



Gustave Courbet  
*Entierro en Ornans*  
(1885)

José-Carlos Mainer es catedrático de Historia de la Literatura en la Universidad de Zaragoza. En octubre de 2007 fue profesor invitado de la Cátedra de Pensamiento Contemporáneo de la Fundación Cañada Blanch, impartiendo un curso en el que desarrolló las ideas recogidas en este trabajo.

## Literatura como historia, historia como literatura

José-Carlos Mainer

### Poesía e historia: mimesis y realismo

No es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino que podría suceder, y lo que es posible según lo verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él), sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y otro qué podía ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares. Y lo general es exponer que a tal o cuál hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas; a eso tiende la poesía, aunque pone nombres a los personajes; y lo particular es qué hizo Alcibíades o le ocurrió.

Las palabras son de Aristóteles en uno de los fragmentos más citados de la *Poética* y no hay mucho más que decir acerca de los límites y la naturaleza de la *mimesis*, que es el objetivo de toda creación poética: una *imitación* de aquella realidad (que también es objeto de la Historia), pero hecha por medios artísticos y bajo la ley de la *verosimilitud*. *Realismo*, en cambio, es una palabra muy tardía que ha venido a identificarse abusivamente con *mimesis*, aunque no toda *mimesis* es forzosamente realista. El término *realismo* tiene un origen filosófico con el que se reconocieron quienes, como herederos medievales de la epistemología de Aristóteles, postulaban que los nombres genéricos de las cosas designaban una realidad y no una mera convención arbitraria: quienes creían que llamar «oveja» o «flor» a cada una de las muy diferentes ovejas o de las más que múltiples flores no constituía un ejercicio de abstracción gratuito, sino la mención de una *esencia real* que se repetía en cada una de ellas, a modo de una *realidad de base* que éramos capaces de trasponer en forma de lenguaje. El realismo filosófico introducía, pues, un principio de orden y de certeza intelectuales que, en el fondo, fue lo mismo que la palabra *realismo* buscó cuando fue aplicada a la representación artística hacia 1850: la elaboración de objetos artísticos veraces y verificables en nuestra experiencia cotidiana. Un arte realista era un arte que hablaba con elocuencia y poder evocativo de lo que nos era habitual, porque convertía en arte la vida misma. Quizá el realismo significaba también que la Historia y el Arte se unían, más allá de la diferencia asentada en la *Poética*: entre uno y otro se emplazaba el nexo común de la probidad y la eficacia descriptivas y, en el fondo, la convicción de que ambos contaban lo que verdaderamente importa, la *realidad* como revelación del *sentido* profundo de la vida.

### Sobre la invención de la novela

Lo particular y lo universal se confundían, pues, a despecho de Aristóteles... Y el lugar más propicio a esa confusión era la novela, un género viejo y nuevo a la vez, que se había formado por fusión de otros géneros y que había tardado mucho en recibir su nombre. Un



nombre bien insulso, por otra parte, y en el que ni siquiera hubo acuerdo generalizado: unas lenguas usaron un diminutivo italiano, que llegó del latín (*novella* eran «cosas nuevas», «noticias») y se convirtió en *novela* o *novel*; otras prefirieron un adverbio latino, *romance* (es decir, hablar o escribir usando una lengua «romance» como vehículo expresivo), y de ahí surgieron las palabras *romanzo* o *roman*, al igual que nuestro español *romance*. Pero todos sabían para qué servía...

En 1887 Clarín escribió el tercero de sus folletos literarios, *Apolo en Pafos*, una fantasía que recoge, en su capítulo V y último, la discusión entre las musas Clío y Calíope sobre el lugar de la novela, entre la Historia y los relatos de origen épico y, por tanto, poéticos, que cada una de ellas protegía (recordemos que, entre otras Musas cercanas, Melpómene gobernaba la tragedia, Erato, la lírica, y Polimnia, el canto y la retórica). Clío es la que se apodera de esta parte del debate y reclama sus derechos sobre las novelas:

Repito y repetiré cien veces que me importa mucho recabar mi jurisdicción sobre la novela, ya que este es el género más comprensivo y libre de la literatura en los días que corren; y como no hay para la Novela, Musa determinada, yo quiero ser quien la dirija; porque así como se ha dicho que la estadística es la Historia parada, yo creo que la novela es la historia completa de cada actualidad, no habiendo en rigor, entre la historia y la novela más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambas la verdad en los hechos [...]. Nada de esto se puede entender bien cuando no se tiene la fe profunda en la verdad y en su belleza; llegará un día en que será un crimen de lesa metafísica el pretender que pueda haber superior belleza a la de la realidad, la realidad es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia, ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo [...]. La mayor belleza no la compone el sujeto soñador, que así pronto se agotaría el manantial de lo bello artístico; de fuera adentro, de la realidad a la fantasía, viene la savia del arte, y toda otra forma de vida es anuncio de muerte. La verdad, ese cielo abierto al infinito que tenemos ante estos estrechos agujeros de los ojos, es la fuente de belleza y por eso, la novela, la forma más libre y comprensiva del arte, se da la mano con la historia, penetra en sus dominios, y yo Clío, que soy la musa de Tucídides y de Plutarco, debo ser la musa de Cervantes y Manzoni.

El entusiasmo de Leopoldo Alas nos remite a una función que la novela realista hizo suya en el siglo XIX y que modificaría sustancialmente lo que Pierre Bourdieu definiría como el *champ littéraire*. Puede que, como señaló el sociólogo francés, la condición de autor dramático estuviera en la cúspide del reconocimiento social en la época, pero muy cerca anduvieron dos oficios nuevos, directamente vinculados a un nuevo modo de influencia social: la novela y la crítica. De entrada, ambos se ejercían en el propicio territorio de la prensa periódica, donde el crítico actuaba como mediador entre las nuevas ideas y el público, pero donde las novelas se publicaban muy a menudo por capítulos en esas mismas revistas o diarios. La crítica –filosófica, ideológica, literaria o artística– fue la consecuencia de un mercado de ofertas cada vez más cuantiosas y, a la vez, de la urgencia de reconocerlas como vehículos de ideología, portadoras de innovaciones o depósitos de *sentido*. El novelista y la novela, por su parte, incorporaron a su territorio los dominios y las funciones propias de las emergentes ciencias sociológicas y económicas, de las consolidadas disciplinas históricas y geográficas, e incluso de las venerables artes del foro y la justicia... Todo lo que aquellas planteaban e integraban se sustanciaba a la larga en forma de relatos: el crecimiento exponencial de las ciudades, la volatilidad de las inversiones bursátiles, las nuevas profe-

siones, los nuevos gustos artísticos, la pasión por el consumo del lujo o la lacra de las estafas, los préstamos usurarios y las temidas pignoraciones.

Naturalmente, esa asunción de funciones por parte de la novela y de los novelistas no fue una simple suplantación. Ni siquiera Émile Zola pensó en serio que la novela podía ser «experimental» y, por tanto, germen de una nueva ciencia. Desconfiemos de aquellos estudios monográficos que se enuncian como «Los médicos en la obra de Galdós», «Las clases sociales gallegas en la obra de Pardo Bazán», o «El Oviedo de Clarín», y que parecen prometernos cumplidas panorámicas sociológicas... porque, a la hora de la verdad, *Vetusta* no es exactamente Oviedo (aunque éste inspire la creación de aquella), ni *Marineda* es Coruña, ni los Pazos de Ulloa tienen una localización precisa. Ni los médicos de Galdós reflejan con exactitud la práctica cotidiana de los profesionales sanitarios en la España de 1870-1900. Cualquier otra fuente estadística o simplemente periodística será mucho más precisa al respecto, porque la mayoría de estas presencias de la *realidad verificable* en la gran novela del XIX se produce a título de metáfora y porque, de otro lado, los personajes narrativos investidos de una profesión la ejercen en función de la trama y no como un eco fiel de la vida real de sus colegas.

Aquella *Vetusta* que, en las primeras páginas de *La Regenta* observa don Fermín de Pas con su catalejo, construye a partir de ese momento la tupida trama artística que condicionará los destinos de una joven insatisfecha y soñadora, de un cura ambicioso y lleno de vigor, de un donjuan de Casino algo machucho y de un calamocano regente de la Audiencia egoísta y banal, aficionado al teatro y a pellizcar a las criadas. Eso es lo que importa: ya no es Oviedo sino *Vetusta*... Y los médicos (o los ingenieros) galdosianos lo mismo pueden representar un modo más moderno de dominio de la naturaleza (como lo hace el doctor Golfín en *Marianela*), que la humana compasión ante un fracaso vital (como el doctor Miquis en *El doctor Centeno*), o que una invitación al establecimiento de un nuevo y visionario orden social (como el Guillermo Bruno del drama *Amor y ciencia*).

Por ese camino, *Vetusta* llega a ser un complejo *cronotopo* (la expresión con la que Mihail Bajtin denominaba los escenarios complejos, definidos por un tiempo y un espacio): una concentración de lo que representa la vida de provincias en la España posterior a 1868, tal como la veía un catedrático provinciano, que profesaba el castellarismo en una sociedad muy conservadora y que se definía como un místico sin religión en una comunidad neocatólica. Y el ejercicio de las profesiones liberales más creativas –frente a los apuros de los rentistas y las angustias del pequeño funcionario– llegó a ser una de las vías por las que el Galdós más visionario quiso trazar el futuro ideal de su país, donde los médicos, los químicos o los ingenieros tuvieran más importancia que todas las doña Perfecta o los Manuel Pez o los Francisco Torquemada.

### **El realismo corregido por el arte**

La *realidad* es, por supuesto, el resultado aleatorio de las fuerzas que compiten en su seno, además de la casualidad o el azar que acuden a ella y lo enredan todo. Pero el *realismo* en el arte de la mimesis sólo conoce leyes y carece de otro azar que aquel que el autor haya decidido previamente. Toda *presencia* artística significa algo, al igual que todo acontecimiento de la trama supone por parte del autor una apuesta moral a favor de un personaje o de un grupo y toda resolución final de la acción puede traducirse en un acto justiciero.

No se crea, sin embargo, que la *iustitia poetica* es el eco directo de una ideología. La famosa paradoja que Friedrich Engels formuló acerca de Balzac (un escritor objetivamente reaccionario puede testimoniar muy bien las condiciones que auguran el hundimiento de la propia clase social y del régimen que añora) debe ser tenida muy en cuenta, aunque también nos resulta demasiado mecánica y simplista. No es cierto que el *realismo* bien ejecutado redima cuanto toca, como parecía pensar Engels. La visión del mundo del autor estando ahí, en primer lugar, porque la aversión de Balzac por los trepadores sociales y por los burgueses enriquecidos seguía siendo tan feroz como lo era la devoción con la que Valle-Inclán miraba a los aristócratas carlistas y a los improbables guerrilleros vascongados que describió en su trilogía *La guerra carlista*, cuando era militante de la Causa. Lo que se sucede es que la capacidad que Balzac tuvo para diseccionar la escena social de la Francia posterior a 1815, como el vigor con que Valle-Inclán nos hizo aborrecible la violencia y la injusticia de toda guerra (el aliento tolstoyano, en fin, que impregna la trilogía citada), se superponen, pero no anulan, a lo que la ideología primaria les ha dictado. La imaginación de un escritor de verdad es un fecundo lugar de encuentros ideológicos sin resolver. En realidad, lo que se suman son los *lenguajes artísticos* que saben describir y fundir las múltiples caras de la vida. El escritor de verdad no sabe renunciar a ninguno de ellos. El artista mediocre y reaccionario en la Francia de la Restauración hubiera escrito folletines edificantes o vidas de santos; el escritor carlista de poca calidad, emplazado en la España de Valle-Inclán, hubiera enviado cuentos almibarados a la colección «Biblioteca Patria», o versos engolados a las páginas de *El Siglo Futuro*.

La paradoja de Engels resulta torpe y primaria, porque ni siquiera hace falta una especial inclinación ideológica o una fuerte visibilidad política para acertar estéticamente en el reflejo de un mundo. Un periodista judío de vida bastante disipada, Joseph Roth, concentró en las páginas inmarcesibles de *La marcha Radetzky* y *La cripta de los Capuchinos* el significado de la catástrofe social que significó el final del Imperio Austrohúngaro, a la vez que detectaba implacablemente los errores y los prejuicios que habían llevado a su inviabilidad política. Pero ni Roth ni nadie escriben algo que valga la pena para dar testimonio directo de su opinión: si lo hacen así, todo acaba resultando tan elemental (y tan añejo) como *La cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, un libro al que debe muchísimo el fin de la esclavitud en los Estados Unidos pero que solamente tiene hoy valor de arqueología, aunque prevalezca en la lista universal de libros para jóvenes.

Suele escribirse por otras razones y por otras emociones, a veces contradictorias y siempre largamente maduras (y confundidas) en nuestro corazón. Jorge Luis Borges era un joven enmadrado, tímido, cultísimo y cegato, que vivió siempre en Buenos Aires pero que escribió sobre matones de arrabal porteño y sobre gauchos taciturnos de la Pampa que sólo conocía a través de la mala literatura decimonónica. Los cuentos que inventó a ese propósito no hablan de una cultura que se extinguía sino que reconstruyen actitudes eternas, con traje argentino: la fatalidad de los hechos inevitables, la amistad viril, la traición, el valor, el estoicismo... Robert Graves se despidió de su cruel experiencia de la guerra de 1914 en un libro impresionante (*Adiós a todo eso*) y quizá por haber vivido el lado espantoso de la Historia, prefirió buscar otra dimensión de lo histórico en mundos que le gustaban mucho más: de aquella nostalgia del verdadero heroísmo y de la pasión por destinos

más atrevidos y más cercanos a lo profundamente humano surgieron sus espléndidas novelas históricas. También nuestro Ramón J. Sender fue un desmovilizado del horror (que le dictó las páginas de *Imán*, su novela sobre la guerra marroquí, y las de *Siete domingos rojos*, sobre el terrorismo anarquista al final de los años veinte) que, desengañado de muchas cosas, decidió escribir acerca de *Bizancio* (y el pasado de Aragón, su añorada región natal), como Graves lo había hecho de la Inglaterra romana al evocar la historia de su conquistador en *Yo Claudio* y *Claudio, el dios, y su esposa Mesalina*.

El llamado *giro lingüístico* de la historia –desde finales de los años sesenta– nos ha hecho más fácil pensar que toda historia es un relato y que los relatos componen una suma de voces discordes que vienen a hablar de lo mismo, aunque no lo parezca. Un relato no es una traición a los hechos, ni una justificación que el historiador debe poner sistemáticamente en cuarentena. Es un dato más acerca de la realidad que buscábamos y que convive y combate con otros relatos diferentes pero igualmente interesados. Y hasta los historiadores más probos tienen *su relato* personal de los hechos que conocieron y nos presentan como historia. Cuando leemos el final de *La España del siglo xx* (1966), el libro de Manuel Tuñón de Lara que a tantos españoles cambió la visión de las cosas después de 1975, nos llama la atención algo que ya había merecido la de su amigo, el novelista Max Aub: la nota final que nos advierte de su gratitud hacia «personas que, por ahora, prefieren permanecer en el anonimato», lo que revela, sin decir más, todo un mundo vivo. También lo está su propia memoria: el recuerdo del coronel Casado ante «su habitual vaso de leche», o recibiendo en Gandía un modesto refrigerio que le ofrecen sus enemigos, no es un *dato histórico*, pero es un hecho simplemente verdadero; la evocación los 15.000 republicanos, encerrados en el Campo de Albaterra, «que escrutaban ansiosamente el horizonte esperando columbrar la silueta de unos barcos que impidiesen caer en manos de los vencedores», es un acontecimiento vivido por quien era uno de aquellos quince mil desdichados. Y, sin pretenderlo, el solemne (y, a la vez, cotidiano) final del libro parece tener un eco de la *Anábasis* de Jenofonte, el primer libro de historia escrito por un testigo: «Aquella noche, la última de libertad, la habían pasado conversando, en torno a las hogueras que encendieron bajo las techumbres del puerto. De vez en cuando, el silencio de la noche era roto por las ráfagas de alguna ametralladora. La guerra había terminado. Esta vez era cierto el parte del Cuartel General de Burgos. La guerra, la de los frentes, había terminado. Pero no la violencia y el derramamiento de sangre española». Seguro que hay novelas que terminan de modo menos emotivo...

### ¿Crisis de la novela?

Cuando la creación literaria y el testimonio real andan tan próximos, el desgaste de uno y otro es inevitable: unas veces, las novelas parecen menos emocionantes que la historia; otras, ocurre lo contrario. Hablar de la muerte de la novela y de su necesidad de renovación fue algo consustancial a la historia del género. A comienzos del siglo xx, se discutió seriamente si el modelo de los «Viajes Extraordinarios» de Jules Verne –la novela científica– no acabaría por desterrar la novela convencional de gran formato sobre la vida cotidiana. Y no fue así, como demostró la fecunda historia de la narrativa del siglo xx. Quienes pensaban que nadie más leería aquellos novelones poblados de *tranches de vie*, a los que desplazarían otros modos de narrar, ignoraban que la novela naturalista se regeneraría a partir de algo que había brotado de ella misma: las novelas cortas. Autores como Henry

James, Luigi Pirandello, Guy de Maupassant, Anton Chejov y, entre nosotros, Clarín o Pardo Bazán demostraron que con pocos elementos propiamente narrativos, una notable intuición psicológica, la intensificación sentimental de los ambientes y la elección de un punto de vista certero se podía producir, en menos de un centenar de páginas, una emoción que resultaba mucho más cercana a la sensibilidad fin de siglo. Y el resultado fue *Otra vuelta de tuerca*, *Vexilla regis*, *Bola de sebo*, *La señorita del perro*, *Doña Berta* y *La dama joven*, por poner un ejemplo de cada autor citado.

Hoy también se habla de crisis de la novela. Y alguien puede pensar que el enemigo emergente está en la nueva novela histórica, que parece alzarse con la preferencia de los lectores mediante la exhumación de bastantes títulos clásicos y, sobre todo, la presencia activísima de otros nuevos. Los más interesantes e innovadores de estos son los que nos proponen juegos intelectuales, a veces muy refinados, con las claves misteriosas y ocultas del pasado: algo que inventó el semiólogo Umberto Eco, en su ya lejana novela *El nombre de la rosa*, y que no todos han realizado con su tino estético, su asombrosa cultura y su capacidad de fabulación, que lo convirtieron en una emblema de la *postmodernidad* literaria (Eco, que es sapientísimo, acabó por añadir a su novela unas *Apostillas* que son el más divertido y preciso repaso de lo que significa *lo postmoderno*). Pero la mayoría de los nuevos narradores históricos se han limitado a la explotación de una suerte de franquicias rutinarias de cuanto podría ofrecer una agencia de viajes especializada en la historia: desde el mundo prehistórico hasta el siglo XIX, desde el Antiguo Egipto a la Edad Media hispanoárabe, pasando por las fantasías artúricas y por las cortes dieciochescas, no ha quedado un resquicio del pasado que se haya visto libre de estos nuevos turistas y de sus impertinentes guías. En las novelas históricas españolas, cuando menos, la penuria de información sobre el pasado se ha aliado con la ranciedad y el escaso fuste de sus procedimientos narrativos que nos han devuelto a los niveles propios de la novela rosa. No va a ser fácil que prevalezca un solo título de los muchos con que nos afligen sus autores y lo más fácil es que su público vuelva, más tarde o más temprano, a los géneros más consolidados de la novela popular, hoy en crisis de lectores: relatos policíacos y de misterio, de espionaje, de viajes y aventuras, o de enredos familiares y amorosos más o menos atrevidos. De hecho, todos están en vigor y sólo la ficción científica tradicional parece haber entrado en un manifiesto letargo, quizá porque las fechas en que se situaban sus utopías han sido alcanzadas sin que sus profecías hayan ocurrido; sus aficionados siguen siendo fieles a las series de culto y alguno que otro ha preferido pasarse a las ficciones fantásticas, aunque sin ciencia, de la estirpe de Tolkien.

Pero las versiones recreativas nunca amenazan seriamente el porvenir de un género consolidado como es la novela. Pudo haberlo hecho entre nosotros, a la altura de los primeros años setenta, el relato de corte experimental donde las complicaciones del punto de vista, la alteración y mezcla de los tiempos narrativos, los atrevimientos tipográficos, la monotonía de los temas y la reiterada referencia a los fantasmas personales que parecían asediar a sus autores, estuvieron a punto de expulsar a muchos lectores de aquel universo sin ventilar, tan notablemente aburrido. No duró mucho, afortunadamente, aunque sí produjo alguna deserción entre quienes concebían sus relatos de un modo más tradicional, o entre quienes se vieron acusados de cultivar un *realismo social* sin horizonte alguno. Sin embargo, en torno a 1980, el clima de libertad política y la necesidad de

reparar la experiencia histórica reciente viva en la memoria volvieron a imponer la novela como un género idóneo para *reconocerse* colectivamente.

No quiere decir esto que las aportaciones más razonables del periodo experimental no se preservaran, sobre todo aquellas que concernían a la expresión de la intimidad, al tratamiento de la memoria personal y sus confusiones, al uso de la relación sexual como metáfora de la experiencia vital toda. De la crisis experimentalista, se retuvo una suerte de *privatización* del espacio narrado: no parecía legítimo contar las cosas desde otro lugar que no fuera la turbia memoria personal de ellas. Esto fue algo que advirtieron los escritores más directamente concernidos por los inicios de la crisis y que supieron salir de ella: pienso, sobre todo, en Juan Marsé, pero también en la *Antagonía* de Luis Goytisolo, donde se mezclaron las exigencias formales de una narrativa estructural y las urgencias emotivas de explorar la realidad cercana. Y pienso en Carmen Martín Gaité que, tras un largo silencio, alumbró relatos en los que la memoria y el diálogo –las «retahílas», dijo ella– crearon un nuevo espacio para el género: *El cuarto de atrás* sigue siendo una obra maestra. Las primeras novelas que dieron cuenta de las consecuencias morales de 1968 tuvieron esa orientación, quizá porque las rebeldías de entonces ya tuvieron ese signo de lo privado, como apreciamos en libros espléndidos de José María Guelbenzu, de Juan José Millás, o de Eduardo Mendoza (citemos de los dos primeros *El río de la luna* y *Visión del ahogado*, respectivamente, y del segundo, la muy reciente *Mauricio o las elecciones primarias*). Y, no mucho después, la nueva hegemonía del yo –un yo poblado de referencias culturales, atalaya estratégica para la contemplación del universo– ha disparado el desarrollo de un género, el *dietario*, que tiene como glorioso antecedente la lección de *El quadern gris* (1966), de Josep Pla, y si se quiere, algunos textos de Pío Baroja (como *Las horas solitarias*) que nadie, excepto Pla, releía ya. De allí, y de los más cercanos *Dietaris* de Pere Gimferrer, vinieron los de Antonio Muñoz Molina (*Diario del Nautilus*, *El Robinson urbano*, de 1986-1987) y Miguel Sánchez Ostiz (*La negra provincia de Flaubert*, *Mundinovi*, *Literatura*, *amigo Thompson*, de las mismas fechas), quizá los más madrugadores. A la fecha, la contumacia más asombrosa es la de Andrés Trapiello, quien desde 1990, con periodicidad anual, recoge sus dietarios del año –que inician su cronología interna en 1987– bajo el rótulo común de *Salón de pasos perdidos*, con títulos específicos tan reveladores como *El tejado de vidrio*, *Las nubes por dentro*, *Los caballeros del punto fijo*, *Una caña que piensa*, *Do fuir*, *La cosa en sí*, que es último. Y viene ya anunciados los del 2001, *La manía*; 2002, *Diario de nada*; 2003, *Apenas sensitivo*, y 2004, *Mundo es*. Algún crítico les ha negado la calificación de novela que ostentan, sin embargo, en su subtítulo: «Una novela en marcha». Pero, a estas alturas de nuestro recorrido por la novela, ¿podemos negar el reconocimiento de tal cosa a lo que nos ofrece un *autor-personaje* que segrega sabiamente un montón de reflexiones personales, apuntes de arte y de literatura, brillantes sátiras de la vanidad ajena (que reflejan a personajes muy reconocibles) y, sobre todo, una fe admirable en la escritura?

### **Por los caminos de la autoficción: nueva historia, nueva novela**

No nos engañemos: este *Salón de los pasos perdidos*, aparentemente tan intemporal e incluso arcaico, proviene –como la obra de casi todos los escritores que se han citado– del material moral que se constituyó en los años ochenta: de la destitución de casi todas las pretensiones del escritor como ariete ideológico y social, de la progresiva sensación de desen-

canto tras unos decenios de búsquedas y agitaciones, de la desconfianza respecto a la validez de las innovaciones puramente formales en el arte y, sobre todo, de la acuciante necesidad de indagar en los pasados ocultos de los que procedía nuestro insatisfactorio –pero cómodo, casi anestésico– mundo de referencias.

Si bien se mira, este último deseo de mirar fecundamente bajo las alfombras o en los armarios cerrados de la vida colectiva fue un fenómeno universal. La espléndida nueva novela británica de los ochenta surgió de la mala conciencia de haber consentido el desmantelamiento de una economía que se vino abajo, el olvido de las tradiciones reivindicativas de la clase obrera y el reblandecimiento moral de la clase media, procesos iniciados por la expeditiva señora Thatcher y continuados por sus grisáceos sucesores. La nueva novela francesa debe muchísimo a la revisión del binomio Resistencia y Colaboración, aparentemente enterrado bajo el gaullismo, pero que rebrotó como un cáncer mal curado en tiempos de desasosiego. En Italia, tras el colapso del neorrealismo, muchas cosas vinieron de la brutal coincidencia entre la autodestrucción del mapa político multipartidario y el abismo de horror en que se precipitó la ultraizquierda, algo que también obligó –como en Francia, como en Alemania– a volver la vista a tras en busca de otros conflictos mal suturados. En la citada Alemania, nunca murió la mala conciencia del nazismo, oculta bajo capas de maquillaje político y de milagro económico por los gobiernos de Adenauer y Erhard. No nos debería extrañar, por consiguiente, que el recuerdo de la guerra civil de 1936 haya asumido en España este mismo papel: explicar, al cabo, lo que ahora mismo estaba sucediendo y hacernos saber de que resortes surgían nuestros políticos de derecha, de qué tumbas anónimas procedían nuevas derrotas y de qué impotencias históricas venían las nuestras.

Contar todas estas cosas suponía, primero, descubrirlas en los yacimientos secretos que las ocultaban. Por eso, muchas de las mejores narraciones internacionales últimas –desde los años ochenta a la fecha– se han configurado como una investigación (a menudo, muy real) que el narrador y/o su protagonista realizan en su entorno hasta descubrir el hilo rojo que une el presente al pasado perdido. O si éste nos resulta más cercano en el tiempo, lo que se explora y se explicita es la relación estrecha que nuestros actos tienen con esa Historia de cada día que descuidadamente hemos leído en los periódicos todas las mañanas, o que nos ha bombardeado –sin víctimas aparentes– desde la pantalla del televisor: en un mundo que era aparentemente feliz y autosuficiente, ese *hacernos cargo*, ese hallazgo del sentido de las cosas nos hará crecer, pero también nos inoculará el desasosiego de conocer. En unos y otros textos narrativos, asistimos a invasión de nuestras vidas privadas por la agitada historia del siglo XX... Pocas ejecutorias narrativas de este periodo lo reflejan mejor que la breve obra de W. G. Sebald, escritor en alemán pero con residencia británica, prematuramente desaparecido en 2001. En *Los emigrados* (1993), el narrador indagó en la vida de un inglés que le había alquilado su casa, pero sus hallazgos concernían también a los pasos de un antiguo maestro alemán que se suicidó, de un tío abuelo que emigró a Jerusalén y de un judío al que conoció viviendo en Manchester. En *Los anillos de Saturno* (1995), el pretexto desencadenante fue la convalecencia del narrador en East Anglia, resuelta en largos paseos. Lo que en ellos se descubre se enlaza sorprendentemente con cosas que acontecieron en una periferia sorprendente que nos lleva a la cercana Holanda y a la lejana China, al imperio ruso del siglo XIX y a las costas de América... Nada nos es ajeno en la tupida red de la casualidad histórica, nos viene a recordar Sebald, y todo se conectó también en su

fábula más reveladora, *Austerlitz* (2001), cuyo protagonista homónimo, al que conoce el narrador en la estación central de Amberes, habremos de ir recomponiendo a través de un terrible pasado que integra también el de otros muchos: Jacques Austerlitz fue uno de los niños judíos alemanes que llegaron a la Inglaterra de finales de los años treinta, donde él fue criado por la estricta familia de un clérigo de Gales. Lo que siguió fue, en el fondo, la posible historia de todos nosotros...

En los libros de W. G. Sebald, la frecuente presencia de ilustraciones fotográficas reviste un valor muy especial: son una certificación de la historicidad de lo que se cuenta, pero también, por lo mismo, nos avisan de que nos encontramos en un territorio que –en orden a los principios de la invención– no es el de la novela convencional, esto es, el de la ficción verosímil. Pero, ¿importa esto mucho cuando la Historia se nos ha hecho tan lejana y, a la par, resulta tan indescifrable nuestra menuda experiencia individual? Esas evidencias fotográficas marcan los hitos de un itinerario de la memoria y nos recuerdan que, a fin de cuentas, nos componemos de imágenes sucesivas. Y nos hacen saber que toda imagen, robada al tiempo con la implacable exactitud con que lo hace una fotografía, puede desvelarnos un secreto, donde aparentemente no podría haberlo porque todo es evidente. Ver y contar, atreverse a mirar y narrar lo que sentimos, es el primer paso necesario para restaurar la olvidada costumbre de tener una conciencia crítica.

Lo que se ha llamado *novela de autoficción* está muy cercana a esto. El nombre –que inventó el crítico y narrador Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) (cf. ahora el libro de Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, 2007)– no es muy biensonante ni definitorio, pero apunta con bastante precisión al universo de aquellas novelas que abordan fragmentos de la historia cercana *real*, narrados con cierta precisión cronística y que se nos presentan como resultados de una indagación personal, que realiza y cuenta –habitualmente en primera persona– un personaje que nunca parece muy distante de la identidad o de los intereses del propio autor del libro. No hará falta decir que esa mezcla de reportaje y ficción la hallaremos, como una necesidad de su propio mundo interior, en las novelas más recientes de Antonio Muñoz Molina, tras las experiencias afines de *Beatus ille* y *El jinete polaco*, en *Ardor guerrero*, donde –a través de los recuerdos del servicio militar– el autor-personaje alumbró las equívocas realidades de la España de la transición; en *Sefarad*, panorama de vivencias de muchos exilios que sabe trenzar admirablemente un relator de presencia bastante más tenue; en *El viento de la luna*, donde la memoria de una infancia campesina se mezcla a los recuerdos objetivos de los años sesenta. E incluso cabría añadir a la lista *Plenilunio*, cuya configuración de novela autónoma y convencional no impide que podamos acomodarla en este apartado como una visión muy certera de algunas realidades que acongojaron a la España de los años noventa: la violencia sobre la mujer, la pederastia como refugio de otras anomalías, el terrorismo de ETA, la degradación de la enseñanza pública o la sensación de fracaso vital de mucha gente al borde de la cuarentena de su edad. Por su parte, Javier Marías ha recorrido también un complejo proceso de *autoficción* que se inició cuando su libro *Negra espalda del tiempo* –donde empezó su interés por las ilustraciones fotográficas, tan parecido al de Sebald– se planteó como una suerte de relectura y amplificación de su novela anterior, *Todas las almas*, para patentizar los nexos de la ficción y la realidad, pero también lo inagotable de cualquier indagación sobre la vida. Construida en torno a la personalidad del protagonista de entonces,

Jacobo Deza, la más reciente trilogía *Tu rostro mañana* (*Fiebre y lanza*, *Baile y sueño*, *Veneno y sombra* y *adiós*) nos ha propuesto la cotidianeidad de un oficio –el del espía moderno– que se basa en realizar la prospectiva de las biografías que quienes nos rodean. Y esa condición de zascandil de vidas ajenas supone que el narrador-protagonista pueda reconstruir también las vidas de su padre, traicionado por sus amigos al final de la guerra española, o de su maestro británico, funcionario del MI6.

Pero muchos escritores de hoy han elegido retratarse –más o menos camuflados de personajes– al lado de sus propios temas, porque estos han formado parte de su madurez como ciudadanos adultos: Javier Cercas lo ha hecho, al lado de sus triunfantes *Soldados de Salamina*, y luego ante el malestar de su propio éxito, en *La velocidad de la luz*, que es otra vuelta de tuerca sobre la responsabilidad de narrar aquello que, habiendo sido nuestro, está ya dejando de serlo. Ignacio Martínez de Pisón ha vivido algo parecido al afrontar –en su novela *Enterrar a los muertos*– las consecuencias de haber mirado más allá de lo debido en una siniestra ejecución política durante la Guerra Civil española (la del traductor Pepe Robles, a manos de sus propios camaradas comunistas).

No es fácil averiguar si esa indeterminación de los campos de la realidad y la ficción, de la implicación y la objetividad, constituye el porvenir de la novela. Pero es, indudablemente, una buena parte de su presente. En tanto, lo que ya puede enunciarse en términos afirmativos es que, desde los comienzos de los ochenta hasta aquí, la novela ha vuelto a ser una rotunda expresión artística de la inquietud de nuestro tiempo y que los escritores que mejor han encarnado esa resurrección han nacido, más o menos, entre 1940 y 1955. Una breve y parcialísima biblioteca de relatos/indagaciones de los últimos veinte años, obra de autores internacionales de esta generación, puede ser la verificación más elocuente de estos asertos: *Desgracia*, de J. M. Coetze; *Expiación*, de Ian Mac Ewan; *El artista del mundo flotante*, de Kazhuo Ishiguro; *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; *Villa Triste*, de Patrick Modiano; *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Haruki Murakami... La historia de Sudáfrica, de Inglaterra, de Japón, de Argentina o de Francia nos espera a la vuelta de sus páginas, como previamente ha asaltado a los personajes que han indagado en ella o que se han visto inmiscuidos en sus revueltas. La conciencia –saben ellos y nosotros– acaba por ser una forma de culpabilidad (por omisión), pero también de autoconocimiento ■

