comienzo y que ha sido al final un fruto más o menos modesto mucho tiempo después. Y también un poco de esos seres humanos que habitan mis novelas, que serían mis personajes, e intentando darle a todo esto un tono si quieren ustedes testimonial o confesional.

Pero se me ha ocurrido que antes de hablar y contarles a ustedes estas cosas en esta charla, en la que espero, como poco, no aburrirles, voy a hacer un prólogo, y el prólogo sí que se lo voy a leer a ustedes, porque es un texto que he preparado en el que hay algunas reflexiones previas que así escritas a lo mejor pueden sumarse de una manera más concreta o más exacta a lo que sí que me gustaría dejar dicho aquí esta tarde, para evitar los excesos de divagación. Yo divago mucho, y quisiera cortarme un poco las alas, con lo cual voy a decir este prologo.

La vieja idea de que la novela sólo muere en manos de quienes quieren matarla y sólo para ellos, se compadece bien con la necesidad de la ficción, esa imperiosa necesidad del alimento imaginario que este complejo y vapuleado género ha venido saciando con mayor generosidad y solvencia que cualquier otro.

Los intereses mortales que la novela ha padecido, sobre todo después del auge decimonónico y los extremos de su destino formal y metafórico a lo largo del siglo que acaba de sucumbir han seguido confrontándose, como no podía ser menos, con las necesidades imperiosas o relajadas de quienes a ella siguen aferrados, pertinaces lectores o contumaces novelistas. La mortalidad estaba pronosticada sobre todo cuando cundía el desánimo y más allá de esa capacidad fagocitadora a la que tan proclive ha sido este género, capaz de sobrevivir y realimentarse en la propia vitalidad de su condición. Los sombríos augurios parecen formar parte de su destino. Igual que las sorpresas de tantos hallazgos inesperados que los desmienten y derrotan.

Evaluar lo que ha sido el género no es difícil. Se ha hecho y se hace, con mejor o peor tino, constantemente desde todas las perspectivas posibles, teóricas, prácticas, estéticas, sociológicas, históricas. Un artefacto tan complejo y proceloso segrega sin remisión todo tipo de sugerencias y sugerencias desde el placer que a todo artefacto artístico hay que pedirle. Pocos artefactos artísticos imprimen tal intensidad, están tan atados a la vida y en tal sentido contienen esa materia de lo imaginario en tal grado de complejidad.

Si una parte sustancial del patrimonio de lo imaginario universal está en la novela, desde que la novela existe, hay que darse con un canto en los dientes a la hora de contabilizar las previsiones mortales contrapuestas a la salud de la misma, porque de esa salud de hierro nos prevalecemos.

Mucho más complicado que evaluar lo que la novela fue, lo que es o debe ser resulta la previsión de su futuro, la justificación de su existencia más allá de la justificación que contiene su propia condición tal como la conocemos y caracterizamos en la larga herencia y evolución que el género asume desde que existe.

Las cábalas sobre ese porvenir de la novela en el siglo que comienza son más complicadas, aunque los agoreros de la muerte no se destacan menos artificiosamente de quienes apenas constatan sus convicciones sin atreverse al vaticinio. La previsión es arriesgada, precisamente por lo que tiene de artificiosa y porque además casi siempre los vaticinios se miden por el rasero propio, por la voluntad petulante del visionario, ya que no hay visionario que no sea pagado de sí mismo. Sería difícil no estar de acuerdo con lo que la novela ya no puede ser, si se conoce y ama el género, pero será temerario dictaminar lo que debiera ser o seguir siendo. Esa sorpresa de la novela que todavía nos sorprende, valga la redundancia, y todos pode-

mos seguir citando año tras año alguna, marca el rumbo de la subsistencia y el compromiso, el reto, la ambición, la emoción de ese alimento imaginario que no está en ningún otro sitio, que se fabrica como poco con imaginación, memoria, experiencia, palabras.

Son esas novelas posibles las que imposibilitan su defunción, las que hacen vanas, tontas y triviales las presunciones derrotistas. No era exagerada aquella idea de que una buena novela sigue justificando el género. Y seamos sinceros: entre tanta farfolla, entre tanto comercio, marketing y vacua notoriedad son muchas o bastantes las buenas novelas que nos acompañan. La medida de la necesidad es casi la única que se me ocurre a la hora de justificar las que escribo, y no me parece medida inocua. Supongo que el modesto testimonio de quien las escribe no pasa de ser un grano de arena, pero grano a grano se hace el montón.

Las novelas que llevo escritas eran necesarias. Esa constatación puede parecer presuntuosa, y la conciencia de jamás haber sido petulante en mi vida, ya que nada aborrezco más que el engreimiento y la pedantería, me desasosiega al sospechar que pudiera serlo en la literatura. ¿De qué necesidad hablo? ¿Cómo demonios podrían o pueden ser necesarias las novelas que escribo? Necesarias para mí, Dios me libre de pensar que para los demás también lo fueran. Ese grado de necesidad ajena se lo tendrán que ganar buscando el destino que merecen, si de veras lo mereciesen.

La decisión de que mis novelas sean prescindibles o fácilmente olvidables no me corresponde. Ellas sabrán defenderse y si lo logran habrán conseguido dejar de ser mías, y en la medida en que ya no sean mías habrán logrado su auténtica justificación. El arte es gratuito. Su gratuidad lo transforma de innecesario en imprescindible. Aquellos objetos artísticos que lograron la condición de imprescindibles avalados por el placer y la necesidad de quienes los hicieron suyos alcanzaron la cota más alta de su destino. Sin esos objetos seríamos más pobres, más ilusos, más bobos y además viviríamos con menos intensidad y desde luego con mucho menos placer. Las novelas necesarias cumplen su cometido cuando procrean la necesidad de ser leídas porque sin ellas, como alguien dijo, el mundo sería menos mundo, le faltaría algo sustancial para ser lo que debe. Las novelas encuentran su destino cuando la necesidad las hace imprescindibles.

Lejos de la fatuidad que uno siente, la necesidad de escribirlas no es mal aval para hacerlo. ¿Dónde busco otra justificación? ¿Qué empeño voy a involucrar? ¿Cómo me fuerzo a lo que no necesito si a lo mejor ni siquiera tengo ganas? La necesidad no es inocua. Escri-

bir por necesidad supone, en alguna medida, escribir lo necesario. El que escribe sin ganas escribe sin convicción. El que escribe aburrido aburrirá a las piedras. Cuando ya no hay novela que escribir, historia que contar, hay que buscarse la vida por otro conducto, y al decir buscarse la vida no hablo sólo de subsistencia. Escribo por necesidad las novelas que necesito, las necesarias.

Las escribo como las siento, como las quiero, como me da la gana. Ya sería el colmo que alguien tuviera que predicarme el modo de escribirlas. No me atengo, no me puedo atener a planteamientos que me inciten a escribirlas de otro modo. No serían mis novelas, no provendrían de esa necesidad que las requiere y conforma. Mi necesidad es la de ellas. El impulso de crearlas, de tramalarlas, de escribirlas nace de mi obsesión, se expande con las lógicas zozobras que yo sufro y gobierno.

¿Quién me va a predicar lo que debo hacer? ¿A quién predicaría yo lo que debe escribir? No hay fórmula precisa, no hay moda que merezca la pena, no hay pauta única. Cada cual está en lo suyo y el tiempo, el momento, la corriente, la herencia fluye y confluye, sin otra obligatoriedad que la que uno acepta, sin más aliciente que lo que ayuda a descubrir lo que se quiere, a revelar con mayor lucidez nuestra necesidad.

El reino del arte todavía es el de la diversidad, por muchos administradores que se lo disputen. En la variedad está el gusto. Mientras más distintas sean las novelas de un concreto panorama, más rico podrá ser este panorama, sobre todo si las novelas se distinguen, antes que nada, por lo único que merece la pena: su calidad, su ambición, su complejidad.

Tengo también la impresión de que cuando se escribe por necesidad se está más cerca que nunca de la naturalidad de hacerlo. Las novelas innecesarias siempre albergan mayor impostura, y el derivado de la misma es el artificio. No conozco mayor ambición literaria que la de las fábulas, que a través de su extrema naturalidad se acercan a la extrema complejidad de su sentido. Y no es difícil detectar en los tiempos que corren, tan propicios a la levedad y a un impune subterfugio novelizador que da coartada a cualquier producto, un gusto hacia el artificio, que en los casos más extremos se cuele con algún grado de petulancia posmoderna.

Al fin volvemos a lo de siempre. La novela es un reto necesario. Sin arte tenemos la vida echada a perder, ya que una parte crucial de la misma sólo se alcanza desde la intensidad que proporciona

el arte, en esa otra realidad que fabrica la novela, la que está en lo imaginario. Evaluó mi necesidad de escribir, de seguir escribiendo. Este ámbito de vida que está en la escritura no está en ningún otro sitio y el vividor no se conforma con poco, lo quiere todo.

Ficciones y emociones, decía mi amigo Onofre Armenta cuando la felicidad de una buena novela le inducía a la expansión, le hacía salir de casa. La vida no me dio otra cosa. Con la última novela que me quede se acaba lo que más quiero, lo que soy. En un mundo sin novelas no pinto nada. Era una manera de hablar y de entendernos.

Onofre es uno de mis mejores amigos y tiene el apellido Armenta, que es uno de los territorios imaginarios que aparecen en mis novelas, y yo estoy de acuerdo con él, no ya como escritor, sino como lector. La verdad es que la vida sin novelas, como ustedes saben, no sería lo que es. Sería desde luego mucho menos vida, o le faltaría esa parte sustancial de esa otra realidad que es la que está en lo imaginario y que es la que nos permite vivir. A los que las escribimos y a los que las leemos nos permite vivir eso que en alguna medida es imposible, ese plus de más que ciertamente está en la propia realidad, que solo puede crearse y recrearse desde la ficción y que es un espejo de la vida.

Yo en esto sí que soy, y aquí hay detalladas por encima y de esta manera liviana algunas de mis convicciones de escritor, sí que tengo desde luego la férrea convicción (y ya a estas alturas, peinando las canas que peino y después de los libros que llevo publicados, no tengo ningún interés en hacer ningún tipo de dejación o variante especialmente significativa, como les digo, a estas alturas de la película) de que escribir novelas es fundamentalmente contar la vida.

Esto de contar la vida es una frase que a mí siempre me gusta mucho, como me gusta mucho aquella otra frase de Miller de que “escribir es descubrir”. Son frases que me parecen muy reveladoras de esa especie de incitación y de convicción íntima que marca la actitud de un escritor. Y el compromiso de un escritor y también un poco ese poder interno que uno puede acabar reconociendo en sí mismo cuando es capaz de perfilar, ahondar y engrandecer aún más su propia conciencia de lo imaginario.

Por un lado, desde luego, esa conciencia la ve del vividor que sabe que la realidad no te va a dar todo lo que quieres y ese conocimiento de que hay otro tipo de realidad que se puede vivir, pero que no está aquí, en lo inmediato, a la vuelta de la esquina para vivir-

la, pero que está en un legado que se encuentra en el arte en general y en las ficciones de manera muy concreta.

Al final contar la vida no es solo hacer ese viejo camino del espejo stendhaliano por la misma, sino que contar la vida es una manera de recrearla, de engrandecerla, de transformarla, de hacer que la vida pierda los conductos inmediatos de realidad para transformarse o metamorfosearse en otra cosa que es la que queda en el interior de las novelas.

Yo siempre cuento la vida, como escritor, y además mi incitación está ahí, y el arranque de curiosidad del que pueden nacer mis historias (cada vez más, a las historias que cuento me gusta llamarlas fábulas) pertenece siempre a un tipo de invención que se relaciona muy directamente, desde luego, con mis obsesiones, con mi mirada del mundo, con mi manera de percibir las cosas, con un cierto sentido moral, que avalaría una cierta y peculiar conciencia también de lo que son las cosas; con un instinto para saber que las cosas se pueden contar con palabras y sobre todo con una conciencia férrea que a lo mejor es la que marca desde siempre mi instinto de narrador. Por eso no me gusta dejar de lado mi propia condición de contador de historias, porque creo que es lo que soy antes que nada, dueño hasta donde uno buenamente puede, de esos tres elementos sustanciales con que siempre se escriben las ficciones literarias.

Y esos tres elementos sustanciales a los que seguro que se les podría añadir alguno más y seguro que los escritores que comparezcan aquí o en cualquier otro sitio podrían hacer énfasis en uno o en otro, pero en estos tres elementos sustanciales yo creo que estaríamos de acuerdo; no son otros que la imaginación, la memoria y la palabra.

La imaginación como esa facultad del alma, según dice el diccionario de la Real Academia, ese impulso interior extraviado o perdido, yo creo que en lo más secreto de todos nosotros, todos tenemos ese impulso de la imaginación, y la cultura es hija fundamentalmente de la imaginación y casi todas las cosas que existen en el mundo, como ustedes saben, provienen o derivan de la imaginación.

Yo me he declarado siempre escritor de la memoria, pues compagino enseguida, a veces con extrema facilidad, lo que es la memoria con esa otra facultad del alma, depósito de la experiencia o como queramos definirla; porque sí es cierto que tuve conciencia cercana o conciencia temprana de que la imaginación era el poder sustancial para contar lo que yo quería contar.

Sin embargo, no había en mi imaginación algún tipo de escape hacia lo que podríamos llamar la fantasía, y vamos a dejar los términos sin bajar excesivamente a definirlos, sino que casi siempre mi imaginación revertía o se alimentaba de lo que podría ser la propia experiencia de lo que yo vivía, y el artista en general, y el escritor en concreto, se alimenta no sólo de su experiencia en la vida en el sentido estricto del vividor. Hay mucho de vividor frustrado siempre en el escritor, y en el artista, pero se alimenta, tal vez con un peculiar instinto, de todas esas percepciones, observaciones o de esa capacidad inmoderada de suplantación que tiene siempre el artista para vivir eso que le es imposible, que a veces viven otros y que a veces hay que inventarlo.

Yo creo que ahí estaba lo que podría ser enseguida una necesaria atadura de la imaginación, que me parece que es la facultad imprescindible para escribir, pero me parece que yo tuve conciencia en seguida de que la atadura estaba en la memoria, la memoria como depósito de la experiencia de la vida. Yo soy de los convencidos además de que uno de los temas sustanciales del siglo que acabamos de liquidar, como asunto propio en la propia literatura, es precisamente la memoria. Probablemente porque este siglo tan terrible, tan penoso, tan contradictorio, tan apasionante, tan fascinante y absurdo incitaba a que el arte dejara huella de memoria ante tanta propensión al olvido y a la desgracia y al exterminio de tantas cosas. Yo creo que es uno de los temas sustanciales, la memoria.

No lo sé, probablemente (y de esto Miguel García-Posada sabe más que yo), probablemente el otro tema sustancial del siglo es el sueño. Me parece que sueño y memoria son dos asuntos muy importantes en la literatura del siglo XX. Pero mi conciencia de la memoria estaba en la conciencia de alguien que comenzaba a escribir y notaba que el alimento de sus fábulas en ese camino hacia la imaginación estaba precisamente en esa experiencia de la vida que descansaba en la memoria.

Todo esto es una manera de arrancar y a mí me parece imprescindible que todos los escritores y que todos los artistas a estas alturas del tercer milenio, y yo creo que a lo largo del siglo que acabamos de dejar, hayamos perdido la inocencia hace muchísimo tiempo y hayamos dejado de ser escritores ingenuos. Ahora la posmodernidad, como ustedes saben, ha sustituido la ingenuidad por la ingeniosidad. Yo creo que es un valor absolutamente deteriorado. Ser ingenioso no deja de ser una cosa bastante caricaturesca y como sus-

titutivo de la ingenuidad, pues casi me gusta más la ingenuidad que la ingeniosidad, pero dejemos las cosas ahí.

Sí que es cierto que en el momento en que el alimento del creador de ficciones está en esa conciencia de la imaginación, te sientes dueño de ella, vas avanzando o perfilando la necesaria conquista de esa facultad del alma tan traída y llevada, hay un momento en que uno siente que hay una misteriosa compaginación entre imaginación y memoria. De pronto uno puede pensar algo que otro dice, estas frases maravillosas siempre las acaba diciendo alguien que no eres tú y por eso a veces daría media vida por una buena frase, pero yo recuerdo que Jules Renard dijo hace mucho tiempo: “Mi imaginación es mi memoria”. Esa sería un poco la conclusión a la que estoy llegando y sentiría una teórica y liviana madurez de escritor si pudiera tener conciencia de que a estas alturas de mi vida y de tantas novelas mi imaginación es mi memoria, mi memoria es mi imaginación. Lobo Antunes, que es un gran escritor portugués, dijo no hace mucho otra frase de las que a mí me hubiera gustado robarle. Dijo exactamente que la imaginación no es otra cosa que la memoria fermentada.

Uno tiene conciencia de que escribir novelas, lo que es la experiencia de la escritura, este juego entre estas facultades del alma tiene mucho que ver con la maceración, con el fermento, con el saber esperar a que las cosas que uno quiere escribir se vayan decantando. Y lo primero que se decanta son precisamente esas historias que nacen de tus obsesiones, de tus observaciones, que reposan, es verdad, en ese depósito de la memoria, y donde se está produciendo esa misteriosa combustión entre la imaginación y la memoria. Al final, ser un escritor de la memoria, que es algo que yo he predicado de mí mismo desde hace muchísimo tiempo, pues ahora yo podría perfilarlo mucho más y acabar suscribiendo desde luego esas dos maravillosas frases y además me parece que sería un punto de llegada de madurez en mi escritura, cosa que aún está por ver, porque por muchas canas que peine, todavía me queda por escribir, espero poder hacer muchas novelas para alcanzar esa madurez que justificaría esta parte de la experiencia.

El otro elemento sustancial obviamente es la palabra, que es lo que estoy usando de una forma un tanto vana esta tarde, después de ese pequeño prologuillo que les leí, es la materia con que se hacen las ficciones literarias.

De la palabra les podría hablar mucho, de cómo mi aprendizaje de la misma proviene, como en casi todos los seres humanos, de la lejanía de lo que es tu propia infancia, ese territorio personal primerizo donde está lo que Pavese llamaba la experiencia mítica del hombre. Pavese decía, y yo lo repito infinitamente porque me parece un hallazgo precioso, que los seres humanos repetimos en nuestra vida el tiempo mítico de la propia humanidad y que ese tiempo mítico de la humanidad sería algo así como la infancia de la humanidad. Nuestra propia infancia repite ese tiempo mítico, y es así ese tiempo originario primordial de las primeras percepciones, o donde la huella del conocimiento y de la emoción y de las sensaciones primerizas deja clavada la experiencia de modo que obtiene en ti mismo ya irremediamente un ámbito absoluto de ejemplaridad.

Eso haría que algunos de los que hicimos el aprendizaje de lo imaginario en la oralidad, que sería tal vez como una redundancia de poder hacer el aprendizaje de lo imaginario, casi en la herencia de ese tiempo mítico del hombre sustanciada en lo que podría ser la infancia de la literatura, si entendiéramos por ella, y no dejan de ser imágenes o livianas metáforas, algo así como lo preliterario, todo ese patrimonio que está en lo que llamamos los géneros populares, la literatura anónima, pero eso es un bagaje que está en la experiencia de algunos escritores.

La verdad es que tal vez ya no de muchos. Algunos vamos perdiendo comba. Yo recuerdo que una vez mantenía una conversación en público, un mano a mano de esos tan gratos, con un escritor a quien quiero y admiro mucho, con Luis Landero, y de pronto, en un momento concreto Luis me dijo: “Me parece que tú y yo somos de los pocos que quedamos que podamos hablar de estas cosas de las que estamos hablando”, y no fue nada grato, la verdad, hacer esa constatación. Yo a veces digo, porque me parece que es una imagen reveladora de mi propio destino como persona y que a lo mejor avala en algún sentido mi propia caracterización de escritor que viví mi infancia en la Edad Media.

No en vano acabo de reunir en un volumen lo que podría ser una parte significativa de lo que puede ser un camino previo de mi obra bajo el título de *El pasado legendario*. Pero a veces, cuando rememoro este tipo de experiencia y el alimento en la lejanía o en ese tiempo primordial de la infancia y lo que ha podido ser el propio aprendizaje de lo imaginario en la oralidad, digo, con frase rotunda, que yo viví mi infancia en la Edad Media.

La verdad es que, a pesar de los cincuenta y ocho años, acercarse a los sesenta me ha dicho algún amigo mío que es peligrosísimo, pero yo incito a todos los presentes a asumir los sesenta como la mejor edad de la vida, no haría yo cábalas ahora para amargarles con estas bobadas de la edad. Pero sí es cierto que uno tiene ese tipo de sensaciones de que ha vivido su infancia en esa lejanía que es la Edad Media porque había mucha más cercanía en lo que podría ser la posguerra española en los años cuarenta y poco en algún pueblo perdido de algún valle perdido, podría haber mucha más cercanía hacia la herencia de lo medieval que hacia la previsión de lo que ha venido luego.

Estar ahora en los albores del tercer milenio en plena revolución tecnológica, haber visto el siglo XX hasta donde buenamente lo hemos visto, tener conciencia como todo creador que se precie de sí mismo de lo que el siglo XX ha supuesto. Por mucho que uno tenga mitificado el XIX, tengo un buen amigo que me decía el otro día: “Ahora que ya se acabó el XX ya podemos comparar las novelas del XX con las del XIX: eran mucho mejores las del XIX”. Yo en ese momento acababa de releer *La desheredada* de Galdós y dije: “Tienes toda la razón”. Aunque esto son exageraciones. Tampoco podemos olvidar que en el XX está Kafka, como poco, y que Proust hizo un inteligente paso del XIX al XX.

Bien, esto son maneras de decirlo, pero sí es verdad que queda toda esa huella de la lejanía de lo primitivo, y eso sí que marca mi obra. Yo diría que en esa experiencia que sería el sostén de mi memoria, en el sustrato o la conciencia de haber vivido un tiempo tan lejano, que además con un poco de imaginación le puedo dar una especial consistencia y sin embargo ser un escritor en los albores del tercer milenio que teóricamente debe tenerse bien aprendida la lección de lo que ha sido este artefacto maravilloso (la novela) a lo largo de todo el XX, después de haberse fascinado tanto con las grandes obras del XIX, al final todos sabemos que en el XX es donde están todas las experimentaciones, todas las vanguardias, uno tiene que tener la lección aprendida. No puedo yo ponerme a escribir una de esas novelas necesarias que decía, a pesar de que me eximía de petulancia, con cierta petulancia sin ese conocimiento de causa. Ya sería el colmo de la miseria ponerse ahora a escribir una novela sin ese conocimiento exhaustivo del destino del propio artefacto.

Pero yo diría que en ese sustrato alimentador de lo que puede ser mi conciencia sí que está todo ese bagaje del tiempo. Claro, la

propia experiencia personal de un niño que hizo el aprendizaje de lo imaginario en la oralidad, más cerca de lo medieval, o de aquella herencia tan antigua, es una huella que pervive, no por nostalgia o melancolía a lo mejor (la nostalgia a mí siempre me ha parecido un sentimiento de medio pelo que no me gusta nada), pero sí porque tal vez esa vivencia de lejanía conlleva también la propia experiencia de lo mítico, y además la herencia de la oralidad tiene unas pautas que tienen mucho que ver con la propia lección que la literatura o la narrativa necesitan para ser escritas, y al final se vuelve a ese tipo de referencias antiguas y hay huellas de ejemplaridad a veces donde menos lo espera uno. Por ejemplo, en el uso de las propias estructuras narrativas.

Al final, todo aquel viejo mundo de lo mítico y de lo legendario que estaba en la oralidad marcaba unas pautas narrativas que a mí, como escritor de los albores del tercer milenio, me siguen interesando. La naturalidad, que tiene poco que ver con que el estilo sea escueto, florido o barroco, la naturalidad, que sería lo que pide lo que cuentas, que es tal vez el aval de la necesidad, de lo que hablaba yo antes, y todo eso proviene de esa ejemplaridad antigua, el sentido de lo que se cuenta, que las cosas no se cuentan por contar; por entretener es una buena manera, pero ya saben ustedes que el entretenimiento cuanto más complejo mejor. Ahora vivimos una sociedad más complicada que compleja, y eso es una parte de la desgracia del siglo que ha terminado, que fue muy desgraciado por otras muchas razones, pero la naturalidad, la medida del relato, el relato debe estar siempre medido, y ese es también un valor ejemplar.

Y luego algo que a mí me ha interesado y que estaba también en ese lejano aprendizaje que yo pude hacer en la oralidad, que era la utilidad, que era que las historias se cuentan para entretener, para sugerir, para sugerir, para llenar de significaciones las cosas, para reinventar esos otros pedazos de vida que no están en la vida y que se pueden vivir leyéndolas o escuchándolas y también porque puede haber un compromiso moral que desde luego yo asumo siempre que cuento una historia. Y esa podría ser perfectamente una de las variantes de la utilidad del relato.

Yo siempre intento escribir historias que tengan algún tipo de significación. No es que sea un tipo de contador de historias de las que se me ocurren y que me parecen que son jugosas, divertidas o solo fascinantes. Me gusta que mis historias tengan un sentido. Si uno

alcanza la verdad, la medida exacta de lo que cuenta, yo creo que se podría casi llegar a decir que uno lo que consigue es que la historia alcance a la vez su destino. Toda buena historia parece que pide un destino para ser contada. Habría que contarla, y sería maravilloso, y es una exageración, como ella quiere ser contada, no como a ti te da la gana contarla, lo cual evitaría el grado de artificio que tú le metes y ganaría, alcanzando su destino, seguro que el grado de naturalidad extrema al que se puede llegar, para a la vez, de esa manera, resultar la fábula lo más compleja.

Y todas estas historias, a las cuales quiero darles siempre ese sentido, a la vez que me gustaría que alcanzaran el destino que se merecen. Yo creo que todo eso confluiría, me parece que en el prologo lo decía de alguna manera, en un tipo de ambición que me debía de llevar a intentar contar esas historias que parten de mis obsesiones, que están depositadas o realimentadas desde la memoria y la imaginación y que buscan las palabras necesarias y precisas para contarse de la forma más hermosa y compleja, pero me gustaría que el camino fuera que yo pudiera contar, y es un reto supongo que imposible, con extrema naturalidad fábulas extremadamente complejas. Y ese podría ser un reto de escritor.

¿Dónde suceden estas historias que yo cuento? Porque la verdad es que sí, debo reconocerles que he mantenido como escritor, en lo que es ya una carrera bastante larga, no sólo por los años que acarreo, sino por la cantidad de títulos que están jalonando todos esos años, pues sí que he sido fiel, y debo reconocerles a ustedes que es una fidelidad no extremadamente premeditada, porque yo no soy alguien que asuma la escritura, o que me acerco al arte en general desde excesos racionalizadores. Sí que tengo ese concepto de que el arte, al final, está en lo irracional, al contrario de la ciencia, del pensamiento, y uno debe saber recriar lo que puede ser la conciencia de lo que haces, de lo que escribes, de la imaginación, sin marcarte probablemente unos compromisos excesivos que te lleven a un encorsetamiento donde a veces te sientes incómodo. Este tipo de libertad interior en la creación yo la he perseguido, y la verdad es que la he perseguido con cierta conciencia de que no es habitual tenerla desde el arranque, sino que hay que hacer también provisiones en el tiempo, y que al escritor, como al estudioso de cualquier materia, siempre le queda por delante un largo itinerario a recorrer. Ese largo itinerario suele ser un itinerario de aprendizaje. Hay, como saben ustedes, creadores fascinantes que encuentran grados

absolutos o límites de obra muy jóvenes y muy pronto, y los hay que necesitamos ir tirando para adelante, recorriendo un largo camino.

La verdad es que yo, desde el arranque, tal vez con ese punto de inquietud que me parece que es desde el que se escribe de verdad, no desde el sufrimiento sino desde la inquietud, con un cierto sentido de que escribir no es nada complaciente y que no es bueno que lo que escribes complazca, en el sentido obvio y en el sentido inmediato. Que es mejor, desde luego, que lo que escribes fascine mucho y entretenga mucho, pero conturbe, perturbe, inquiete, incomode, porque al final para entretener hay doscientas mil cosas, y esta sociedad en la que vivimos es tan terriblemente entretenida, tan miserablemente entretenida, que a veces da la impresión de que esta sociedad que nos lleva a reconvertirnos en una sociedad del ocio se va a lograr a base de eliminarnos la imaginación. En el momento que nos liquiden o nos reduzcan la imaginación nos van a meter los subproductos de una manera mucho más inadvertida y además, desgraciadamente, nos van a cobrar por ello, y además nos van a hacer entretenernos con cosas que no nos interesan un pimiento.

Yo, como les digo, sí que tuve una percepción previa que al final, no me importa confesárselo, es como un destino. También el ser humano tiene un destino. Si te ha tocado en la vida ser un desgraciado, ¡pues qué le vas a hacer! Yo asumo la condición de desgraciado y tampoco me pasa nada. A veces he tenido amigos muy enfermos, y recuerdo que tenía un amigo muy enfermo que me decía: “Yo, Mateo, es que soy un enfermo. Bueno, pues como tienes conciencia de enfermo...” Pasó mucho tiempo, y cuando le volví a ver estaba muy malito, y me dijo: “Pues soy un enfermo y me siento como Dios estando tan malo”. Aquello me asustó un poco pero pensé: este hombre ha asumido su destino. Luego murió, lo enterramos. Fue un día muy feliz. El día del entierro estábamos allí todos los amigos, nos bebimos el orujo, que era lo que más le gustaba, y fue el entierro feliz de una persona que encontró su destino en la enfermedad. No hablo del sufrimiento, Dios me libre, esa es otra historia que puede estar en el secreto de esta persona que a mí me dio una gran lección vital y moral de cómo uno asume un destino.

Yo podría asumir un destino de escritor diciendo que, desde joven, yo tenía como el destino de que mis fábulas requerían unos escenarios, unos territorios que parece que serían los más apropiados para contar lo que yo quería contar al contar la vida, que no era otra cosa que algo así como aventuras a la vuelta de la esquina. Aventuras en

lo cotidiano, mis personajes no iban a cazar leones al África salvaje. Tampoco se iban a mover más allá de lo debido, y parece que esos territorios pequeños inmediatos, diríamos donde está la aventura de lo cotidiano, era lo que a mí me gustaba como destino de escritor.

Destino que asumo desde el arranque preciso. No es vano para nada el que mi primera novela se titule *Las estaciones provinciales*. Yo tenía, obviamente era joven, unas referencias de lector apasionado pero todavía no muy ilustrado, porque yo malgasté mucho la adolescencia. La adolescencia es una... no voy a divagar ahora sobre la adolescencia, pero malgasté mi adolescencia, esa manera de malgastar que es no invertir el tiempo en lo que la norma pide, y a lo mejor vas contraviniendo lo que debes hacer y al final estás alimentando a ese escritor que vas a acabar siendo, pero claro, entonces no lo sabes, con lo cual estás cateando más asignaturas de las debidas y hecho un desgraciado por ahí. Pero sí que es verdad que yo tuve esa conciencia de que mis escenarios, el lugar de mis fábulas, podía estar en determinadas pequeñas ciudades donde estuvieran esas estaciones provinciales y además tuve también una percepción, no sólo en una mirada costumbrista, que seguro que en mis primeras novelas hay una herencia de eso, que yo asumo con total conciencia, faltaría más, pero yo tenía una cierta sensación simbólica de todo esto.

Tal vez el contraste viene un poco más allá, cuando yo encuentro la gran metáfora en aquello de la provincia del hombre de Elías Canetti. La metáfora me avala. Yo voy encontrando determinadas metáforas que avalan caminos que yo he ido emprendiendo a veces de manera un tanto extraviada. Se podrían buscar, desde luego, referencias en la propia tradición a la que uno pertenecía. pero aquellos años duros, aquellos años del franquismo ignominioso le llevaban a uno a determinados ardores exagerados que nos hacían ser a veces impíos con lo propio más allá de lo debido. Luego con el tiempo uno sabe ir poniendo las cosas en su sitio. Había unas referencias de clásicos que eran absolutamente sustanciales. Yo podía entender que un universo imaginario, un territorio de ficción en el que yo estaba viviendo además la propia realidad podía ser la *Vetusta de Clarín* o el *Pilares de Pérez de Ayala*.

Pero encontré un tipo de ejemplaridad en la literatura italiana, en la novela italiana. Un poco ese tipo de ejemplaridad que te quitaba de encima los complejos, esos complejos tontorrones que hemos tenido en este país, donde la extremada irradiación de las teó-

ricas ciudades extremadamente cosmopolitas (que ya es el colmo de la miseria, hablar del cosmopolitismo del Madrid del franquismo o de la Barcelona del franquismo) parece que le daban un tinte a la cultura literaria y que era como un tinte que se resumía en irremediables distancias. La España profunda de la que había que huir y esta otra España centralista por el conducto que la queramos mirar, que hoy día emplear estos términos es ya peligrosísimo, pero sí que había algo de eso, y tal vez una herencia que yo he discutido a veces con algunos profesores, y sé que es una teoría bastante desvariada, de que tal vez nuestros románticos no supieron hacer tan bien como lo hicieron los alemanes, o los franceses o los italianos esa maravillosa reconversión de la cultura popular en Cultura con mayúscula, llevarla a donde debía y olvidarnos ya de intermedios de precariedad y poner las cosas en su sitio.

La novela italiana me daba a mí una cierta medida de ejemplaridad, porque yo podía tener acceso a determinados universos que me interesaban mucho tiempo antes de que Miguel Torga dijera aquello de que lo universal no era otra cosa que lo local sin fronteras, pues uno podía leer a Pratolini y podía vivir en una ciudad como Florencia, que era el universo mundo, o podía estar en *El jardín de los Finzi-Contini* de Bassani, y allí estaba un poco todo el ardor, la desgracia, la contradicción, la miseria y la hondura humana de ese tiempo de la preguerra, donde empiezan tantas cosas terribles. O uno podía pasearse por lejanas aldeas perdidas, allá por las colinas de Turín, ir hasta un pueblo que se llamaba San Stefano Belbo, no muy distinto de mi pequeño pueblo en el valle de Laciana, estar en los pequeños mundos con la conciencia de estar en la provincia del hombre, en el territorio interior de lo que de veras somos, en lo más lejano, en lo más pequeño, en lo más infinito.

LUIS LANDERO

(17-5-2001)

Prácticamente nunca hablo de lo que escribo. No es porque haya hecho ninguna promesa ni nada parecido, sino porque creo sinceramente que lo que escribo ya de por sí no tiene gran importancia y ¿qué importancia podría tener entonces lo que pueda decir yo acerca de lo que escribo?

Y luego me ocurre otra cosa y es que mientras escribo una novela me entrego a ella en cuerpo y alma y llego a aprendérmela de memoria, no es exageración. Pero una vez que le doy el manuscrito a mis editores la verdad es que la olvido rápida y profundamente, y algo que jamás hago, por salud mental, es releerme.

Una vez me pidieron un prólogo para uno de mis libros, creo que fue en el Círculo de Lectores. Me puse a hacerlo y la verdad es que, a las pocas líneas, tuve que dejarlo porque me di cuenta de que no me acordaba casi ni del argumento. Además el tema me aburría bastante. Sin embargo una vez, a propósito de un taller de literatura, como tenía que hablar de técnicas narrativas, se me ocurrió ojear mi primera novela, *Juegos*, para ilustrar la teoría con algún ejemplo personal. Buscando tema para esta charla se me ocurrió entonces que podía hablar de *Juegos*, no tanto de técnicas narrativas como de cierto fondo real biográfico en que se inspira la novela.

Así que mi charla va a tener algo de confesión autobiográfica y en definitiva es una interpretación de *Juegos* que yo sólo podía dar. Además yo me he quedado sorprendido según avanzaba en algo que se parece a una especie de psicoanálisis, según iba descubriendo por qué llegué yo a escribir esa novela, cuáles son realmente los demonios que alimentan esa novela.

Yo recuerdo de *Juegos*, lo primero que me llegó de ella fue una imagen difusa. La imagen de un hombre maduro, de unos cuarenta años; yo tenía por entonces algo más de veinte, por tanto para mí ese hombre era más o menos un viejo; un hombre que trabajaba en una oficina y que llevaba una vida vulgar. También su aspecto era vulgar, y es que casi todas las historias empiezan así: alguien lleva una vida pacífica, rutinaria, y de pronto (siempre hay un “de pronto”, una ruptura con la norma) se ve envuelto en una circunstancia singular. También a mi personaje le iba a ocurrir algo, pero aún no sabía 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 ya 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 solo necesita un catalizador para entrar en reacción, o como ese ejemplo tan elocuente que pone Horacio Quiroga de las bolas de billar que van con efecto y en apariencia llevan una trayectoria rectilínea, pero que basta que se encuentren con otro objeto para que tomen una dirección insólita.

Una cosa sí tenía 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 ese hombre había hecho planes magníficos acerca de su futuro. Él iba a ser un hombre rebelde, puro, romántico, singular. Él no iba a mancharse con la vulgaridad ni iba a hacer concesiones morales ni 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, en fin, alguien educado sentimentalmente en el romanticismo y en los vastos suburbios del romanticismo. Él iba a ser poeta, viajero, iba a ser libre, iba a ser puro. Era también una imagen nutrida en la mitología del cine americano, sobre todo de Humphrey Bogart y quizá James Dean.

Y ahora, con cuarenta años, estaba allí, 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 ellos. Era por tanto un fracasado. La primera parte de la historia contaría, por tanto, la adolescencia y la primera juventud, es decir, la época de los sueños, la época de los proyectos. Luego pasaría el tiempo y vendría la pérdida de la juventud, la vulgaridad, la entrada en una vida rutinaria donde

los viejos ideales iban siendo olvidados hasta llegar a ser apenas una reminiscencia amarga, un sueño que más valía no recordar, porque su recuerdo hacía daño.

Hasta ahí iba a ser el planteamiento. Yo calculaba que eso podía 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. En la versión definitiva, ya en tercera persona, tiene ochenta. Pero esa es otra historia.

Luego habría una segunda parte en que ese hombre, ya con cuarenta años, conoce a través de una relación laboral a otro hombre, llamado Gil (yo entonces no sabía cómo se iba a llamar) y esa relación actualiza sus viejos afanes y le permite recuperar sus ideales desde la invención y la impostura. Ese segundo personaje sería alguien que vive lejos de la ciudad, en una provincia oscura y lejana. También él tiene unos cuarenta años, también él es un fracasado, y ha idealizado la ciudad, y con ella ha idealizado el progreso, la cultura, la ciencia, el arte, la modernidad, etc. Y no sólo eso, también idealiza a su interlocutor y entre los dos terminan creando a un personaje imaginario, el héroe que los dos pudieron ser o soñaron ser. Y así es como Gregorio, el protagonista, se convierte en Faroni: joven, apuesto, poeta, ingeniero, políglota, activista político, etc.

La tercera parte sería la irrupción justiciera de la realidad: Gil, el hombre de provincias, consigue ser trasladado a la ciudad para vivir junto a su admirado y amado Faroni. Entonces Gregorio se ve obligado a huir de casa y abandonar el trabajo para no ser desmascarado. Y ahí se inician algunas peripecias que llevarán al desenlace. Ese era el plan, las primeras imágenes que me llegaron y que he contado para refrescarles la memoria si es que la leyeron hace tiempo y si alguien no la ha leído para ponerle en antecedentes.

Lo primero que quiero comentar de la novela, muy importante, es la dualidad ciudad-provincia. Gil, el que vive en provincias, ha mitificado la ciudad: es la 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, tanto personales como colectivos, 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. La ciudad sería 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, las

ideas 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 cual no pude poner a la ciudad el nombre de Madrid, que era el que usaba en las dos primeras versiones, y que es la ciudad donde verdaderamente transcurre casi toda la acción. Porque claro, si hubiera nombrado Madrid, hubiera tenido también que nombrar la provincia donde está Gil, y entonces hubiese incurrido en un caso flagrante de inverosimilitud. Si Gil está en Huelva, por poner una provincia que está lejos, con mucha razón se hubiera preguntado el lector: ¿y por qué no toma un tren y se viene a Madrid un fin de semana? No, la provincia tenía que estar definida por su extrema lejanía. Desde allí, la ciudad debía ser inalcanzable, como un sueño o un espejismo, y los nombres hubieran roto esa ilusión. Esa fue la razón por la cual no pude poner ni Madrid ni tampoco darle nombre a la provincia.

Yo desde luego escribí la novela sin la más remota conciencia del posible simbolismo de fondo. Luego, a toro pasado, empecé a preguntarme por qué había escrito yo esa novela. Y esta es mi explicación. Yo nací en un pueblo de Extremadura, en Alburquerque, un pueblo cerca de la raya de Portugal, cerca del Alentejo, pueblo un poco perdido de la mano de Dios, desde todos los puntos de vista, aunque es un pueblo muy bonito, y mi niñez transcurrió en los años cincuenta. No os voy a hablar, os lo podéis imaginar, el atraso, el oscurantismo, las relaciones casi feudales que había entre amos y criados. Mi padre era campesino. Tenía una tierra apartada del pueblo, a unos doce kilómetros. Entonces esa distancia era mucha, porque había que hacer el viaje en carro, en burro o en mulo, y a veces incluso andando. Y luego la gente del pueblo y la gente del campo era muy distinta. Eran dos mundos. Se notaba, por ejemplo, en el modo de vestir, en el modo de moverse, en el modo de gesticular, de alternar, y también de hablar. El habla campesina era rústica, era cerrada, por ejemplo se aspiraba mucho la hache, se seseaba, se usaban palabras anacrónicas. En el pueblo, sin embargo, el habla era más refinada, era otro léxico y otra prosodia. Más cosas, por ejemplo la piel curtida y atezada de los campesinos; los mismos rasgos, esculpidos por la intemperie, por la naturaleza; la vivienda, los que además de vivir en el campo teníamos vivienda en el pueblo se notaba inmediatamente que era la vivienda de un campesino, con pajar, cuadra, desvanes para el grano, asiento de corcho, etc. O por ejemplo la comida; en mi casa comía-

mos todos en el mismo plato, al modo campesino de entonces. Sólo comprábamos en la tienda, en la lonja como se llamaba, lo estrictamente necesario, es decir, lo que no se podía producir en el campo. Comprábamos el azúcar, el café, la sal, el bacalao, cosas de esas. Por ejemplo yo no probé la leche condensada hasta bastante tarde, ya en Madrid. Recuerdo que fue un descubrimiento absolutamente maravilloso. Y uno de mis sueños era llegar a tener un bote de leche condensada para mí solo. O por ejemplo los plátanos. Los plátanos los vendían por unidades por el pueblo, pero en mi casa no se compraban plátanos, porque había una gran austeridad típicamente campesina. O los refrescos, que yo no conocí hasta mi adolescencia. En mi casa no se compró jamás un refresco, ni tampoco pasteles, como mucho se hacían los dulces del pueblo que mi madre elaboraba en el horno, pero comprar pasteles era una cosa... La palabra tarta, yo me acuerdo cuando la conocí. La conocí en Madrid, cuando estaba en el colegio. Alguien dijo que había probado una tarta, y yo me quedé asombrado con ese nombre, y durante mucho tiempo no supe qué era, hasta que la conocí y tardé en entender qué era aquello.

Así que para mí el pueblo y la gente del pueblo era un poco otro mundo. Ya desde mi infancia yo me moví en dos mundos, uno era el campo y otro la ciudad, que eran muy distintos. Y luego mi padre, por otro lado, que es la figura central de todo esto, 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 y admiraba muchísimo a la gente más o menos letrada: a los abogados, los médicos, los maestros, militares, oficinistas. Para él, y para nosotros, toda esa gente era poco menos que seres legendarios.

En realidad, cuando Gil llama desde su exilio provinciano a la gran ciudad mitificada, un poco es como si llamara del campo al pueblo. De algún modo está reflejando esa relación entre campo y pueblo que yo viví de niño y que además viví visto a través de mi padre. ¿Qué decir de Badajoz capital? Esto era una cosa inalcanzable, la admiración ya no tenía palabras. Y en cuanto a Madrid, era algo sencillamente irreal.

Cuando yo tenía ocho años mi padre, haciendo un gran esfuerzo económico, me mandó interno a un colegio de Madrid. Era lo máximo que podía hacer por mí: mandarme a la gran metrópolis, 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 “en un gran hombre”. La gran ciu-

dad obraría en mí como un milagro, según mi padre. Y recuerdo que cuando volví al pueblo en vacaciones, él me preguntaba cosas de Madrid, pero me lo preguntaba con tanta fe, con tanta expectación, que yo casi me veía obligado a mentir para no defraudarlo.

Eso es lo que hace en la novela Gregorio cuando Gil lo interroga acerca de las maravillas de la ciudad. Leo un fragmento de *Juegos*: “Gil habló de un parque donde había visto entre pañuelos la ascensión de un globo aerostático. Gregorio respondió 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’”.

Más adelante incluso hace navegable el río, supongo que era el Manzanares, y yo pensaba en él, y se inventa otros prodigios semejantes a los que yo me inventaba para agradar a mi padre. Recuerdo por ejemplo la llegada de Eisenhower a Madrid, en el 59. en el colegio nos sacaron para que vitoreáramos a los mandatarios en la avenida de América (era el colegio Claret). Recuerdo además que se acababa de instalar un circo italiano allí y salieron también los del circo, vestidos los payasos de payaso, el domador de domador, los trapezistas, todos vestidos también para sumarse al agasajo. Y recuerdo perfectamente al domador, al cual, por cierto, se lo comieron meses después los leones en Roma.

Y recuerdo además que la idea que yo tenía, porque vi pasar el Rolls con Eisenhower y Franco, Eisenhower llevaba un bombín, y levantaba así el bombín para saludar a las multitudes, en tanto que Franco tenía la mano enguantada de blanco, y no sé si por la rigidez militar o por el primer anuncio de su enfermedad o por qué, hacía con la mano así, y a mí me parecía que eran movimientos sincronizados, como dos autómatas que uno hacía así y otro hacía así. Recuerdo que mi padre me lo pedía muchas veces: cuéntame otra vez cómo hacía Eisenhower con el bombín, y cómo hacía Franco con la mano. Y yo se lo contaba y él no acababa de maravillarse de todo aquello.

Así que esos dos espacios, el espacio del exilio y la servidumbre, que es la provincia, y el espacio de la liberación y de la libertad, que es la ciudad, a mí me vienen de la infancia y de la relación

que había entre campo-pueblo y después, y sobre todo, entre pueblo y ciudad. Pero sobre todo me viene de mi padre, que fue el gran mitificador de esos dos espacios y de sus gentes. En realidad, mi padre concibió *Juegos* y yo lo escribí.

Luego, en 1960, nos vinimos toda la familia a Madrid. Aquellos eran los primeros años del boom económico e industrial, de los primeros turistas, del primer viento de modernidad que entraba en España. Venir de Alburquerque a Madrid, y no digamos del campo a Madrid, era un poco como hacer un viaje del siglo XIX al siglo XX. Y eso es lo que hace Gil, llamar casi del campo, no del pueblo sino del campo, e incluso llamar del siglo XIX al siglo XX, demandando noticias acerca de la modernidad y de la utopía de la modernidad; de todas las promesas que nos hizo la modernidad y que no se cumplieron en su mayoría.

Yo diría también que Gil 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 la infancia y la adolescencia me inspirarían luego, sin yo proponérmelo, uno de los dos motivos estructurantes y uno de los dos temas principales de *Juegos*, que es este de la relación del campo y la ciudad. Con razón se dice que uno no elige sus temas, sino que los temas, a veces, lo eligen a uno.

El otro motivo y el otro tema es la propia línea dramática del protagonista, de Gregorio, y es de lo que voy a hablar ahora, para lo cual, inevitablemente, tengo que volver a hablar de mi padre. Mi padre a mí me inspira muchas cosas de las que escribo, es sin duda la figura central de mis demonios literarios. Creo que mi padre era una persona con una profunda conciencia de fracaso. No le gustaba ser campesino. Le hubiera gustado estudiar, o tener un oficio, por ejemplo mecánico, él admiraba muchísimo a los mecánicos, o ser carpintero, y no digamos ya ser oficinista, o ser abogado, lo cual era ya casi inencontrable.

En la novela, precisamente, hay un pasaje donde se cuenta que el padre y el abuelo se dedican a querer ser uno coronel y el 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. (Nota a pie de página: yo no leí a Schopenhauer hasta después de haber escrito la novela. Luego se con-

virtió en mi filósofo de cabecera, y he de decir que la primera vez que leí a Schopenhauer en serio creí que estaba leyendo una novela sobre mi padre, y en general sobre mi familia).

Mi padre, además, era un hombre con cualidades. Era un hombre inteligente, intuitivo, imaginativo, era un hombre listo. Si hubiera estudiado habría llegado a algo, sin duda, él lo decía. Lo que pasa es que el destino no le dio ocasión de desarrollar sus buenas aptitudes y de cumplir sus sueños. Todos sus deseos, sus ilusiones, no se realizaron. Cosas tan sencillas como aprender a escribir a máquina (él admiraba muchísimo a los que escribían deprisa a máquina, y no se cansaba de mirarlos y de admirarlos), tocar un instrumento musical, conducir un automóvil, montar en avión... Toda su vida fue un puro y continuo desear y no lograr nada.

Desde que yo tuve uso de razón él me preguntaba: ¿qué quieres ser de mayor? Esa era su gran pregunta. Realmente no hubo otras. Le irritaba y le decepcionaba profundamente que yo no supiera lo que quería ser de mayor. ¿Abogado? decía él. ¿Médico, mecánico, albañil? Enumeraba muchísimas profesiones, y luego me decía: puedes ser lo que quieras, pero siempre el mejor, siempre el número uno, siempre un gran hombre. Yo creo que no hubo día que no me interrogase acerca de mi futuro y me urgiese a elegir oficio y a ser el mejor. Aquello para mí llegó a convertirse, excuso decirlo, en una pesadilla, era algo obsesivo y algo que a mí me llenaba de miedo y de culpas.

Leo un fragmento de *Juegos*: El abuelo le pregunta a Gregorio qué va a ser de mayor.

— Yo quiero ser toro —dijo Gregorio.

— Tonterías —dijo el padre—, será almirante. Se le ve en la cara que va a ser marino y 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 ilusión. Toro, qué gran afán”.

Es una escena en apariencia absurda, pero con un gran fondo real y autobiográfico. Cuando yo lo escribí, estaba seguro de que estaba escribiendo una cosa absolutamente realista.

Mi padre, y también a su modo mi abuelo, era puro deseo, puro afán, y puro y absoluto fracaso. Entonces, en *Juegos*, Gil quiere ser químico y pensador. Se quedó en el camino. Gregorio quiso ser ingeniero y poeta y explorador y algunas cosas más, y no logró ninguna. Yo no racionalicé los temas, no los elegí. La historia salió sola y se me impuso; luego lo supe, era un trasunto de mis experiencias más profundas.

Así que mi padre me impuso una tarea, la de ser alguien en la vida, la de ser un gran hombre y así redimirlo a él y a mí mismo. Y el caso es que le fallé por completo. Cuando él murió yo tenía dieciséis años. Había dejado de estudiar, era una especie de macarra del barrio de la Prospe, era algo bastante golfo y ya no nos tratábamos. Creo que había un gran rencor mutuo. Creo que en el fondo Gregorio y Gil somos mi padre y yo, estoy absolutamente convencido. Y afinaré más mi interpretación: Gil es mi padre y yo soy Gregorio. Y él, Gil o mi padre, me llama a la gran ciudad desde su remota provincia, que quizá sea desde el campo y probablemente 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, 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 soy el número uno, soy Faroni, el gran hombre que mi padre quería que yo llegara a ser.

Al final de la novela hay un encuentro y 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. Desde luego, lo último que mi padre hubiera sospechado es que yo iba a ser escritor y él iba a ser mi musa principal.

Yo creo que esos dos asuntos, uno es la trayectoria de Gregorio desde los sueños de la adolescencia hasta la impostura de la madurez y el otro la relación entre Gregorio y Gil, instalado cada cual en su espacio, uno en la ciudad, otro en la provincia, son lo esencial

de la novela. Luego hay otros episodios que también tienen un fondo real. Por ejemplo, Félix Olías, que sale en los dos primeros capítulos, es un hombre viejo, tío de Gregorio, con el que Gregorio se viene a vivir a la ciudad cuando se queda huérfano, y es un hombre que se convierte en el educador de Gregorio.

Ese personaje es por una parte nuevamente mi padre. Dice así en la novela Félix Olías: “Hasta hace unos cuantos 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 decía: qué gran mecánico se ha perdido en mí. Y si a un albañil, qué gran albañil. Y me pasaba las horas asomado a las puertas de los talleres, viendo trabajar a los oficiales y lamentándome de mi mala fortuna. Llegué incluso a convencerme de que habría 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”.

Ese es mi padre en estado puro. 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 en tres libros mágicos. Cito: “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 este 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 va a educar a Gregorio. “Así que ya sabes, le dice, 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”.

Bueno, 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 ha venido a llenar el vacío dejado por Dios, es

decir, a divinizarse. A su manera, también mi padre divinizó la cultura y por eso la enciclopedia, el diccionario y el atlas eran tres libros sagrados, como puede ser la Biblia, la Biblia del nuevo dios.

Pero además ese personaje, Félix Olías, está inspirado en un hombre real, en el señor Emilio, como le llamábamos todos los chavales del barrio, que tenía un quiosco donde se vendían golosinas y chucherías y tabaco suelto, y se cambiaban por dos reales tebeos y novelas policíacas y del oeste. El señor Emilio había sido conductor de tranvías, ahora estaba jubilado, tenía una pensión de mil quinientas pesetas y se ayudaba con aquel quiosco para sobrevivir. El señor Emilio sólo sabía leer y escribir las cuatro reglas y todo eso con muchos titubeos y arrepentimientos.

El señor Emilio, además, 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. Ese es invisible, como Dios, decía él. 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 añadí a ellos los jefes de oficina, los capataces que yo tenía en aquellos tiempos. El dictador grande, sin embargo, a mí me parecía inofensivo. Para mí, mis verdaderos dictadores fueron, primero mi padre y luego el jefe de taller, el jefe de la tienda de ultramarinos donde trabajaba, los jefes de la central lechera Clesa donde estuve un año, etc. Pero el señor Emilio me dijo: “Pues no señor, el dictador grande es como el dinero grande, que está en todos los sitios pero no se le ve”. Y así es como aprendí que las grandezas y miserias de este mundo quedaban unidas por un hilo invisible de causalidad o de fatalidad. Yo creo que aquella fue toda una lección ideológica.

Al señor Emilio le admiraba, por ejemplo, que no le concediesen el premio Nobel 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, comentó un día, mejor es que se lo diesen a cualquier pobretón, y dijo 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 pueden salir nunca. Por un lado están los números exactos de la miseria y por el otro esas fantasías exacerbadas del deseo que son las lámparas maravillosas, las cuevas llenas de tesoros o las

palabras mágicas. El pobre hace poesía con el azar y el rico lo cultiva. Entre la miseria y la justicia hay un abismo que la desesperación sólo puede salvar con un vuelo poético.

Él no descubrió ninguna enciclopedia, pero sí descubrió una biografía de Alfred Nobel, el inventor de la dinamita, que le llegó por equivocación entre un lote mugriento de tercera mano de novelas policíacas y del oeste. Dinamita pura fue para él el descubrimiento de ese libro, uno de los poquísimos, o quizá el único que leyó en su vida. Visto en la distancia, aquel libro fue para él como para santa Teresa la vida de los santos. Porque el progreso tiene su santoral, y Alfred Nobel, para el señor Emilio, era uno de los santos más grandes y milagrosos. El señor Emilio había mitificado también el saber y el progreso, igual que mi padre. Eran como los ecos que le llegaban del paraíso del que había sido expulsado ya desde la infancia, porque apenas pudo ir a la escuela.

Yo no creo que el señor Emilio, ni mi padre, sean personas excepcionales y mucho menos estrambóticas. Ese fervor tan inocente, tan sincero por el progreso y el saber son toda una lección de historia y una lección de la psicología del hombre contemporáneo, si sabemos mirar. Muchos de nosotros, sobre todo los que nos consideramos de izquierdas, 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, y gente con poca fe ya. Gente expulsada de la utopía que se forjó en 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, con el dinero como divinidad única y reinante. ¿Qué queda? Bueno, no voy a seguir en esta línea, pero creo que hoy más que nunca todo está por hacer, y que hoy más que nunca los viejos ideales del progresismo deben seguir vigentes. En fin, sirva esto como comentario marginal y como homenaje a aquel humilde ilustrado de la España de entonces que fue el señor Emilio. En fin, el quiosco que aparece en la novela es el quiosco del señor Emilio, sólo que yo lo saqué de ahí a él para meter a mi padre y a un niño que era Gregorio Olías, y que en realidad era un servidor.

Y quiero hablar, ya para finalizar, de un tercer tema que aparece en la novela, que es el tema de la impostura. Gregorio es un impostor, aunque muy especial, porque no inventa nada que no estuviese ya sugerido en sus sueños juveniles, nada que no hubiera sido en su juventud un proyecto sincero de verdad, es decir, que no mien-

te impunemente. Lo único que hace es actualizar sus sueños, sus ilusiones, sus deseos, nada más.

Aquí tengo ideas bastante confusas, porque quizá en *Juegos* la impostura aparece porque la propia historia lo exige. A veces lo biográfico sirve como la chispa que pone en marcha el motor pero luego la novela adquiere autonomía y se libera completamente de la autobiografía. Pero no sé, porque luego el tema de la impostura reaparece de un modo un poco obsesivo en otras partes. Hasta donde yo sé quizá en esto también haya un fondo real. De algún modo yo he vivido siempre inadaptado a los ambientes, y eso me ha obligado a veces a una cierta impostura.

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 del pueblo, luego en Madrid, y alguien que estaba predestinado a una vida urbanita, así que no era ni una cosa ni otra.

Tampoco fui, ni yo ni mi familia, un emigrante normal. Mi padre era medianamente acomodado y si emigró no fue por él, fue por sus hijos, fue por la segunda generación y por la fascinación enorme que ejercía en él la ciudad y el progreso. Así que éramos emigrantes un tanto excéntricos. En el barrio, en Prosperidad, yo tenía amigos urbanitas, hijos de gente más o menos fina, de profesores, militares, oficinistas, etc. Pero también otros que eran repartidores de tiendas, aprendices. Yo mismo fui chico de ultramarinos, fui aprendiz de mecánico, porque yo era un mal estudiante y a los catorce años mi padre me sacó de estudiar y me puso a trabajar. Y luego, cuando mi padre murió, pues ya me tuve que poner a trabajar por cuestiones económicas. Entonces, para mis amigos finos yo era una especie de macarra de la Prospe; para mis amigos macarras, yo era una especie de intelectual porque además escribía poemas y leía bastantes libros, cosa que también, por cierto, aparece en *Juegos*, cuando Gregorio descubre la poesía y el amor, eso es bastante autobiográfico.

Siempre fui el que peor vestía entre mis amigos finos y el más elegante entre mis amigos macarras. Luego me hice guitarrista, mi padre ya había muerto, y yo trabajaba de auxiliar administrativo en Clesa, en la central lechera, y la guitarra era para mí un modo de salir de ese siniestro mundo laboral en el que me movía. Llegué a ser un buen guitarrista flamenco, pero mi verdadera vocación era la literatura y seguía escribiendo. Con catorce años escribí mis primeros poemas,

y seguí haciendo algunas asignaturas sueltas de bachillerato en academias nocturnas que también aparecen por cierto en la novela. Entre guitarristas y gente de la farándula, donde yo me moví algunos años, yo era poeta y estudiante, es decir, no acababa de ser de los suyos, y entre estudiantes y demás yo era guitarrista.

No me voy a alargar. Cuando acabé Filología Hispánica, que yo hice de puntillas, sin aparecer demasiado 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 línea a línea, con lupa, a dos de mis autores favoritos de entonces, que eran Virgilio y Onetti. Yo incluso quería hacer con la *Eneida* algo parecido a lo que Joyce había hecho con la *Odisea*. Yo no sabía apenas francés, sólo unas frases de supervivencia provenientes del naufragio del bachillerato. Sin embargo, mejoré en aquella época mi latín. Entonces, un español que aprende latín en Francia es sin duda un inadaptado. En aquella época, además, había habido una ola de xenofobia y los jóvenes neonazis habían tirado ya al Sena creo que a un portugués y a dos turcos. A mí me entró un miedo enorme cuando llegué allí, entre otras cosas porque nunca he sabido nadar, y las aguas turbias y profundas me daban verdadero pánico. Entre otras cosas no crucé el Sena durante meses, no me quería acercar por allí. Y llevaba bien *La vida breve*, bien la *Eneida* de Virgilio, la llevaba en la mano para ir a algún parque o a algún café, pero lo llevaba en las pastas de un libro de André Maurois, *Climats*. Entonces iba disfrazado de esto.

Conocí a algunos intelectuales en París. Yo para ellos era un guitarrista, alguien del flamenco, y para la gente marginal de la farándula, que es sobre todo la que conocí, yo era un intelectual. Recuerdo que una noche conocí a Carlos, el terrorista internacional. Vino allí, donde yo estaba, el Barcelona era un restaurante típico español muy famoso, donde había estado Hemingway y mucha gente. Y una noche vino él, en un Jaguar último modelo, y cuando se fueron no cogieron el coche, por eso nos enteramos, porque al día siguiente vino en el periódico la foto del Jaguar. Cenó con otro en el restaurante, y ya casi de madrugada, cuando ya sólo quedaban ellos como clientes, me pidió que me acercara a su mesa y tocara algo para él. Recuerdo que toqué varias cosas y entre ellas toqué *Asturias*, de Albéniz. Al final me echó un discurso tremendo, una regañina como nadie me ha echado nunca. Me echó en cara todas las culpas, todas las represiones, todas las brutalidades de los conquistadores españoles, 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 y aprendas”. Recuerdo que al final me dio 500 francos de propina, que era casi una fortuna.

Y luego a la vuelta, cuando volví a España, necesitaba un trabajo urgente, y solicitaban un profesor ayudante en la sección de Filología Francesa, aquí en la Complutense, donde tenía algunos profesores con los que había dado clase. Entonces me presenté y me dijo el catedrático: “¿Sabes francés?” Y a mí me salió una respuesta bastante ingeniosa, yo dije: “Viví en París”. Y entonces me dijo: “¿Tienes la tesina?” Y le dije: “No, pero la voy a tener dentro de diez días”. Y en diez días hice la tesina sobre Onetti, y claro, así era.

Y allí, en la sección de filología francesa llevaba una vida un tanto clandestina, un poco de impostor. Era un filólogo de Hispánicas infiltrado en otro departamento. Entonces evitaba toda situación donde se hablara en francés y pudiera verme comprometido. Y me gané fama de persona lacónica, circunspecta, incluso de persona un poco huraña, de silencios recalitrantes.

Fue allí donde empecé a vislumbrar lo que podría ser *Juegos* y donde empecé a escribir las primeras frases de la historia como quien aprende una melodía; yo pulsaba de vez en cuando una nota, es decir, escribía frases en torno a esa idea que me rondaba y que luego sería *Juegos*, pero que entonces estaba todavía muy verde. Yo era joven y era escritor sobre todo de frases. Hacía tiempo que había dejado de escribir poesía, desgraciadamente no era buen poeta. Solo tenía una cosa clara en el mundo, la tuve desde los catorce o quince años, y es que yo iba a ser escritor, que ya era escritor. Y desde hacía años yo sólo tenía un objetivo que era aprender a escribir. No a novelar, sino a escribir. En definitiva me armaba, me revestía de impedimenta para conquistar ese mundo de fantasía real que sentía dentro del corazón pero que todavía carecía de perfiles. Aprender a escribir, aprender a novelar, a objetivar ese mundo en el que la conciencia no hace pie, a intentar decir lo indecible, todo eso que a veces se quiere despachar con la palabra estilística, que es más bien una palabra 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.

FRANCISCO UMBRAL

(23-5-2001)

Esta conferencia, que he llamado “El compromiso burgués de la novela”, es una idea que me anda por la cabeza hace mucho tiempo como posible ensayo, y que a lo mejor luego resulta que los folios no tienen nada que ver, porque el título está puesto después, pero en todo caso es un título de cierta enjundia, que es prometedora.

Las diversas maneras de la historia, al pasar por la Revolución Francesa, cristalizan definitivamente en lo burgués, es decir, el compromiso social del individuo, el compromiso de lo convenido con lo conveniente, y de ahí sale una manera de paz. De paz convencional y larga a la que, guerras y revoluciones de por medio, siempre se vuelve. De ahí nace una cultura burguesa que tiene expresión en el arte, las costumbres, la política, etc., con la gradación inevitable de alta, media o pequeña burguesía. Desde el siglo XVIII quizá no se ha hecho otra cosa que luchar contra esta forma de vida, o al menos contra sus vicios y pecados, que alternan casi armoniosamente con sus virtudes.

Pero una y otra vez el mundo a vuelto a recomponerse como tejido burgués. Quiero decir que ha vuelto a su querencia, corregida y aumentada, de los valores burgueses. Una de las decisiones más completas y coherentes de lo burgués es la novela. La novela como compromiso burgués es el género artístico y literario que mejor explica una conciencia burguesa, y por otra parte va enriqueciendo esa conciencia, embarneciéndola de ratificaciones y posibilidades.

El público de Lope era la plebe; el público de la Comedia Francesa era la alta burguesía o la aristocracia; el público de la novela principia siendo el vulgo, por lo que respecta a Cervantes y su *Quijote*, y tardaría tiempo en pasar a los lectores cultos y críticos que no había. Cervantes, queriendo destruir un género, la novela de caballerías, ocurre que funda otro género, la novela burguesa, ya que el hidalgo es el antecedente humano del buen burgués. Contra lo que quiere rebelarse realmente Don Quijote es contra su condición burguesa de solterón más o menos hacendado. La estructura del libro cervantino pone en dispersión la linealidad de la vida de Quijano y va resolviendo el libro en episodios muy independientes, pero muy coherentes en el todo, que mediante la lectura vuelven a resolverse en novela burguesa o decálogo de sano vivir con menos libros y más religión, con menos imaginación y más bachiller, como lo manda el cielo, posando su aburguesado sol en las bardas de cada día.

La rebelión de Don Quijote contra su vivir aburguesado, que es el de Montaigne, es así una de las primeras rebeliones contra la novela como género. Pero digamos que la historia de este sólido petrefacto literario es un continuo tejer y destejer el procedimiento definitivo, que llamamos burgués, de una manera de narrar que en los clásicos había sido muy diferente, mucho más ingenua, sencilla y poética. Cada gran novelista trae, además de su novela hecha, su revolución de la novela, desde Tolstói a Galdós, desde Quevedo a Cela.

En el siglo XIX la novela burguesa, que es de la que estamos hablando, llevó una vida bastante apacible, se aburguesó a su vez y fue el género consumido por las familias, los intelectuales y fue mantenido y consagrado por la prensa, donde los novelistas eran estrellas junto a las grandes actrices y los grandes pianistas. La burguesía, plenamente establecida, encuentra en la novela el paralelo de su vida, un género donde se suceden los años, las alegrías y las decepciones bastante previsibles, pero barajados por el autor hasta conseguir la sorpresa e incluso el escándalo. La novela era en el hogar el resumen de todas las condiciones de vida, la cultura, el calor en invierno, el sosiego en verano, la distracción favorita en el lenguaje común de la tribu, ya que un ejemplar de Zola, Flaubert, Galdós, Pereda, Balzac, Clarín, pasaba de mano en mano por toda la fami-

lia y era luego motivo de conversación y controversia a la hora de la comida y de la cena, y todo esto venía a enriquecerse por la aportación de las visitas, que casualmente estaban leyendo la misma novela.

Con el cambio de siglo los autores, más que el público, principian a preocuparse por lo rutinario del género y por la imposibilidad de inventar nada nuevo dentro de la gran narrativa burguesa, dentro sobre todo de un compromiso burgués que había adquirido la solidez social de un armisticio o una dinastía. Alguno de estos autores, adelantándose a la ruptura histórica, se alza con audacias nuevas en la manera de contar más que en lo que se cuenta, porque curiosamente son las formas nuevas las que abren paso a nuevos contenidos, o los crean, en contra de lo que ha supuesto siempre la crítica convencional.

Y justamente es esto lo que pasa. Joyce quiere hacer un anti-Ulises que se titula precisamente *Ulysses*; Marcel Proust renuncia a los grandes ademanes de la tragedia para mantenerlo todo en un tono casi *boulevardier* que enseña y esconde continuamente la profundidad, la sagacidad observadora e interpretativa del narrador, que se está narrando a sí mismo.

En España, *La Regenta* es quizá la última gran novela del XIX, y aquí llega eso que se ha llamado el 98. Baroja construye unas novelas aparentemente desestructuradas aunque muy acordes con la vida. Azorín hace soluble la novela en la cotidianidad, consigue olvidar el argumento y convierte sus libros en una sucesión de palabras, escenas y momentos que, sin dar un grito, son lo más audaz y renovador en nuestra narrativa. Valle-Inclán abandona los grandes modelos burgueses para entregarse al modernismo de D'Annunzio, Barbey D'Aurevilly, los poetas de la escuela como su inmediato Rubén Darío. Unamuno cultiva la novela de pensamiento, de ensayo, de ideación metafísica, y entre los cuatro se han cargado casi dos siglos de novela burguesa, iniciando en España una revolución ideológica y literaria que ya haría muy difícil la vuelta a lo decimonónico.

Desde ellos hasta hoy la llamada vanguardia (lo diremos así para abreviar) no ha dejado de experimentar todo el segundo milenio, ha sido una renovación constante del género. Lo que más pesó sobre la novela del XX es la responsabilidad social y política que nace de

la revolución soviética y se impone al arte de Occidente, tanto al tradicional como al vanguardista. No sabemos si esta imposición reportó algún beneficio a la sociedad y la política, pero en todo caso ha sido una rémora para el desarrollo de la literatura como una forma de la libertad.

La finalidad del arte aún está por aclarar. Los griegos se ejercitan en el arte como religión, y en la religión como arte, pero luego va quedando claro que la tragedia griega no es una catarsis sino un espectáculo. El teatro no ha salvado nunca un solo hombre, y los templos a los dioses no eran como los conocemos ahora, blanqueados por el viento de los siglos, sino multicolores y plurisignificantes. Cometemos una ingenua hipocresía, pues, al venerar las reliquias griegas como el éxtasis de lo blanco y la divinidad. La tragedia griega, de la que tanta enseñanza moral se ha obtenido, por no hablar de la simplista utilización de Freud, no es sino una disculpa para crear formas, colores, dibujos, figuras y palabras que son la cultura.

¿Para qué sirve la cultura? Es como preguntarse para qué sirve el alcohol o la droga: son estados superiores de la conciencia, breves temporadas intelectuales y sensitivas en que el hombre se libera de su existencia cotidiana y además se libera en grupo, lo que acrecienta el efecto, a diferencia de las otras drogas, que son solitarias. Aquí, en lo solitario, es donde nos encontramos con la novela. Lo que separa al clasicismo de la modernidad es esta circunstancia social de que el arte había sido una función colectiva, y con el género novela y sus antecedentes pasa a ser un placer solitario. Como quiera que las otras artes, teatro, música, poesía, danza, se siguen gustando colectivamente, solo la lectura sitúa al hombre en un espacio imaginario y cerrado que le hace al mismo tiempo más imaginativo y más introvertido.

La novela no es sino la fantasía solitaria, la imaginación enclaustrada, y esta nueva forma de gozar (el arte no es más que goce) sí que forma un hombre nuevo, introvertido, que representa dentro de sí mismo todas las ficciones y todas las realidades del repertorio artístico. La plasticidad del dibujo, la sorpresa del color, la sedación de la música, la inervación de la danza, todo eso se pone en pie dentro del lector solitario. Este lector solitario es ya el hombre moderno, desde la novela virgiliana, desde antes o después, como ustedes

quieran. El clasicismo es el ritual compartido en nombre de una divinidad o una identidad estética de las masas. La modernidad es el hombre solitario que sufre y goza su mismidad leyéndose en un palimpsesto o en un libro. He aquí, pues, el vertiginoso descenso del hombre a los fondos de sí mismo, gracias a un texto que ya no quiere ser religión, gracias a una historia que ya no quiere ser moral, gracias a un éxtasis que ya no es fiesta municipal, sino hoguera interior.

Las otras artes están hechas para los sentidos, la novela está hecha para la inteligencia. Tan importante es esta reversión de la función artística que no se comprende la vuelta a la moralidad o al magisterio que han intentado los siglos, quizá desde el XVIII, corrompiendo esta pureza mental de la lectura con todas sus revoluciones interiores. Racionalismo, misticismo, moralismo, comunismo y compromiso no son sino aberraciones del sacerdote que vuelve siempre y se interna en nosotros. La magia de leer narración, pensamiento o poesía, según cada lector, supone la mayor libertad intelectual e imaginativa que se le puede dar al cerebro, y este ejercicio de libertad es lo realmente regenerador en la novela y otros libros.

Pero la causa moral es una pulsión insistente en el ser humano, y puede que en algunos animales con esquemático sentido de la justicia, y así es como vuelve a instalarse en el corazón de la novela siquiera un mínimo grano de mostaza religiosa, que puede ser marxista en Cholojov, anarquista en Marcel Proust, revolucionario en Zola, hidalgo en Faulkner, jesuita en Joyce, arbitrista en Quevedo, etc. Sólo Cervantes, curiosamente, se salva de estos fanatismos gracias a la versatilidad de su *Quijote*, que unas veces está con el labriego, otras con los duques, otras sonando amor y otras dando de vientre. Herencia es de Cervantes toda la novela libre de manías éticas o moralistas, o sea la más moderna, como en el caso de Henry Miller, de Bukovsky, de cierto Oscar Wilde y por encima de todos del resplandeciente Nabokov, máximo ejemplo de internacionalismo amoral, de cosmopolitismo laico y de literatura entendida como ajedrez, sin qué ni para qué, lo cual le convierte en el señor de los qués.

La novela ha educado para bien y para mal a varias generaciones, o nos ha deseducado con su abolición del mito, como lo hemos estudiado en algunos autores. Hay una lucha callada de siglos entre

el novelista hijo de la libertad y el entorno social que quiere obtener de la novela alguna enseñanza práctica o pragmática, como esa suerte de pragmatismo moral que es la moraleja o el final feliz de las películas de Hollywood. El cine es novela fotografiada, pero es también una inmensa industria, la fábrica de sueños de que se habló al principio de la década del veinte. Esta aleación de fábrica y sueño no ha escapado a la moral dominante, de modo que lo que se le ha permitido a la novela todavía es intolerable en el cine, y no me refiero a la libertad de las imágenes y las frecuentes fornicaciones de una película, sino a ese final feliz que es absolutamente obligatorio en el cine americano, porque lo contrario sería terminar mal, no terminar, y estéticamente dejar la obra abierta.

Hay novelistas, como Sartre, que casi siempre han dejado su obra, novela o ensayo, en total o relativa apertura, según la crítica de su tiempo. Pero el cine, o la novela fotografiada, transporta un mensaje mucho más modesto; lleva al espectador de la mano y no puede permitirse la inmoralidad del final no feliz, que sería tanto como admitir que el mundo no está bien hecho y que no sabemos de dónde venimos ni adónde vamos.

Estos postulados finales de la filosofía han pasado en cierta medida a la novela, donde el final desastroso es tan obligatorio como el final feliz en la comedia rosa de Hollywood. Pero así y todo, la comercialidad y la moralidad del género novelístico aconsejan darle al lector soluciones fáciles y alegres, positivas y concluyentes, pues el público necesita amortizar su entrada con una dosis de optimismo vital y moralina local.

Se habla de cómo el cine ha robado el público a la novela, pero aún más grave que eso me parece a mí la imposición inquisitorial de un modelo ético que conviene a todos los públicos y que, juntamente con la falta de dinero y la falta de tiempo, sirve como excusa para leer menos. Incluso algunas grandes novelas, al ser llevadas al cine, han sido manipuladas en su final, ya que el verdadero final abierto y negativo puede dejar desolada a la taquilla y a la taquillera. Ese es el sueño que Hollywood ha venido haciendo a la literatura, devolviéndola por otras vías a la vieja preceptiva burguesa del ejemplario católico, luterano, pietista, etc. Hay una minoría que no sólo aceptan el final negativo de las historias y de la historia, sino que ya van al cine contando con ese final. Son los mismos que leen

las novelas de Kafka y toda la literatura de la desolación que produjo el siglo XX. No quiere decirse que la novela moderna, la que ha pasado a nuestro siglo, está desprovista de mensajes positivos o justicieros. Lo que negamos aquí es la catequesis filosófica de cualquier obra de arte obligada por las épocas a rendir un servicio a la moral dominante, que suele ser la del tirano.

La prosa nunca deberá dejarse dominar por el mito. El mito es siempre conservador, aunque haya nacido ácrata, pues como tal no subsistiría ni llegaría a mito. El mito suele ser una recuperación del demonio para los santorales de la clase dominante o conservadora. El mito llega a serlo con ayuda de las artes. El mito nos habla en la literatura, y no hay mitos liberales, consentidores o abiertos, pues esos ya son antimitos. El mito es siempre una bomba antipersonas que estalla contra el que la ha pisado pecaminosamente. El socialismo nos trajo el mito del proletariado como sujeto de la historia, pero ese mito, que es hermoso, pronto fue malversado por los políticos, las guerras y los guerreros. El capitalismo nos sigue trayendo el mito de la libertad y el halago de la propia iniciativa, que está resultando un mito muy rentable para quienes lo sostienen, sobre todo la prensa anglosajona. Mito absolutamente negativo y engañoso, que propicia la explotación de la humanidad y además la canta con buen oído. Ha habido una contracultura que empieza quizá en Zola, dispuesto a hacer la denuncia del triple mito o santísima trinidad de la burguesía: ejército, capital, orden. Esta literatura, ensayo y novela sí es moralizante de izquierdas, por decirlo pronto y bien, pero necesita demostrar que más allá de la lucha social hay unas lejanías de incertidumbre donde el hombre es libre de perderse alegremente.

El discurso social encerrado en sí mismo es una herramienta muy útil, pero no enseña el punto final de la lectura. Ahora que el final de la historia y lo políticamente correcto nos instalan en un paraíso tecnológico donde la novela nace con más facilidad pero no con más porvenir es momento de recordar a los surrealistas, a Baudelaire, otra vez a Proust, y a todos los que nos ayudan a comprender que la literatura es una subversión gratuita y lleva al hombre más allá de sí mismo, nada más y nada menos. Toda tecnología, incluso la de los códigos y los monasterios, ha traído consigo una teología. De esa herencia de más de mil años se nutre la mala hierba de la literatura espiri-

tualmente práctica y moralmente aplicable. Antes de que renazca el mito liberal tenemos que lanzar el grito libérrimo. La ingencia de la prosa debe ahogar para siempre la condición oracular del mito. Por eso la prosa ha de ser nueva, sana, fuerte. O bien decadente, pútrida, como en Isidoro Ducasse. Hay que putrefaccionar un pasado que nos agobia y un futuro que ya nos prepara su trampa y su cepo. Somos los hijos de la prosa y los hijastros del mito. Solo nos salvaremos escribiendo o leyendo; somos los hombres-libro de Bradbury porque un nuevo nazismo quiere sustituir el libro por fórmulas electrónicas que envilecen la lectura y dejan la literatura en comunicación. Aprendamos un libro de memoria, *La Celestina* o *Residencia en la Tierra*, y recitémoslo a gritos por el campo que ya no hay mientras los tifones de la vulgaridad tecnológica pasan sobre nosotros.

**Medio siglo de
Narrativa Española
Cinco voces ante
el arte de narrar
(1951-2000)**

* * *

