

IDEAS SOBRE LA NOVELA

Por JOSÉ MARÍA VAZ DE SOTO

Excmo. Señor Director,
Excmos. Señora y Señores Académicos,
Señoras y Señores:

Ante todo quiero expresar mi emoción y mi agradecimiento por el honor que se me hace al ser recibido en esta histórica Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Vengo a ella con el propósito de poner a su servicio mis escasos saberes y capacidad de trabajo y de aportar mi esfuerzo y mi entusiasmo al empeño común por acrecentar su prestigio. Mi ánimo fluctúa en estos momentos entre la preocupación por la responsabilidad asumida y la esperanza de no desmerecer a los ojos de los que propusieron mi elección y de todos los que han puesto en mí su confianza eligiéndome entre los suyos. Sepan unos y otros que, acierte o no, haré todo lo que esté a mi alcance para no defraudarlos.

Vengo a ocupar, por otra parte, la vacante de un ilustre militar, don Enrique de la Vega Viguera. No tuve la suerte de conocerlo personalmente, pero guardo de él, a través de impresiones transmitidas por amigos comunes, la imagen de un hombre que “se hacía querer”, que era “muy firme y consecuente con su sistema de valores, pero tolerante con los ajenos”, para decirlo con palabras de don Rogelio Reyes. Era sin duda, como confirman todos los testimonios por mí recogidos, hombre de una pieza, tan fiel consigo mismo y con sus convicciones que don Manuel Olivencia, al agradecerle en una carta el envío de su

último libro, confiesa haberle escrito con entrañable ironía: “Mi querido capitán, ¡tú siempre nadando a favor de la corriente!”

Como autor de numerosos trabajos sobre temas militares y en relación con Sevilla –más de cuarenta entre libros y folletos, según su gran amigo don Eduardo Ybarra– no habría aquí espacio para enjuiciar su labor ni yo me considero en absoluto con capacidad para ello. Como académico, todos sus compañeros coinciden en que su actividad sobrepasaba con creces las obligaciones normales de un miembro de la Corporación. Fue primero Secretario, durante el mandato de don Francisco Morales Padrón, y más tarde Depositario en los tres mandatos de don Eduardo Ybarra, y, según testimonio de nuestro actual director, don Rogelio Reyes, “dedicaba muchas horas de su tiempo a la Academia, que frecuentaba varios días a la semana, y [...] en la que llevaba adelante [...] las labores más variadas”, entre las que cabe destacar la práctica dirección de *Minervae Beticae*, el boletín anual de la Academia, y la elaboración de una *Historia resumida de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1751-1997)*, publicada en 1998, imprescindible para conocer la trayectoria de esta institución.

Como sé que para mi elección se ha tenido sobre todo en cuenta mi condición de novelista, he escogido como tema de este discurso una personal reflexión sobre el género literario de la novela, y no desde un punto de vista teórico o profesoral, sino desde mi experiencia como autor. Creo que un novelista no necesita –incluso puede perjudicarlo– tener a priori unas ideas muy perfiladas sobre lo que es o debe ser una novela, pero es casi seguro que las tendrá a posteriori cuando, escrita una o varias novelas, reflexione un poco sobre lo que ha hecho. Ese viene a ser mi caso.

Coincido en el título con Ortega y Gasset –sólo en el título, y bien que lo siento– por no encontrar otro mejor para encabezar lo que no son más que unas cuantas opiniones mal hilvanadas a partir, como digo, de mi propia humilde experiencia como novelista. No pretendo, pues, estar en posesión de una teoría sobre la novela que sirva para algo más que para ponerme un poco de acuerdo conmigo mismo y con las cosas que he escrito.

Voy a partir, no de una definición de la novela, pero sí de un punto de vista personal sobre ella que puede formularse a modo

de definición. Como no he creído nunca que la novela (tal como yo la entiendo) sea un producto sustancialmente burgués, ni “la epopeya de un tiempo sin dioses”, ni nada que la circunscriba demasiado, sino un género abierto y mutante, no creo tampoco en una posible crisis o muerte de la novela. Y como suscribo, en cambio, aquella otra definición casi humorística de que “una novela es una ficción en prosa de más de cincuenta mil palabras”, me inclino a creer más bien en su eternidad. Porque es de suponer que siempre habrá ficciones de una determinada extensión, y, en cuanto a la prosa, aparte de que hablemos en prosa sin saberlo, como el personaje de Molière, nadie negará que resulta necesaria incluso para hacer los guiones de los telefilmes; así que —ésta es mi opinión— siempre habrá novela.

Una vez establecida sin más disquisiciones su eternidad como género literario (pongamos que tan eterno como la especie humana, lo que tampoco es mucho decir, y bien podría ser que estuviéramos hablando de una eternidad de treinta o cuarenta años); una vez establecida su eternidad, digo, como “ficción en prosa”, vamos a intentar añadir algo desde un punto de vista más personal. Para ello arranco de lo que, insisto, no pretende ser una definición, sino algo así como una fórmula obtenida a posteriori. Es la siguiente: “Una novela es una visión del mundo que toma forma por medio de una historia”.

Como puede verse por esta frase, hay para mí tres cosas fundamentales en una novela: una historia, una forma y una visión del mundo. La historia sería como la “materia” de la novela; la forma, claro está, sería la “forma” misma, en sentido, digamos, aristotélico; y el resultado de la conjunción de ambas sería esa visión del mundo en lenguaje no filosófico, sino narrativo, por medio de un relato y unos personajes.

Vamos a verlo con algún detalle:

1º.- *La historia o argumento*. No es para mí lo más importante en una novela, pero es imprescindible. Hay quien confunde o identifica argumento y novela, quien toma el argumento por la novela misma o su quintaesencia (e incluso le cuenta a uno “su novela” para que la escriba); quien así lo entiende se equivoca, evidentemente: una novela es algo más que su argumento. Pero hay quien cree que una novela no necesita argumento, no necesi-

ta historia, y se equivoca también, a mi juicio, no menos evidentemente. Si no hay historia, no hay novela, no obstante ser la novela, como he empezado diciendo, un género proteico, de límites tan imprecisos y mutantes que dentro de ellos cabe casi todo. Así que insisto: es la única condición para que, en principio, podamos hablar de novela: que se cuente algo en ella, una historia, una ficción, aunque sea mínima o sutil.

2°.- *La forma*. Esto es, el lenguaje, el estilo, la estructura... Es lo específicamente artístico, y de ella depende en gran parte la calidad literaria de un texto novelístico. Pero ¡cuidado con su proclividad a la autonomía! Forma, estructura, lenguaje, estilo, al servicio siempre de *otra cosa*, como la espada del capitán machadiano; ahí está su grandeza y su servidumbre y, en último término, ahí está, novelísticamente hablando, su belleza y su arte.

3°.- *La visión del mundo*. Es lo más importante para mí en una novela y en un novelista. Y su importancia no está principalmente, a mi modo de ver, en que sea una visión del mundo sorprendente o nueva. Más importante que eso es, o me parece a mí, que sea *verdadera*.

– “Y ¿qué es la verdad?”, dijo Pilatos.

– Pues eso mismo –respondo–, eso mismo puede ser la verdad de una novela, esa frase de Pilatos dicha a tiempo, como en el relato evangélico.

Hay quien afirma que el novelista es un gran mentiroso y que una novela es una mentira bien contada. Lo es, en efecto, en el sentido primario y superficial de que se trata de una ficción, es decir, de una historia inventada. Pero por medio de esa ficción el novelista nos trasmite *su* verdad, que aspira a ser *la* verdad. La verdad es bella, se ha dicho. Lo es, al menos, en una novela, digo yo.

Ahora bien, no se olvide que la verdad –o sea, nuestro conocimiento de ella– es, en parte, cambiante. Por eso la novela también debe serlo, y no por prurito de novedad ni por razones meramente formales. En parte, insisto. Porque es obvio que el ser humano no ha cambiado mucho, ni biológica, ni sociológica, ni psicológicamente, en los últimos, pongamos, doscientos años. Pero algo ha cambiado sin duda, y ese algo debe captarlo también la novela.

Que el hombre (y la mujer, como parece obligado decir en los días que corren) nace, lucha y muere; que es un animal algo

reprimido y bastante malhumorado; que se enamora o dice que se enamora, y se desenamora aunque no lo diga; que odia y ama, teme y espera, eso lo sabía y lo expresaba la novela del siglo XIX tan bien como la del XX. Pero que el yo es algo inasible y mutante, y la conciencia algo compartimentado y contradictorio; que asentamos lo pies en un magma y no en una sólida roca; es más, que nuestros propios pies y nosotros mismos en cuerpo y alma tenemos algo de “magnético”, eso lo hemos ido averiguando más bien a lo largo del pasado siglo, y es la novela de estos últimos cien años, más que Freud y los psicoanalistas, la que lo ha venido expresando en la obra de un Kafka, de un Beckett, de un Bernhard...

Hay una pregunta que nos sale al paso: si al novelista lo que verdaderamente le interesa es decirnos lo que la vida es para él, ¿por qué se empeña en contarnos una historia? Pues porque, si no la cuenta –respondo–, ocurre que no podrá escribir una novela, puesto que hemos convenido que una novela es también una historia... aunque sea, como dijo otra novelista (Virginia Woolf), “una historia que se cuenta para decir otra cosa”.

Se trata, pues, para el novelista, tal como yo lo entiendo, de expresar su conocimiento y su visión de la realidad a través de un relato, de unos personajes o de una voz o unas voces que cuentan cosas. Ahora bien, que no se entienda forzosamente este “contar cosas” como una historia con argumento cerrado al modo tradicional decimonónico, con planteamiento, nudo y desenlace. Si la vida real es “un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás”, la vida de ficción no tiene por qué ser –como pretende Vargas Llosa– “un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se torna orden”. No, la novela puede muy bien pretender otros objetivos, como el de captar precisamente ese “vertiginoso desorden” de la realidad, y no tiene por qué empeñarse en poner puertas al campo ni diques al río de la historia, al flujo y reflujo de la vida. Por eso –aunque las preferencias personales de Vargas Llosa sean otras– el novelista no está necesariamente obligado a ser un fabricante de relatos que opongan al caos de la vida un orden artificioso, pulcro y persuasivo (por más que la moda y las editoriales así lo demanden de nuevo, y los críticos así lo aplaudan); le bastará con ser una voz que cuenta, que refiere cosas, que *narra*

(aun cuando parezca que razona y teoriza, lo que hace es *narrar su razonamiento*) y, al narrar, expresa una visión de la realidad y una actitud ante ella.

Que esta visión y esta actitud sean profundas o superficiales, acertadas o desacertadas, no es en modo alguno indiferente para su arte. Un novelista (como un filósofo) puede equivocarse o acertar, puede desbarrar o dar en el blanco, puede no ver más allá de sus narices o puede tal vez otear una tierra ignota, adentrarse en un continente inexplorado, o bien descubrir algo no advertido en el paisaje común, en el camino de todos los días. No bastará con ello, naturalmente. Tendrá que ser capaz de decirnos en *lenguaje narrativo* lo que ha logrado ver o entrever, y lo hará con mayor o menor acierto, con más o menos claridad y expresividad. Estos son para mí los dos aspectos fundamentales de una novela, así como las dos coordenadas o parámetros a la hora de formular sobre ella un juicio crítico. Con lo que tal vez no hemos hecho otra cosa, como ustedes habrán advertido, que volver a la vieja dicotomía tan vapuleada como imprescindible: contenido y forma.

Añadiré todavía algo acerca del desinterés de algunos novelistas de hoy a la hora de inventarse y contar una historia, a pesar de una propugnada vuelta a la *narratividad*, y digo “propugnada” porque más parece efecto de una política editorial de confluencia con el cine –y de esto hablaré enseguida– que de un rumbo espontáneamente elegido por la novela de nuestros días. Hemos quedado en que para que haya novela debe existir siempre una historia, aunque sea una historia apenas esbozada y que aparentemente funcione sólo como materia prima para elaborar la trama del estilo y la urdimbre de la composición. Ahora bien, si esa historia es necesaria o imprescindible, ¿de dónde nace entonces la resistencia de algunos novelistas a contarla al modo tradicional, que en gran medida viene a coincidir con el de la nueva moda narrativa? La razón puede estar precisamente en que los novelistas, desde Joyce para acá al menos, se han ido dando cuenta de que *la vida no puede contarse*; de que la vida de cualquiera, con toda su complejidad, con toda su ambigüedad, con toda su indeterminación y todas sus contradicciones, no puede ser reducida a un relato. Lo que puede contarse es siempre una “historia”, un episodio, una anécdota, unos acontecimientos con-

cretos del acaecer innumerable, inasible, del ser del hombre. Y lo que le pasa al tipo de novelista al que nos venimos refiriendo –no al autor de *best-sellers*– es que no suelen interesarle esos acontecimientos concretos, esos sucesos contingentes, puesto que lo que verdaderamente le interesa, como digo, es hablar de la vida en su totalidad, decirnos qué es la vida para él en última instancia, tanto si cree en la posibilidad de cambiarla como si no.

Detengámonos también un poco más en la relación de la novela con la filosofía. Si los objetivos del novelista son para mí, en gran medida, semejantes a los del filósofo, es preciso advertir que sus métodos y lenguaje son formalmente casi opuestos. Más aún, desde este punto de vista formal, un novelista viene a ser la antítesis de un filósofo. Y es que, como antes he dicho, y como ya apuntaba en cierta ocasión el inicialmente citado Ortega y Gasset –sería otra mínima coincidencia, desde puntos de vista muy distantes–, el auténtico novelista *narra* siempre, incluso cuando razona y teoriza, en tanto que el filósofo propiamente dicho *teoriza* incluso cuando intenta (si cae en la tentación) escribir una novela. No obstante, insisto en que novelista y filósofo coinciden, en cambio, a mi modo de ver, en expresar –por medio, respectivamente, de relatos y de razonamientos, de narración y de teoría– la realidad del hombre en el mundo y en su concreta situación histórica. Por eso, sin pretensiones de sentar cátedra ni de dar lecciones a nadie, me he servido antes, para hablar de la novela, de esa expresión un tanto aparatosa, “visión del mundo”, por la que ahora aprovecho la ocasión para pedir disculpas.

A continuación, como hijo del siglo XX –el siglo del cine-, y autor de alguna novela con versión cinematográfica, creo que debo dedicar una breve reflexión a las relaciones entre cine y novela, ya que mi concepción de este género lo sitúa hoy, a principios del siglo XXI, en un territorio intermedio entre el reducto filosófico y el imperio cinematográfico.

Partiendo del hecho obvio de que la literatura y el cine hablan diferentes lenguajes (el de la imagen y el de la escritura) o dos lenguajes con una sola zona secante (la zona de diálogos), creo que no es difícil ponerse de acuerdo en que una película de tipo medio, pongamos de mediados del siglo XX, a lo que más

se parece entre los géneros y subgéneros literarios es a una novela de tipo medio, pongamos de la segunda mitad del siglo XIX, por lo que cabe colegir que el cine clásico es, sobre todo, heredero de la novela clásica realista. Como en ésta, hay en el cine tres modos básicos de discurso: descripción, narración y diálogo. Las diferencias pueden ser cuantitativas y, sobre todo, como queda dicho, de lenguaje: en la novela todo se dice por medio de la palabra escrita, más o menos próxima a la palabra hablada, al habla coloquial, según los estilos, mientras el cine *describe* y *narra* por medio de la cámara, con un lenguaje de imágenes visuales. Solo el diálogo es común, en el cine sonoro e incluso ya en el cine mudo (con sus cartelitos). Cierto que el diálogo cinematográfico suele ser y (según la opinión más extendida) *debe ser* más funcional y, en este sentido, no resulta difícil advertir a su vez la influencia cinematográfica en el diálogo novelístico de muchos autores casi desde los comienzos del séptimo arte.

También es verdad que hay opiniones de consideración en contra de esta proximidad cine-novela. La más notable que yo conozco es la de Ingmar Bergman, para quien cine y literatura son formas artísticas radicalmente diversas, de modo que una obra literaria es esencialmente intraducible al lenguaje del cine, y por eso lo literario destruye casi siempre lo específicamente cinematográfico. Es un error, por tanto —concluye Bergman—, hacer películas a partir de novelas.

Por otra parte, el hecho de que emparentemos tan estrechamente el arte cinematográfico con el género novelístico, más que con el dramático, puede parecer a primera vista sorprendente, y es un hecho que el cine tiene en común algo muy importante con el teatro, los actores, mientras que la novela carece de ellos. La mayor proximidad del cine a la novela que al teatro queda, no obstante, de manifiesto en el hecho incuestionable de que la palabra “teatral”, aplicada a un actor o a un filme, se entiende siempre como un reproche, en tanto que nunca he oído usar como tal la palabra “novelístico”. De lo que sí se califica a veces un filme es de “épico”, pero se trata en este caso no de un reproche, sino de una caracterización, exactamente igual que si se aplica a una novela. Valgan dos ejemplos muy conocidos de obras calificadas de épicas: *Guerra y paz* como novela y *Lo que el viento se llevó* como película.

Así pues, dada la proximidad o el parentesco entre el arte cinematográfico y el género novelístico, no son de extrañar los trasvases y las influencias recíprocas de la novela en el cine y del cine en la novela a lo largo de todo el siglo XX.

Para empezar, son innumerables los guiones cinematográficos escritos a partir de una novela. Ciertamente también se han escrito muchos guiones a partir de una obra teatral. Pero admitamos que a éstos se les suele notar, y no siempre para bien.

En cuanto a la relación inversa, casi desde sus comienzos puede detectarse la influencia del cine en determinadas novelas. Tanto es así que llega un momento en que algunos novelistas adoptan el punto de vista *behaviourista* o conductista, que es un punto de vista esencialmente cinematográfico, renunciando a la introspección y transmutándose en ojo de cámara, en cinta de celuloide con banda sonora que sólo recoge lo que puede verse y oírse, precisamente cuando la novela del siglo XX había llegado ya a convertirse, por un camino anticinematográfico, en monólogo interior con el *Ulises* de James Joyce (1922).

Pero, más que en un tipo de técnica particular, la conductista, o en ciertos autores literarios más o menos vinculados a Hollywood, la influencia del cine en la novela se nota en casi todas las novelas escritas en plena era del cine. Es ésta una influencia difusa, pero omnipresente. De lo que quizá nunca se ha hablado, y a lo que quiero referirme aquí en particular, es a un aspecto de esta influencia un tanto paradójico, que a mí me parece imprescindible para entender la evolución de la novela a lo largo de los últimos cien años, aparte de haberlo notado mucho y haber sido muy consciente de ello en relación con mi propia modesta obra literaria.

Se trata de una influencia que podríamos llamar *à rebours*, a contracorriente o por desplazamiento. Voy a explicarla con mi ejemplo del banco. Se trata de un símil trivial, pero es posible que bastante didáctico. Digamos que imagino a la novela del siglo XX como a una oronda señora que está sentada en un banco público y tiene todo el banco para ella. De pronto llega un señor delgadito, el cine, y se sienta en un extremo de ese mismo banco. Poco a poco, el recién llegado se va acercando al centro del banco y la señora no tiene más remedio que retirarse más cada vez hacia el extremo opues-

to. Más tarde este señor, que parecía mudo al principio, hace oír su voz y entabla con la señora una conversación, a veces amable y otras un poco conflictiva, al tiempo que la sigue empujando y desplazando paulatinamente hacia un lado. Llega un momento en que el banco es con toda evidencia más del señor delgadito que de la oronda señora, de modo que ella se ve obligada a abandonar el centro del banco (digamos, al margen ya de alegorías, el terreno de la narración pura). A partir de ahí, la novela busca parcelas exclusivas, que obtiene por vías diversas, como el puro estilo, la introspección y el monólogo interior, la dimensión filosófica e intelectual, el diálogo no funcional, etc. Surgen así novelas prácticamente intraducibles al lenguaje cinematográfico (aunque siempre haya intentos). Pienso en Proust, en Joyce, en Mann, en Musil, en Faulkner...

Modestamente he sido consciente, como digo, de esta influencia a contrapelo del cine desde que me puse por primera vez a escribir una novela. He pensado siempre que lo que puede decir el cine —contarnos una historia, por ejemplo— lo dice mejor, con más economía, más claridad y más universalidad que la novela, y que ésta debía buscar su propio camino en otras direcciones, un camino y unas direcciones que para el cine fuesen —por ahora, al menos— inaccesibles. Y si precisamente mi primera novela publicada pudo adaptarse al cine es porque subyacía en ella un argumento bastante cerrado, por más que la novela fuese intencionalmente otra cosa, como una maraña crecida en torno a su propio esquema argumental hasta borrarlo o desflecado.

Pero, más que en esa novela, traté de hacer algo que no pudiera hacer el cine en cuatro novelas dialogadas que publiqué más tarde. Aunque, es curioso, también he llegado a soñar a posteriori con un cine en que el diálogo fuese el elemento fundamental y cuyo resultado sonoro-visual consistiese en una especie de juego dialéctico de imagen y palabra en primerísimos planos de actores parlantes. En este sentido me interesaron mucho en su día algunas películas de Rohmer (en particular, *Ma nuit chez Maud*) o del mismo Bergman, y también de Woody Allen. Porque en definitiva pienso que, en la era de la imagen, allí a donde llegue la literatura acabará por llegar el cine de un modo u otro. El banco público acabará siendo compartido de punta a punta por la señora y el señor de nuestro cuento.

Para entenderme conmigo mismo, suelo servirme de una doble clasificación particular de las artes. En primer lugar las clasifico en artes puras e impuras. La más pura de todas puede que sea la música; la más impura es, sin duda, la literatura y, dentro de la literatura, la novela. La impureza tiene la ventaja de que se pueden meter más cosas de la vida, de la impura realidad, del pensamiento explícito.

La segunda clasificación que suelo establecer entre las artes es la de artes figurativas y no figurativas, distinción que no he inventado yo evidentemente. No son figurativas, por definición, la arquitectura y la música, y lo son, en principio, la pintura, la escultura, la literatura en general, y la novela muy en particular. Eso no impide que haya pintura abstracta y poesía pura, por más que no sea uno partidario de la abstracción ni de la pureza. Más difícil de conseguir sería, en todo caso, una novela pura o abstracta, sin personajes y sin historia, o sin referentes reales, por mínimos que sean.

En cuanto al séptimo arte, digamos que en la primera clasificación (por grado de pureza) ocupa un lugar intermedio entre la novela y las artes plásticas, aunque probablemente más cerca de éstas que de aquélla, de modo que cabe concederle, en principio, un grado más alto de pureza que a la novela. En la segunda clasificación, supongo que puede considerarse el cine tan figurativo como la novela.

Así que la novela es el arte figurativo más impuro. Ahora bien, también dentro de ella hay gran variedad, de modo que pueden encontrarse modelos más puros, más cercanos tal vez a la música y a la pintura (como las novelas de Proust, de Faulkner, de Valle-Inclán en España), y modelos más impuros, más próximos a la filosofía, a la antropología, a la psicología, etc., es decir, a lo que no son artes (sería el caso de Dostoievski, de Mann, de Baroja en España). Personalmente, como novelista, me incluiría sin dudarle en este segundo grupo.

Al novelista gaditano Manuel Barrios le he oído decir alguna vez que si habla tanto de Manuel Barrios es porque lo afeita todos los días. Aunque de mí mismo no pueda yo decir otro tanto porque yo no me afeito (o me afeito menos), coincido con él en que hablar de uno mismo puede ser inmodestia o puede ser la modestia de

hablar de lo que uno más sabe, quizá de lo único de lo que uno sabe algo o en lo que uno ha llegado a estar medio seguro de lo que dice. Así es que tengan en cuenta, para mi descargo, si ahora empiezo a hablarles de un tal Vaz, que si no lo afeito todos los días, sí es verdad que tengo que aguantarlo todos los días y todas las noches, y en particular en las noches de insomnio, en que se pone pesadísimo.

He dicho que en eso—uno mismo— es en lo que uno puede estar un poco seguro de algo. Tampoco demasiado. Y mucho menos a la hora de comentar o de explicar lo que se escribe. Por mi parte, al menos, cuando alguien me pregunta por lo que he querido decir con tal o cual novela, me echo a temblar. Lo primero que se me ocurre es responder, y no se trata sólo de escurrir el bulto, que he querido decir “lo que he dicho”. Luego pienso que esa respuesta puede resultar, si bien se mira, pretenciosa o grandilocuente. Y entonces me limito a contestar que no lo sé, o que no he querido decir nada, o que vaya usted a saber.

Y vaya usted a saber, en efecto, lo que Cervantes quiso decir con el Quijote. Y vaya usted a saber lo que realmente dijo. O lo que dijo sin querer. O lo que fue diciendo sin proponérselo de antemano. Lo que se encontró él mismo que había dicho... y firmó.

Pero no es necesario ser Cervantes ni de lejos para pasar por la experiencia de que una novela pretende casi siempre decirlo *todo*. O sea, todo lo que el novelista tiene en la cabeza: su experiencia de la vida, sus sueños nocturnos y diurnos, sus ideas, sus inquietudes, su asombro... En definitiva, y perdonen que me repita una vez más: su visión del mundo.

Entro ahora en algunos detalles de mi experiencia literaria.

Yo, como tantos, en mis años de bachillerato y primeros de facultad, empecé escribiendo poesía, aunque pronto estuve convencido, sin ninguna razón concreta en que apoyarme, de que iba para novelista. La lectura de Dostoievski me conmocionó y la de Pío Baroja resultó para mí decisiva en este aspecto. Hacia los diecinueve o veinte años empecé mi primera novela, y unos años más tarde la acabé y la presenté al premio Nadal, como entonces se hacía. Tuve la satisfacción de verla en la lista de las seleccionadas que daban los periódicos de la época, pero no llegó a publicarse, y ya, claro, nunca se publicará. No obstante, muchas de

sus páginas pasaron después, con modificaciones, a mi tercera novela escrita y primera publicada, *El infierno y la brisa*.

Antes de ésta, en 1962, al acabar mis estudios en la universidad, escribí la mayor parte de *Monólogos para sobrevivir*, que presenté sin éxito, como la anterior, al premio Nadal. Aunque quedó entre las cuatro o cinco últimas y estuvo a punto de ser publicada, no llegó a serlo hasta diez años más tarde, con el título de *El precursor*. No sé si podrá interesar que algún día cuente –hoy no lo haré– la aventura concursística y la peripecia editorial de esta novela que pasa por ser la tercera de las mías, siendo así que, entre las publicadas, es la primera.

Para este tiempo ya había aparecido *Diálogos del anochecer*. La terminé en el otoño de 1971 y se publicó un año más tarde, cuando ya había confeccionado yo, con el material sobrante y algunos diálogos más, una segunda novela titulada *Fabián* y concebido un conjunto de cuatro con los mismos personajes, es decir, una tetralogía novelística de novelas dialogadas, a la que no llegué a poner punto final hasta diez años más tarde con *Diálogos de la alta noche*.

Dándole vueltas estos días atrás al por qué escribo, para qué escribo, para quién escribo y a toda esa serie de más o menos ociosas cuestiones que se acostumbra a plantear a los escritores, creo que al fin me quedo, para responderlas, con el título de mi primera novela (que luego, por azares concursísticos y editoriales, como he dicho, se publicó con otro). Este primer título era, lo repito, *Monólogos para sobrevivir*. Por eso y para eso escribo quizá: para sobrevivir. Y la literatura es eso quizá: un monólogo. Por lo menos para mí, puede que la literatura no haya sido desde entonces otra cosa que una especie de monólogo que aspira al diálogo. Y, en efecto, entre el monólogo y el diálogo, más cerca del monólogo que del diálogo, sigue estando hoy mi actitud ante la vida y mi manera de entenderla. Y entre el monólogo y el diálogo, quizá más cerca del diálogo que del monólogo, en cuanto al modo de discurso novelístico, han estado todas o la mayor parte de las novelas que he publicado hasta la fecha.

Volvamos a ellas para detenemos un poco más en algunos pormenores de mi modesto taller literario. La primera, *Monólogos para sobrevivir*, la escribí, como digo, en Madrid, entre 1962 y 1964, recién acabada la carrera, mientras hacía los cursillos del doctorado, preparaba oposiciones y daba clases en algunos colegios. No se publicó,

como queda dicho, hasta diez años más tarde, con algunas modificaciones, entre otras la del título. El nuevo título (*El precursor*), ya a tan larga distancia cronológica entre obra y autor, era, en parte, irónico, y jugaba además con cierta frase de Baroja al final de *El árbol de la ciencia*, en una especie de homenaje tardío.

Nada más justo, por lo demás, que este mínimo homenaje, ya que fue la lectura de Baroja, como queda dicho, la que despertó en mí por primera vez, a los dieciocho o veinte años, el deseo de escribir novelas..., del mismo modo que había sido Gabriel y Galán, ¿por qué no decirlo?, quien había hecho que me aficionara a los versos diez años antes y me diera por escribir poesías a la hora de operar con quebrados o aprender declinaciones. Afortunadamente, pronto me olvidé de Gabriel y Galán y de mis propios versos. Pero no de Baroja, al que, si hoy apenas releo, sigo estimando como la mejor cabeza de novelista que dio su época, ni más ni menos que la del 98. Él me proporcionó sobre todo, y bien tempranamente, un lenguaje apto para novelar, una naturalidad idiomática de la que sin duda yo he partido, aunque me temo que en una dirección bastante desviada.

El precursor, mi primera novela, aparte de la más barojiana que yo haya podido escribir, es una novela monologada, aunque esté escrita en tercera persona del verbo y haya en ella también abundantes diálogos. Puestos a rastrear fuentes, quizá quepa decir que, si el modo de dialogar venía de Baroja, el modo de monologar venía ya de Martín-Santos (aunque yo hubiera leído también a Joyce y a otros maestros del monólogo interior, de moda, digamos minoritaria, en aquel tiempo de silencio).

Hoy, *El precursor* me parece una novela primeriza que sólo puede interesar en el caso muy hipotético de que a algún hipotético lector pudiera interesarle la hipotética evolución de su autor hacia una todavía más hipotética madurez. Y sin embargo, releída por mí hace unos meses esta novela por razones que no son del caso, hube de reconocer, no sin cierta sorpresa, que mi visión del mundo y de la vida, mis preocupaciones y obsesiones, siguen siendo sustancialmente las mismas treinta y cinco años más tarde. Se ve que en esta novela fui, por lo menos, el precursor de mí mismo.

Por las mismas fechas en que escribía *El precursor*, aunque con menos apremio y mayor dificultad, había empezado una tercera

novela, la primera que publiqué años más tarde con el título de *El infierno y la brisa*. En el ínterin, me había hecho catedrático de instituto –de ese cuerpo docente luego tan pisoteado por la envidia y, finalmente, degradado por la arbitrariedad en el poder–, y en Vitoria, donde tuve mi primer destino como tal, terminé de escribirla.

Hasta ahora ha sido la que ha tenido más éxito de las mías; en parte, quizá, por cierto don de oportunidad y casi de profecía, y en parte, sin duda, por haber sido llevada al cine años más tarde. La escribí, a trompicones, a lo largo de los años sesenta y la tenía casi terminada en mayo del 68. Como el tema es el de una rebelión estudiantil en un centro escolar, en un colegio de religiosos, no es disparatado hablar de oportunidad. En cuanto a lo de “profecía”... verán por qué lo digo.

Cuando se estrenó la película, con el título de *¡Arriba Hazaña!* (1978), se quiso ver en ella algo así como una parodia de la transición política española en el sentido siguiente:

En el apogeo de la revuelta escolar, tras un encierro en los dormitorios del internado, aparece de pronto un nuevo hermano Director, enviado por la superioridad, que encarna las virtudes y habilidades del Reformador. Este nuevo Director concede determinados derechos y libertades reivindicados por el alumnado, entre ellos el derecho a votar, a elegir a sus representantes, y desactiva así el espíritu de rebeldía y la posibilidad, sin duda utópica, de una auténtica revolución. Como además, en la película, al actor que encarnaba a dicho personaje, José Sacristán, le vieron hasta cierto parecido físico con Adolfo Suárez, supongo que se le quiso sacar partido por parte del director y del productor de la cinta, que eran al mismo tiempo los guionistas, y se subrayaron los rasgos paródicos con alusiones quizá demasiado obvias a la Reforma política en curso y al consiguiente fracaso de la Ruptura.

Ahora bien, todo esto estaba ya en la novela, escrita, vuelvo a subrayar, en los años sesenta y publicada en 1971, cuando aún vivía Carrero Blanco y nos gobernaba el Opus Dei... iba a decir que por una gracia de Dios, pero el chiste es viejo y a lo mejor a alguno le parece irrespetuoso. Ésta (la de haber sido publicada en 1971) es la razón por la que no hablo del todo en broma al decir que, si en la película hay parodia, en la novela tiene que haber profecía. Como, por otra parte, no tengo la menor vocación de profeta, añadiré en mi

descargo que se trataba de una profecía que estaba cantada: la de que después de Franco no habría revolución, sino reforma.

Diálogos del anochecer, mi segunda novela publicada (1972), ha sido también, si no me equivoco, mi mejor ocurrencia literaria. Concebida como un diálogo abierto (alternativamente dinámico y rememorativo), pero bastante breve, la más breve de mis novelas, se me quedó corta como diálogo y sentí la necesidad de continuarla. Lo malo era que el relato terminaba con la muerte final de sus dos principales personajes. Así que, para que éstos pudieran seguir dialogando en adelante, recurrí al truco (llamémoslo así) de que los nuevos diálogos habrían de entenderse no como del otro mundo, sino de éste, sólo que elididos (o sea, no recogidos) en la primera entrega. De esta manera, con los mismos personajes, Fabián y Sabas, dos viejos compañeros de universidad que vuelven a encontrarse al cabo de los años, durante un largo fin de semana, y se dedican a hablar y a discursar hasta que, a la hora de la despedida, en esta primera entrega, mueren en un accidente automovilístico, compuse tres novelas más, que forman así, con ésta, una tetralogía unitaria. Mi intención era que cada uno de estos diálogos funcionara como novela independiente, pero que también pudieran leerse las cuatro como una sola larga novela.

En *Diálogos del anochecer*, la que inicia la serie, trato de conseguir, sin precedentes inmediatos que yo sepa, una auténtica novela dialogada, un diálogo novelístico que sirva a la narración y que, a su vez, la incluya. En dos direcciones respectivas: acción presente, en el coloquio vivo, movido, sofisticado, de los primeros capítulos sobre todo, y acción pasada, en la larga conversación rememorativa, nostálgica, de tempo lento, de los capítulos que siguen. Tras las páginas iniciales, en las que aparecen otros dos personajes, Marta y Emilio (ausentes luego de la tetralogía hasta *Diálogos de la alta noche*), la novela con que arranca la serie va tomando forma y ganando cuerpo en las solas voces de Fabián y Sabas, los dos amigos que no han vuelto a verse desde sus años universitarios y empiezan a evocar ahora su vida de entonces, con sus ilusiones luego marchitadas, con sus inevitables frustraciones y represiones que acaban por abocarlos a un sentimiento de fracaso definitivo, vital y existencial. Ignacio Soldevilla ha escrito de esta novela que “en una antología de la generación del medio siglo toda ella sería de indispensable transcripción”. Me halaga

mucho este juicio tan generoso, pero no estoy muy seguro de que, formalmente, estos diálogos tengan mucho que ver con los de un Sánchez Ferlosio o un García Hortelano, a no ser que sea como puntos de referencia... para alejarse de ellos. (Más adelante volveré sobre el tema del diálogo.)

Las dos novelas siguientes, *Fabián* y *Sabas*, guardan entre sí un innegable parentesco. Se trata en ambos casos de una conversación a dos voces (dirigida por uno de los interlocutores) que intenta ser a un tiempo una novela biográfica y una especie de psicoanálisis. El que dirige el diálogo asume, pues, el doble rol de psicoterapeuta y de novelista a efectos de composición, mientras el otro (cuyo nombre da, en cada caso, título a la obra) es el psicoanalizado y, en cierto modo, autobiografiado. Lo que al parecer se intenta en ambas novelas, como en la anterior (pero ahora ya sin pudores, en sendas confesiones invercundas y desenfrenadas), es hacer la radiografía moral de un país y una época, pero justamente desde el interior de cada uno de nosotros.

Pero quizá la mejor síntesis que yo pueda hacer de las cuatro novelas de la serie está ya en las solapas de dos de ellas, solapas de las que me confieso autor. Recordaré primero el título general de la tetralogía, *Diálogos de la vida y la muerte*, y el de las cuatro novelas que la integran: primera, *Diálogos del anochecer*; segunda, *Fabián*; tercera, *Sabas*; y cuarta, *Diálogos de la alta noche*.

En la contraportada de la edición conjunta de *Fabián* y *Sabas* en Argos-Vergara (1982), escribí lo siguiente:

Fabián y *Sabas* pueden leerse como dos novelas independientes o como las dos partes centrales de un conjunto más extenso: la tetralogía de los *Diálogos*. *Sabas* y *Fabián*, los personajes que en ellas dialogan, son en cierto modo como las dos caras de una misma moneda acuñada con metales de nuestro pasado reciente. A través de sus palabras y de sus respectivas confesiones, se va poniendo en cuestión casi todo lo humano y lo divino y, con una técnica emparentada con el psicoanálisis o la dinámica de grupo —en dos novelas que se hacen y deshacen, que buscan explícitamente su propia estructura y se cuestionan a sí mismas una y otra vez—, se somete al más despiadado análisis de cirugía moral todo lo que, para los hombres nacidos, crecidos y educados en su seno, supuso la España de la dictadura.

Y continué así en la solapa de *Diálogos de la alta noche*:

Comienza este cuarto y último libro de la tetralogía con una especie de coloquio a cuatro voces. Fabián, Sabas y Emilio (tres personajes casi monocigóticos, como dice uno de ellos, y casi autobiográficos, como sin duda sospechará el lector) se expresan frente a la vida y frente a Marta, la mujer de la que todos ellos están o han estado enamorados. La voz de Emilio cesa en un momento dado, quizá precisamente porque él se entrega a la vida, se dedica a vivirla (y se casa con Marta). Fabián y Sabas, en cambio, se dedican a hablar; fracasados en la vida, se refugian en la palabra, tal vez para hacer bueno en sus respectivos casos el verso de Cernuda citado en una de las novelas anteriores: *Por ella* [por la palabra] *de estar vivo te olvidaste*. Tras contar cada uno su propia vida en las novelas precedentes, Fabián cuenta ahora la vida de Sabas y Sabas la de Fabián, para terminar confundiendo ambos en un solo personaje. El diálogo se transforma de esta manera en narración a dos voces, y la narración desemboca al fin en monólogo, un solo monólogo desquiciado y laberíntico en la voz de uno de ellos, que es la voz del hombre solitario y sin apoyos, del hombre solo ante sí mismo y frente a la perspectiva de su propia muerte.

Añadiré todavía algo al texto de las citadas solapas, en relación con esta última novela, quizá la menos entendida de las cuatro por lectores y críticos:

Vuelven de nuevo en ella, como queda dicho, dos personajes de *Diálogos del anochecer*, ausentes en *Fabián* y en *Sabas*, y la novela, sin atender ahora demasiado a las leyes estrictas de la verosimilitud, empieza siendo una especie de coloquio a cuatro voces o, si se prefiere, de cuatro soliloquios que se imbrican y superponen. Puede que Marta llegue a adquirir aquí (sin dejar de ser Marta, la esposa de Emilio) connotaciones genéricas o simbólicas: la Mujer, la Salvación, la Vida... En un momento dado, desaparece Marta y cesa también la voz de Emilio, quizá porque ellos son o representan la vida misma. Fabián y Sabas, en cambio, se refugian en la palabra, intentan la salvación o la curación por el verbo. Continúa así el autoanálisis. Ahora se trata de que, volviendo un poco al juego gramatical de la primera novela de la serie, cada uno cuente la vida del otro (y no tanto como fueron, sino como debieron ser) para, a continuación, fundirse ambos en un solo personaje, tal vez para que su condición univitelina que-

de así (sin ceder ambivalencia ni infringir las reglas de la ficción) más de manifiesto.

En lo que respecta a *Despeñaperros*, la última novela de la que voy a hablar, ya que para las cuatro siguientes considero que no tengo aún suficiente perspectiva, alternan de nuevo en sus páginas monólogo y diálogo, pero sin duda vuelve a predominar claramente el primero en sus últimos capítulos y la novela se cierra con un breve monólogo absolutamente monocorde.

Su título, *Despeñaperros*, alude sin duda a la puerta de Andalucía, puerta de entrada o de salida, porque el protagonista, aunque vive lejos, en Burdeos y en Alsacia, vuelve de vez en cuando con la memoria a su infancia andaluza. Pero quizá la novela se titula así, sobre todo, por su significado literal, que recuerda el de una de esas larguísimas palabras alemanas que usan los filósofos: *despeñaperros*, o sea, traducido al español de hoy, *el lugar por donde se despeñan los perros* (ocho palabras en una sola).

De esta novela se ha dicho que es la historia de una depresión nerviosa, y yo creo que sí, que es eso, o algo parecido. Entre otras cosas, claro. Por mi parte, apuntaré tan sólo algo sobre las ideas que en ella aparecen. Hay quien asegura que las ideas, su explicitación, no caben en el género narrativo. Esas ideas, como reflexiones sobre la vida y a partir de lo vivido, son en cambio, bien dosificadas, e incluso en dosis masivas, lo que más me interesa a mí en una novela. No una filosofía previa y formulada en un lenguaje conceptual y abstracto, pero sí esa filosofía de la experiencia, ese comentario coloquial sobre lo vivido o lo por vivir. A mí, filosóficamente incluso, me interesa más la reflexión de un personaje de Dostoievski a cierta altura de *Los hermanos Karamázov* o de *Crimen y Castigo* que un ensayo filosófico, como a lo mejor me dice más sobre el suicidio el monólogo de Hamlet que un tratado sobre el tema.

Para terminar, y aun a riesgo de repetirme un poco, voy a decir algo acerca de mi experiencia con el diálogo, sin recurrir a grandes teorías de las que, por otra parte, no dispongo. De los tres modos del discurso novelístico o formas de elocución tradicionales de que fundamentalmente se ha servido la novela —na-

rración, descripción y diálogo— siempre me pareció el diálogo, como lector y como escritor, la más atractiva.

Dicen que dialogar bien es difícil, y yo no sabría decir si es o no cierto, pero sí puedo asegurar que, en mis años de aprendizaje como novelista, sólo encontré un diálogo vivo y natural en un escritor español moderno, en Pío Baroja. El diálogo en Galdós me resultaba demasiado verista, y en Valle-Inclán demasiado literario; sólo el diálogo de Baroja da, entre los novelistas de su tiempo, una impresión de naturalidad y de verdad.

Así es que mis primeros diálogos parten de ese modelo inicial barojiano. Más cerca de nosotros, y antes de yo empezar a escribir, podían servirme también de modelos el diálogo de Sánchez Ferlosio (otra vez demasiado verista, como en Galdós, aunque con un acento diferente) y el de Martín Santos (también falto de naturalidad, como el de Valle, aunque por razones asimismo diversas). Tenía yo presente, pues, al escribir mi primera novela, un diálogo verista (el de Sánchez Ferlosio) y algo así como la aspiración a una mayor complejidad (aunque no por el camino de Martín-Santos). Partía también, como digo, del aprendizaje barojiano de la naturalidad, que no hay que confundir con el naturalismo o el verismo. Mis gustos venían también de Baroja: descripción mínima (y nunca minuciosa o notarial, sino impresionista o poética), narración rápida y “al servicio de”, y predominio del diálogo. Si a esto se añaden algunas páginas de diario y algún monólogo interior, aprendido más en Martín-Santos que en Joyce, ya tenemos los modos de elocución de mi primera novela, la publicada con el título de *El precursor*.

Pues bien; del diálogo más o menos verista de esta primera novela, a través de *El infierno y la brisa*, y sobre todo de mi tetralogía dialogada y de *Despeñaperros*, el tipo de diálogo utilizado por mí ha hecho una especie de viaje de ida y vuelta de la sencillez a la complejidad y a una nueva sencillez que cabría ejemplificar con ciertos pasajes de *Despeñaperros*, pero sobre todo con mis tres novelas siguientes, de las que he dicho que prefiero no hablar por ahora, pero en las que cabe señalar como obvios un narrador único en primera persona del singular, un tiempo narrativo estrictamente lineal y un predominio notable del diálogo.

En *Diálogos del anochecer* hay, como ya anticipábamos, dos tipos muy diferentes de diálogo: el de las primeras páginas, más veris-

ta, aunque un tanto sofisticado, y el posterior diálogo rememorativo de Fabián y Sabas. Aquí tuve que renunciar a la naturalidad y alejarme bastante del habla coloquial. Se supone que Fabián y Sabas (son algo poetas los dos), al hablar, pretenden hacer literatura. No se trata, pues, de una nueva retórica antibarojiana, como alguien –no del todo descubierto– dijo en su momento, sino de un lenguaje que no se preocupa ya de su verismo o verosimilitud oral, sino que, sin abandonar ciertos giros coloquiales de la lengua hablada, adopta sin ambages el registro idiomático de la lengua literaria. Así pues, el autor es perfectamente consciente de que sus personajes hablan a veces –a medio camino entre lo literario y lo coloquial– como no es verosímil que dos personas hablen normalmente, por más cultas y gramaticales que sean.

Por este camino del diálogo literario (cada vez más alejado del habla coloquial) se llega, en la última novela de la tetralogía, *Diálogos de la alta noche*, a una serie de intervenciones que ya no constituyen realmente diálogos, sino más bien monólogos paralelos, hasta desembocar al final en un monólogo *sensu stricto*.

En *Despeñaperros* se vuelve en parte a la naturalidad, pero también se ensaya bastante con lo que los gramáticos llaman estilos indirecto e indirecto libre y con lo que yo mismo he llamado alguna vez diálogo *referido*: esto es, un personaje *refiere* lo que ha hablado con otro, que a su vez puede relatar una conversación con un tercero. Las palabras de los personajes nos llegan así en un registro coloquial, dichas con naturalidad, pero muy deformadas, y amalgamadas en un discurso único, en una especie de monólogo fabricado con la materia prima de varios diálogos fragmentarios y recordados, tal vez con la intención de desperfilar una vez más, mediante otro procedimiento, a los personajes, puesto que, como se dice en la novela, no interesan tanto los personajes y las personas como los seres humanos que se ocultan bajo sus máscaras.

Pero, en fin, todo esto es bastante complicado y yo no quiero cansarlos más a ustedes ni complicarles la vida en absoluto. Además, el autor no es muchas veces el que mejor sabe por qué hace una cosa así o asao, aunque luego, a posteriori, pueda llegar también a sus propias conclusiones sobre el particular.

Es lo que he intentado hoy aquí.

Muchas gracias por su atención.

He dicho.