

La Serie Universitaria de la Fundación Juan March presenta resúmenes, realizados por el propio autor, de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Asesores Secretarios de los distintos Departamentos.

El texto íntegro de las Memorias correspondientes se encuentra en la Biblioteca de la Fundación (Castello, 77. Madrid-6).

La lista completa de los trabajos aprobados se presenta, en forma de fichas, en los Cuadernos Bibliográficos que publica la Fundación Juan March.

Estos trabajos abarcan las siguientes especialidades: Arquitectura y Urbanismo; Artes Plásticas; Biología; Ciencias Agrarias; Ciencias Sociales; Comunicación Social; Derecho; Economía; Filosofía; Física; Geología; Historia; Ingeniería; Literatura y Filología; Matemáticas; Medicina; Farmacia y Veterinaria; Música; Química; Teología. A ellas corresponden los colores de la cubierta.

Edición no venal de 500 ejemplares, que se reparte gratuitamente a investigadores, Bibliotecas y Centros especializados de toda España.

Estos trabajos fueron expuestos por sus autores en la sede de la Fundación Juan March los días 24 y 25 de noviembre de 1977, dentro de un conjunto de actividades culturales hispano-portuguesas organizadas con motivo del Cincuenta Aniversario de la fundación de la revista «Presença».

Fundación Juan March



FJM-Uni 61-Mou  
Dos estudios sobre literatura contemp  
Mourão-Ferreira, David, 1927-199  
1031627



Biblioteca FJM

Fundación Juan March (Madrid)

SERIE UNIVERSITARIA



Fundación Juan March

# Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea

David Mourão-Ferreira  
Vergílio Ferreira

FJM

Uni-  
61

Mou

61

Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea/David Mourão-Ferreira y Vergílio Ferreira

61





Fundación Juan March  
Serie Universitaria

61

# Dos estudios sobre literatura portuguesa contemporánea

David Mourão-Ferreira  
Vergílio Ferreira

Traducción de José Ares Montes



Fundación Juan March  
Castelló, 77. Telef. 225 44 55  
Madrid - 6

***La Fundación Juan March no se solidariza  
necesariamente con las opiniones de los  
autores cuyas obras publica.***

**Depósito Legal M-20629-1978**

**I. S. B. N. 84-7075-091-7**

**Ibérica, Tarragona,34. Madrid-7**

El presente volumen recoge dos conferencias que fueron pronunciadas en la sede de la Fundación Juan March, los días 24 y 25 de Noviembre de 1977, dentro de un conjunto de actividades culturales hispano-portuguesas organizadas por la Fundación Juan March en colaboración con la Secretaría de Estado de la Cultura de Portugal, la Embajada Portuguesa en Madrid y la Fundación Gulbenkian.



## I N D I C E

Página

EL MOVIMIENTO LITERARIO DE LA REVISTA <i>PRESENÇA</i> . . . . .	3
por David Mourão Ferreira.	
- UN ESCRITOR SE PRESENTA. . . . .	19
por Vergilio Ferreira.	



I

**EL MOVIMIENTO LITERARIO DE LA REVISTA *PRESENÇA***

*por*

*David Mourão-Ferreira*

*Secretario de Estado de la Cultura.*

*Escritor.*



La primera y casi inevitable tentación, para quien viene a España a hablar sobre el movimiento literario de la revista *Presença*, será sin duda la de esbozar un paralelo entre la generación portuguesa que participó en aquel movimiento y la gran generación española de 1927. Las fechas están ahí, en efecto, como proclamándolo o, por lo menos, sugiriéndolo: si 1927 es el año en que esta última generación se reúne en torno a las conmemoraciones del centenario de Góngora -y al hacerlo, inequívocamente se afirma como generación literaria ya definida y coherente-, 1927 es también el año en que se publican, en la ciudad de Coimbra, los primeros números de la "hoja de arte y crítica" intitulada *Presença*, cuya carrera se prolongará durante trece años, hasta 1940, y a través de la cual también una generación literaria, o, al menos, un amplio sector de ella, se irá igualmente afirmando y definiendo.

Pero las similitudes terminan prácticamente aquí; y hasta en un análisis más pormenorizado no dejan de ser un tanto ilusorias. Para la generación española, el año 1927 representa sólo, como observará Dámaso Alonso, "su instante central", el cual había sido precedido, a partir de 1920, por un "periodo de integración", al que seguirá, hasta 1936, un "periodo de dispersión"; en

contrapartida, para la generación portuguesa, el año de 1927 significa más bien el momento de arranque, casi el punto cero en el que se inicia realmente el "periodo de integración". Y esto mismo se muestra flagrantemente natural si observamos las fechas de nacimiento de los componentes de una y otra generación: mientras, del lado español, las de los más directamente implicados en las conmemoraciones del centenario de Góngora oscilan entre 1892 y 1902, las fechas de nacimiento de los portugueses que irán a constituir el núcleo central de la revista *Presença*, se escalonan, más concentradamente, entre 1901 y 1908. Es cierto que al grupo español se agregarán después de 1927 -después de "su instante central"-, poetas nacidos en 1904 (Luis Cernuda) y en 1906 (Manuel Altolaguirre); es cierto igualmente que el grupo portugués acogerá más tarde en sus filas a alguna figura nacida antes de fin de siglo (Irene Lisboa y António de Sousa, por ejemplo). Pero el grueso de los respectivos grupos presenta, entre sí, aquel ponderable desfase de edades a que hemos aludido; y merced a ese desfase, es obvio que nunca podría tener el mismo significado, para una y otra generación, aquel año-clave de 1927.

De cualquier modo, la verdad es que esas dos generaciones peninsulares -si no coincidentes, por lo menos contiguas- se encontraron ambas, en ese año de 1927, en momentos decisivos de la promoción y la toma de conciencia de sus propios destinos. Pero fueron, por otra parte, como dos familias que, aun habitando en el mismo piso -en el mismo piso del espacio y del tiempo-, nunca llegaron a cruzarse en la escalera y apenas alcanzaron a verse, una a otra, a través de las mirillas de sus respectivas puertas. Así se perdió, hace cincuenta años, una oportunidad más de confrontación, convivencia o diálogo entre dos grandes literaturas de la Península.

Dígase, sin embargo, en gracia a la verdad, que parece haber existido, al menos al principio, mayor interés del lado portugués que del lado español. Ya en el número 6 de la revista *Presença*, con fecha de 18 de julio de 1927, aparece una nota no fir-

mada, pero escrita sin duda por uno de los directores de la revista, el crítico y novelista João Gaspar Simões, acerca... del centenario de Góngora. Y esto, nótese, cinco meses antes de la serie de conferencias y recitales que reunirá, entre otros, en el Ateneo de Sevilla, por invitación de Ignacio Sánchez Mejías, los nombres ya o muy pronto prestigiosos de Jorge Guillén, Gerardo Diego, García Lorca, Dámaso Alonso y Rafael Alberti; y cinco o seis meses antes también de que la revista *Lola*, editada en Santander por Gerardo Diego, hubiese publicado aquellos doce puntos -de los que sólo se cumplirían la mitad- del proyectado homenaje a Góngora. Obsérvese aún que en esa nota de la revista *Presença* se citaban los nombres de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti y García Lorca como legítimos herederos del lirismo gongorino, al mismo tiempo que se invocaba a Mallarmé como continuador de ese mismo lirismo y se hacía alusión a Paul Valéry, como exponente de la entonces importante cuestión de la "poesía pura", para establecer el paralelo con el propio caso de Góngora. Para terminar, la misma nota deploraba que no hubiese encontrado eco alguno en la prensa portuguesa, demasiado ocupada con problemas domésticos o mediocres, el acontecimiento del centenario del gran poeta cordobés; por lo que podemos concluir que la nota de *Presença* habrá sido el primer texto, si no el único, señalando ese acontecimiento en la prensa portuguesa de la época. Pero lo más importante, en la nota, es sin duda la referencia, entre aquellos cuatro poetas españoles, a tres que pertenecen, *à part entière*, a la generación poética de 1927. Habrá que esperar, sin embargo, a los trágicos acontecimientos de 1936, para que uno de esos poetas vuelva a ser más ampliamente nombrado en las páginas de la misma revista, en cuyo número 49, de junio de 1937, en una nota también anónima, comienza por leerse lo siguiente: "Los diarios portugueses no dieron cuenta de la muerte de Lorca sino en la noticia sin relieve de un comunicado de la Havas o de la United Press. Ni los diarios, ni siquiera los quincenales, los mensuales y todas las publicaciones que pretenden ser de literatura o de crítica. (...) Y sin embargo, murió, muy joven aún, uno de los mayores poetas de la España contemporánea, un igual a los Alberti, a los Salinas, a

los Guillén, a los Cernuda. Pero más próximo a nosotros, por cierto, que cualquiera de éstos, porque su poesía es de las que no pierden nunca el contacto con la tierra, con las cosas sencillas de la tierra, con la humildad de lo cotidiano". A continuación, en una treintena de líneas, se caracterizan con particular justiza y admirable espíritu de síntesis, las principales coordenadas de la poesía lorquiana, que, poco después, llegará a ser tan presente e influyente (tal vez más presente que influyente, a pesar de todo), en la poesía portuguesa de los años cuarenta y cincuenta. Y la nota terminaba en estos términos: "El poeta del *Romance-ro gitano*, de las *Canciones*, el dramaturgo de *Yerma*, de *Bodas de sangre*, desapareció, en circunstancias todavía misteriosas, en Granada, en uno de los últimos meses del verano pasado. El, que ponía su amor por la cultura del pueblo por encima de cualquier estrecha intención política (...), ¿cómo podía ser odiado? Sólo si lo fuese por los que ven enemigos en todos los espíritus libres y luminosos, aquéllos que quieran hacer suyas las palabras siniestras: *Guerra a la inteligencia*, que resonaron, como un anuncio de barbarie, en el verano de 1936, en la ciudad que vio morir a Unamuno". Además, en el mismo número de la revista -el primero que aparecía después de tales acontecimientos, pues su publicación, merced a varias circunstancias, había pasado a ser más espaciada-, se evocaba también la muerte del gran Rector de Salamanca. De la nota sobre García Lorca destaquemos, sin embargo, fundamentalmente, en relación con la que diez años antes se había insertado acerca del centenario de Góngora, la alusión a tres poetas más de la generación española del 27 -Guillén, Salinas, Cernuda-, cuyos nombres no habían aparecido en el texto anterior; pero vuelve a surgir el de Rafael Alberti, además, naturalmente, del de García Lorca; y con el de Gerardo Diego, ahora no citado, son seis en total los que en los dos textos demuestran el interés que merecía a los portugueses de *Presença* (para no hablar del conocimiento que eso suponía) la mencionada generación de poetas españoles. Si recordamos que por entonces Dámaso Alonso se había impuesto sólo como crítico y que Altolaguirre, benjamín del grupo, no había destacado aún suficientemente, tendremos que concluir que la omi-

sión más notable es la del nombre de Vicente Aleixandre. De cualquier modo, hay motivo para preguntar si, por la misma época -entre 1927 y 1937-, alguno de estos conocía ya, aunque fuese sólo de nombre, a un José Régio, un Miguel Torga o un Adolfo Casais Monteiro, un Saúl Dias, un Carlos Queiroz o un Alberto de Serpa, por sólo citar, entre los colaboradores de *Presença*, media docena de sus poetas más representativos. Se trata, naturalmente, de una pregunta a la que sólo podrán responder de una manera justa los especialistas de la moderna poesía española; y, en el caso de haber algún interesado en el asunto, aquí queda la sugestión para una pesquisa en tal materia de literatura comparada.

Sea como sea, no dejan tampoco de ser escasos, del lado portugués, teniendo en cuenta los dos únicos textos que hemos citado (¿habrá otros?), los elementos concernientes a la atención suscitada, entre los poetas y críticos de *Presença*, por la generación española de 1927. Sin embargo, esto no quiere decir que entretanto no se hayan mostrado sensibles a otros dominios de la realidad literaria de España. A título de simple curiosidad, registremos tan sólo que dos de los directores de la revista -João Gaspar Simões y Adolfo Casais Monteiro- se ocuparon más de una vez, en las páginas de *Presença*, y justamente entre 1927 y 1937, de temas de literatura española contemporánea: el primero con ensayos sobre Pío Baroja y sobre *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset; el segundo, con un largo texto crítico sobre Benjamín Jarnés, donde, principalmente, se comienza por formular, a modo de *mea culpa*, estas consideraciones que podrían ser suscritas desgraciadamente por otros muchos intelectuales portugueses de la misma época (el texto, nótese, es de 1929): "Hasta hace poco, la moderna literatura española era, para mí, un paisaje brumoso: como le ocurre a la casi totalidad de los portugueses, que abren primero -¡a veces sólo!- los ojos a las claridades de Francia, yo permanecía ignorante y ciego ante España". Por otro lado, señalemos aún que, durante un breve periodo -hasta 1930- se verifica un intento de intercambio entre *Presença* y *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero; pero añadamos que ese intento de intercambio,

que se inicia en un clima de casi *flirt* intelectual (con dedicatorias de escritores presencistas a Giménez Caballero; con la publicación, por parte de este último, en el órgano que dirige, de una "Gaceta portuguesa" donde frecuentemente son citados y transcritos textos de *Presença*), acaba, sin embargo, en breve plazo, por liquidarse en un equívoco. Tres causas, por lo menos, parece haber habido para semejante desenlace: el hecho de que la "Gaceta portuguesa" se equiparase "a otras *Gacetas* regionales, españolas o de lengua española, catalana y americanas", lo que provocó reacciones de Gaspar Simões y de José Régio, hasta tal punto, como escribió el segundo, de haberse alzado el "orgullo portugués" contra la "soberbia castellana"; el hecho de que Giménez Caballero hubiese tenido la imprudencia de censurar a *Presença* su francofilismo cultural; y, en fin, el que *La Gaceta Literaria* se hubiese hecho eco, a propósito de Marinetti, de ciertas veleidades de "iberismo fascista-futurista", a las que respondió rápidamente uno de los colaboradores de *Presença*, Edmundo de Bettencourt. Pero el texto más contundente fue sin duda el de José Régio, que a pesar de todo dejaba cierto margen a una explicación -que parece no haber sido dada nunca- por parte de Giménez Caballero. Tal vez valga la pena recordar de este texto por lo menos un pasaje que es lo suficientemente esclarecedor de la tendencia que tienen a deteriorarse las relaciones culturales entre España y Portugal cuando (como era el caso y, ahora, felizmente no lo es) en uno y en otro país -o en uno o en otro país- dominan regímenes totalitarios; y si José Régio no lo dice, basta la fecha de 1930 (en España, dictadura de Primo de Rivera; en Portugal, dictadura militar ya bajo la tutela salazarista) para hacérselo comprender claramente. "Se trata de lo siguiente -explica Régio-: ciertas ambiciones nacionalistas de Caballero, y posiblemente de otros españoles, parecen haberse extendido a Portugal. Y el sueño de un imperio cultural cuya capital fuese Madrid respañolizado, y al cual pertenecería Portugal, parece haber excitado la imaginación de algunos de nuestros hermanos. Si ésta no es la interpretación verdadera, estaremos encantados en que Caballero nos la desmienta".

Volviendo a traer la cuestión al ámbito puramente literario -o histórico-literario-, adelantemos que Giménez Caballero no sería ciertamente en esa época, en España, el más adecuado interlocutor para una revista como *Presença*: el tipo de "periodismo literario" que le interesaba sobre todo era quizá más "periodismo" que "literatura", y los hombres de *Presença*, por su parte, manifestarían sistemáticamente, ante cualquier forma de periodismo, aquella recelosa reserva que André Gide -que era en aquel momento uno de sus reconocidos *maîtres à penser*- había expresado de este modo: "J'appelle *journalisme* tout ce qui sera moins intéressant demain qu'aujourd'hui". Por otro lado (pero eso no lo sabían probablemente los presencistas; o, si lo sabían, no le habían prestado atención), Giménez Caballero, dos años antes, en su *Gaceta Literaria*, había sido de los pocos que, a cierto nivel, había comentado despectivamente la jornada sevillana de los jóvenes entusiastas de Góngora. ¿Tuvieron siquiera los presencistas noticia de esa jornada? En la hipótesis afirmativa -pero ¿cómo probarlo?- es de creer, por todo lo que en aquel momento también les interesaba y seducía, que la hubiesen considerado con más franca adhesión. De cualquier modo, varias cosas, y bien profundas, los hermanaban en esa fecha: el amor a la poesía más como forma de ascesis que de intervención, más como gnosis y estesis (magia, por tanto) que como instrumento para transformar la sociedad; y de los poetas portugueses de *Presença*, por lo menos en el momento del primer arranque, se puede decir lo que Dámaso Alonso dijo más tarde de sus compatriotas y compañeros de grupo: "Ninguno de estos poetas se preocupaba entonces de cuáles fueran las ideas políticas de los otros; varios hasta parecían ignorar que hubiera semejante cosa en el mundo". Fue, en suma, una lástima que estos coetáneos no se hubiesen conocido. ¡Cuántas preciosas enseñanzas, para un lado y otro, o por lo menos para alguno de ellos, habrían resultado sin duda del comercio de ideas y de puntos de vista que se hubiese establecido entre ambas generaciones! Pero la verdad es que no siempre se coincide, ni siquiera los que viven en la misma casa, con los vecinos en quienes se encontraría la correspondencia de más profundas afinidades; y la verdad, también, es que continuaba

verificándose aquel triste fenómeno, ya señalado hace tiempo por el escritor portugués Ricardo Jorge en los siguientes términos, que fueron recordados, hace aún pocos años, por Guillermo Díaz-Plaja: "Es que vivimos tan apartados, españoles y portugueses, como si los llenzos de una muralla de China, sin puertas ni postigos, nos vedasen la comunicación".

Sin embargo, es ya el momento, para ser fieles al título de esta charla, que nos acerquemos más al movimiento literario de *Presença* y hablemos concretamente al respecto. Comenzaremos haciéndolo, a pesar de todo, tomando aún como punto de referencia, y más por contrastes que por similitudes, la generación española de 1927. ¿Continúa, pues, el paralelo? Sí, hasta cierto punto; y si efectivamente se entiende por líneas paralelas las que nunca se encuentran.

Ante todo, esta diferencia: mientras que la generación española de 1920-1936 fue esencialmente "una generación poética" -esencialmente una generación de grandes poetas, aunque algunos, por añadidura, hayan sido también grandes críticos-, la generación portuguesa de 1927-1940, si bien ha estado marcada igualmente por el predominio de la poesía y por ese íntimo maridaje -tan inherente a la modernidad- entre inspiración poética y espíritu crítico, no se mostró menos interesada en intervenir en otras áreas de la expresión artística y en cultivar otros géneros de la expresión literaria, principalmente en el terreno de la ficción narrativa, donde algunos de sus miembros crearon obras de la más acusada originalidad. Por otro lado, si en la generación española de 1920-1936 *caben* prácticamente todos los grandes poetas de España nacidos en el último decenio del siglo XIX y en el primero del siglo XX (incluyendo así a un Miguel Hernández que, nacido en 1910, Dámaso Alonso ahora lo caracterizará como un "genial epígono", ahora opinará que "habría que considerarle, para hablar con exactitud, en la generación siguiente"), en cambio, en el grupo de *Presença* no pueden ser incluidos ni siquiera *todos* los grandes prosistas nacidos en el mismo periodo. De ahí que, desde el comienzo, hayamos

sugerido la posibilidad de clasificar al grupo de *Presença* más como el "amplio sector" de una generación que como una generación propiamente dicha o globalmente considerada.

Del cuadro de sus colaboradores más constantes destacan, en primer lugar, José Régio y João Gaspar Simões, quienes dirigieron *Presença* a lo largo de toda su existencia; y a continuación, Branquinho da Fonseca, que con aquellos dos la dirigió también entre 1927 y 1930, y Adolfo Casais Monteiro, quien sustituyó a Branquinho da Fonseca de 1931 a 1940. Estos son, por decirlo así, sus figuras fundamentales, si bien se le haya reconocido siempre a José Régio, aunque de modo tácito pero casi unánime, la "jefatura del movimiento". Y aquí tenemos otra diferencia en relación a la generación española de 1920-1936, sobre lo cual el ya varias veces citado poeta y crítico Dámaso Alonso tuvo ocasión de escribir lo siguiente: "Algunos dicen que para que exista generación es necesario caudillaje. Si fuera así, habría que convenir que ésta no fue generación, porque caudillo no lo hubo". Por nuestra parte, entendemos, al contrario, que ésta sí fue generación también por no haber tenido jefe o caudillo alguno; y que jefes o caudillos, en los "movimientos" como el de *Presença* son de hecho necesarios o prácticamente inevitables.

Sea como sea, el poeta, el dramaturgo, novelista y crítico José Régio (que nació en 1901 y murió en 1969) fue quien mejor encarnó, durante la publicación de *Presença* y hasta cierto punto más allá de ella, lo que hubo de esencial y determinante en el espíritu del propio movimiento: la persistente defensa de una "literatura viva" frente a todas las formas del academicismo trasnuchado y del periodismo rutinario; el inmediato reconocimiento de las personalidades del primer modernismo portugués -principalmente Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y José de Almada Negreiros- como "maestros vivos" de esa misma "literatura viva"; el cultivo de una crítica libre, valiente, frecuentemente polémica, y lo más ahistórica o transhistórica posible; la valorización de lo individual sobre lo colectivo, lo psicológico sobre lo social,

lo intuitivo y lo inefable sobre lo racional y lo discursivo; la reiterada afirmación, en fin, de irreductible independencia ante todas las presiones o seducciones del poder político.

Tanto en la defensa de estos principios como en su expresión a través de obras concretas -que en muchos casos hicieron época-, José Régio fue secundado en gran parte, como ya dijimos, por el novelista y crítico João Gaspar Simões (nacido en 1903, y hoy el único superviviente de los directores de *Presença*), por el novelista y poeta Branquinho da Fonseca y por el poeta y crítico Adolfo Casais Monteiro (1908-1972).

En cuanto a José Régio, importa añadir que fue como poeta como se impuso primeramente y alcanzó después más amplia atención, aunque ese prestigio se debiese, en algunos casos, a características menos positivas (o más bien decimonónicas) de su inspiración poética, tales como cierto tono declamatorio, ciertas imágenes demasiado obvias y cierta excesiva preocupación por explicarlo todo minuciosamente, que no es raro se confunda con su real vocación de profundo analizador y de gran sicólogo. Sea como sea, ya a partir de su primer libro -y que fue un libro de poesía-, presentó José Régio casi todo el elenco de los temas que desarrollaría en sus obras posteriores, ya en verso, ya en prosa: los conflictos entre Dios y el hombre, el espíritu y la carne, el individuo y la sociedad; la consciencia de la irremediable frustración de todo el amor humano; el orgulloso recurso a la soledad como forma de realizarse mejor y de conocerse más profundamente; la problemática de la sinceridad y del engaño ante los otros y ante sí mismo. Y sería deseable que, de entre la obra que publicó, se tradujesen al castellano, por lo menos, una meditada antología de sus versos, una colección de sus cuentos, la novela utópica y ucrónica *O Príncipe com Orelhas de Burro* y el misterio dramático *Jacob e o Anjo*, para no hablar ya de una selección de sus textos críticos.

João Gaspar Simões, a su vez, ha sido, en los últimos

cincuenta años, el crítico portugués que ha dedicado la más continuada atención, como *reviewer* en permanente ejercicio, a la literatura que se viene produciendo, debiéndosele igualmente la publicación de grandes estudios biográficos y críticos, entre los cuales destaca el que consagró a la *Vida y Obra de Fernando Pessoa*, cuya divulgación en castellano también sería altamente recomendable. Pero todo esto no puede hacernos olvidar lo que fue su decisivo *apport* en los dominios de la creación novelística, donde, principalmente, novelas como *Elói*, publicada en 1931, y *Pântano*, en 1940, constituyen dos importantes hitos de la novelística portuguesa contemporánea.

Por lo que se refiere a Branquinho da Fonseca, si su poesía y su teatro, caracterizados, por otra parte, por un inquieto espíritu de vanguardia, no alcanzaron quizá un grado de plena realización, sin embargo, su obra narrativa, aunque no muy extensa, se sitúa a un tal nivel de ejemplaridad -ya por el don de sugerir la existencia de múltiples *planos* en los personajes que crea, ya por la alternancia de transparencia y opacidad de las atmósferas en que ellos se mueven- que parece simplemente imperdonable que no sean conocidos fuera de Portugal algunos de sus textos capitales, como la novela *O Barão* y los cuentos de los libros *Caminhos Magnéticos*, *Rio Turvo*, *Bandeira Preta*.

Finalmente, Adolfo Casais Monteiro, autor de una poesía áspera, seca, agresivamente lanzada a los "cuatro vientos", y de excelentes ensayos sobre la "condición" de la literatura en el mundo moderno, tampoco merecerá que muchas de sus páginas continúen confinadas a la lengua en que fueron escritas.

Otro tanto y aún con más fuertes razones- habrá que decir con respecto a Miguel Torga, que sólo participó en el movimiento de *Presença* en los primeros años de publicación de la revista, pero cuya obra, de cualquier modo, comienza por insertarse en aquellas mismas coordenadas. Gran poeta y gran cuentista, Miguel Torga (nacido en 1907) es el "Orfeo rebelde" de la literatura por

tu guesa contemporánea. A la larga serie de su admirable *Diário*, en prosa y verso (el volumen duodécimo acaba ahora de ser publicado), continúa constituyendo un lúcido testimonio sobre la realidad de nuestros días, el poético itinerario de un espíritu libre e insobornable, una densa compilación de impresiones, opiniones, imágenes e ideas sobre la más variada materia. Y no olvidemos, por otra parte, que Miguel Torga es el más *ibérico* de los autores portugueses de nuestro tiempo, aquel que mejor ha interpretado, entre nosotros, el destino de esta Iberia a que pertenecemos: "Tierra desnuda y espaciosa/ que en ella cupo el Viejo Mundo y el Nuevo.../ que en ella cupo Portugal y España/ y la lo cura con alas de su Pueblo".

Pero es indispensable mencionar aún, entre los poetas que más frecuentemente colaboraron en *Presença* y más decisivamente contribuyeron a caracterizarla, los nombres de Irene Lisboa, António de Sousa, Edmundo de Bettencourt, Saúl Dias, António de Navarro, Fausto José, Pedro Homem de Mello, Francisco Bugalho, Alberto de Serpa y Carlos Queiroz. Si a estos diez nombres de poetas añadimos los de algunos críticos y filósofos cuyos textos aparecieron también con frecuencia en *Presença* -José Bacelar, José Marinho, Delfim Santos, Guilherme de Castilho, Albano Nogueira- y también el de otros grandes creadores que sólo más episódicamente colaboraron en ella -Vitorino Nemésio, Tomaz de Figueiredo, José Gomes Ferreira-, tendremos prácticamente completo el elenco de los que, pertenecientes a la misma generación, hicieron de *Presença*, como diría José Régio en 1939, "una afirmación de independencia, inteligencia y amplitud -una fortaleza espiritual- en un terrible momento histórico de múltiples tentativas de humillación del espíritu; un órgano de creación y cultura, en un terrible momento histórico de múltiples ataques a la cultura y al genio individual".

Surgida en la "euforia de los años veinte" y pretendiendo situarse "al compás de la modernidad europea" -para emplear dos expresiones de Gustav Siebenmann-, el movimiento de *Pre*

*sença* atravesaría después la muy diferente atmósfera de los *thirties*, de esos años treinta en que la literatura comienza a ser, como observará Julien Gracq, "victime d'une formidable manoeuvre d'intimidation de la part du non-littéraire, et du non-littéraire le plus agressif".

Pero lo cierto es que si, por un lado, *Presença* no pactó con lo que había de más frívolo o inconsecuente en el clima eufórico de los *twenties*, tampoco se dejó dominar por la "formidable maniobra de intimidación" que comienza a esbozarse en el decenio siguiente; y por esos dos hechos, merece efectivamente la designación de "fortaleza espiritual" con que José Régio la caracteriza.

Esa "fortaleza espiritual" no tiene, sin embargo, nada de uniforme o de monolítico. Internamente, y a múltiples niveles, las tensiones existen. Existe desde luego, en el plano formal -y hasta en el más particular plano de la versificación- la tensión entre las tentaciones versolibristas y el empleo de los metros tradicionales; existe, paralelamente, la tensión entre lo clásico y lo moderno, lo culturalmente autóctono y lo culturalmente importado, la figuración y la transfiguración o desfiguración de la realidad. Por todo esto, puede considerarse el movimiento de *Presença* como esencialmente ejemplificativo de una "poética de tensión" -o de "tensiones"- en flagrante contraste con otros que le antecedieron o le siguieron y que ejemplifican más bien "poéticas de intención". Queda aún por saber si, desde el Romanticismo, no es justamente esto lo que se ha verificado: la casi pendular alternancia de "poéticas de tensión" y de "poéticas de intención" a lo largo de la historia de la literatura europea y de sus prolongaciones americanas.

Lo más curioso, en el caso específico de *Presença*, es que la mayor parte, si no la totalidad, de los participantes en el movimiento haya escogido involuntariamente, como referentes preferibles de esa "poética de tensión", dos dominios temáticos

que constituyen, ora uno y otro, ora uno u otro, el más amplio denominador común de su producción literaria en verso o en prosa. Esos dominios son, en lo que respecta al "espacio" más privilegiado, la "provincia", la vida provinciana, la atmósfera asfixiante de pequeñas ciudades provincianas; y, en lo que respecta al "tiempo", a la fase de la vida humana más frecuentemente elegida, al periodo de la adolescencia. No hay poeta del grupo de *Presença* que no haya cantado uno de estos temas; o ambos. Como no hay novelista que no haya tratado y desarrollado cualquiera de ellos; y muchas veces también los dos íntimamente articulados.

"Provincianismo" y "adolescentismo" son, pues, según tuve ocasión de detectarlos y definirlos en otra ocasión, los dos grandes filones temáticos del grupo de *Presença*. Pero "provincia" y "adolescencia" no representan sólo, en las obras en que se ven representadas, un espacio real, un tiempo concreto: son también involuntarios símbolos, o inconscientes alegorías, del espacio portugués en el tiempo portugués en que tales obras surgieron y se configuraron. Y esto es tanto más curioso cuanto que es cierto que José Régio, en el texto que hemos citado hace poco, declaraba aún de modo muy explícito que a *Presença* le interesaban particularmente "las manifestaciones del espíritu humano dominando *todo lo más posible* las limitaciones del espacio y del tiempo". Con lo que podemos concluir que, en arte, nunca se deja finalmente de ser dominado por aquello mismo que se cree dominar. He ahí la garantía, en lo que respecta a los hombres de *Presença* -y *à rebours* hasta de lo que ellos proclamaban-, de que se trata de verdaderos artistas.

Por otro lado, "provincia" y "adolescencia", por lo que tienen de circunscrito -de microcosmos y de microcronicos- constituyen terrenos ideales, ejemplares "caldos de cultivo", para que en ellos se manifiesten, y destaquen más, aquellas mismas "tensiones" a que hicimos alusión. Además de esto, procurando una y otra ser sobre todo el marco en que se expresase lo individual, se transformaron también, sin saberlo, en proyección y *background*

de lo colectivo.

Un movimiento como el de *Presença* tiene, pues, todavía hoy, muchísimo que revelarnos. Y, perdida hace cincuenta años la oportunidad de que una gran generación española, coetánea suya, lo hubiese conocido y se hubiese relacionado con él, todo parece unirse para que España comience ahora a descubrirlo, tal como *nosotros* hemos venido descubriendo, desde hace bastante tiempo, y con siempre creciente entusiasmo, la incomparable riqueza de la literatura española contemporánea y, particularmente, el nuevo *siglo de oro* de su densa y fascinante poesía.



II

**UN ESCRITOR SE PRESENTA**

*por*  
*Vergilio Ferreira*  
*Novelista.*



Di a esta charla o coloquio el título de *Un escritor se presenta*. Pero me temo que tal título induzca a confusión. En efecto, viniendo yo de Portugal, un intérprete maligno puede admitir que yo pretenda presentarme como modelo, paradigma e incluso, lo cual sería más grave, como representante máximo de todos los escritores portugueses. Sin embargo, sucede, por un lado, que esa cuestioncilla de ser grande o pequeño no va con nosotros, y mucho menos con el propio artista, sino con el futuro que, como sabeis, es también caprichoso al valorizar o desvalorizar a un autor del pasado; por otro lado, la variedad de tendencias de la literatura portuguesa actual, de acuerdo con lo que acontece en el mundo -si todavía hay en él convincentemente una literatura-, no permite que un escritor se dé como ejemplo o muestra de sea quien sea. Si acaso necesitásemos, a pesar de todo, agrupar a los escritores portugueses -y quizá también del mundo- en categorías caracterizables, tendríamos que agruparlos en los que defienden, formalmente al menos, un arte "comprometido", *engagé*, y los que aceptan sobre todo un arte independiente; o sea, en los que pretenden que un arte se justifica por su influencia en una transformación social y en los que no ven en eso un primero y explícito objetivo a alcanzar, aunque admitan que todo el arte es un hecho social. O más genéricamente, tendríamos que dividir-

los en los que profesan optimismo, alegría, salud, y en los que ven en eso una parcialidad, un modo deliberado de falsear posiblemente la verdad de la vida, exactamente una forma de idealismo. No diré, como el Segismundo de vuestro Calderón, que "el delito mayor del hombre es haber nacido", porque justamente la vida es el mayor bien del hombre. Pero diré que es ante la muerte cuando ese bien se ilumina, como es en la noche cuando mejor se ve una luz. Pero de esto hablaremos más detenidamente, si hay tiempo. De cualquier modo, adelanto ya que yo no me incluyo, al menos actualmente, en la primera categoría, es decir, en la de los que sólo comprenden el arte como una extensión de la acción, no sólo social, sino política, que sólo comprenden el arte como una modalidad de intervención, de práctica actuante.

Pero después de situarme así en relación a los demás escritores, me gustaría plantear aquí una cuestión sobre el "por qué" o "para que" de mi actividad de escritor, cuestión ésta, además, que explícita o implícitamente tendrán que plantearse los que a la escritura dan una finalidad práctica, porque es evidente que podríamos preguntarles por qué no escogieron otra modalidad de intervención; y después de plantearla, me gustaría responderla. Aunque en toda actividad artística esté implícita la cuestión sobre su porqué, en realidad esa es una cuestión que, si recuerdo bien, sólo se planteó recientemente. En realidad, cuando el arte era discutido para ser desvalorizado o atacado, el artista respondía con una finalidad práctica, situándose por tanto en el campo del adversario, admitiendo por tanto como válido el ataque que se le hacía; el artista respondía siempre con el "para que", afirmando una finalidad útil ante los que justamente declaraban que no la tenía. Pero se olvidaban siempre de explicar por qué adoptaban ese modo de ser "útiles". No voy a recordarles a ustedes esa grande y vieja cuestión sobre el interés del arte, que va de Sócrates y Platón a Proudhon y Jdanov y pasa por otros mil, entre los cuales, por el significado curioso que asume, citaré a Pascal. No voy a recordarles eso porque sólo eso obligaría a una nueva charla; pero intentaré desde mi propio caso y

punto de vista, fijar el porqué de mi actividad de escritor. Pero si ese "porqué" es posterior al "para que", si es sobre todo de hoy, sería quizás interesante preguntarnos por qué es así. Y en respuesta sumaria podríamos tal vez decir que la realidad del arte era en el hombre una evidencia y que sólo se discutía su aplicación. Un hecho idéntico lo encontramos en otros valores o condicionamientos del hombre, por ejemplo, en la religión o en la guerra. Porque si se admitía que tal religión era falsa o verdadera, es sobre todo de nuestro tiempo, aunque no exclusivamente, el plantearse el simple problema de ser o no necesaria o válida; si se admitía, por ejemplo, que tal guerra era o no justa (S. Tomás), era o no útil al hombre (Hegel, Nietzsche y filósofos franceses del siglo XVIII), es sobre todo de nuestro tiempo el cuestionar la propia guerra, su "seudo evidencia" (Bouthoul).

Así es sobre todo de hoy (de Dostoiowski a Nietzsche) la afirmación de que "Dios ha muerto", como es invención de nuestro tiempo esa curiosa rama del saber llamada "Polemología". No es, pues, por acaso que, a pesar de que haya habido necesidad de justificar el arte a lo largo del tiempo, a pesar de que hace cerca de dos siglos que Hegel admitió que el arte era una cosa del pasado, a pesar de todo eso, sólo hoy se plantea claramente la hipótesis de que el arte esté muerto.

Ahora bien, yo sólo admito que el arte llegue a morir, si fuese posible concebir un hombre radicalmente diferente de lo que es, o sea, concebir paradójicamente un hombre no humano. Y así adelanto la respuesta al "por qué escribo", diciendo simplemente que escribo porque esa es mi forma de estar vivo. Tal razón abarca una escala no pequeña de implicaciones o de motivos que la aclaran. Así, estar vivo es realizarnos por aquello que nos habla más hondo, por aquello que nos satisface y agradablemente nos ocupa. De este modo, se está vivo realizando su vocación, desde hacer arte hasta hacer trabajos de carpintería. Pero el arte para mí encierra otros aspectos ciertamente más específicos. Es, en primer lugar, mi presencia en mí mismo, la recupera-

ción de lo que en mí es más profundo, como un camino de acceso al encantamiento y a la fascinación; y, en segundo lugar, anejamente, es también la vía de acceso a una verdad esencial: aquella que se resuelve por la decisión emotiva en la revelación de lo que subyace en cualquier aparente verdad, es decir, aquella verdad que está antes de todas las razones y donde, precisamente por eso, las razones se producen, como Platón y Aristóteles pensaban de la filosofía, que, antes de ser una sistematización de ideas o razones, es sólo el puro "espanto", es decir, el choque emotivo que ha de impulsar las ideas. Pero si el arte es el mundo de la fascinación, de la transfiguración del mundo en un nuevo mundo inventado, naturalmente me seduce por el "placer" que de ahí se deriva. Y, sin embargo, el término "placer" es equívoco, porque es ante todo una sensación de plenitud, de esa alegría profunda que se hermana con la amargura. Si no fuese por lo que hay de frialdad en el llamado "deber", yo diría que es idéntico al "placer" que emana de la moral practicada, porque en uno y otro caso, en el de la moral y el arte, el "placer" se impregna o puede impregnarse de sacrificio. Todos sabemos, sin embargo, que ante ciertos paisajes de mar o de montaña, de un amanecer o una puesta de sol, del momento en que una luna llena asciende en el horizonte, de la contemplación de una flor, de un animal, de una piedra, con ojos limpios y libres, sentimos un estremecimiento íntimo, un embeleso, un indecible encantamiento en la interrogación que no se atreve, en la revelación de una realidad irreal, oblicua y misteriosa, que nos sublima y deslumbra. Podemos así imaginar un "placer" en la propia vivencia del arte o de lo que lo anuncia, sin que a pesar de ello demos un paso para fijarlo, recrearlo en la obra que realicemos; podemos, en suma, limitarnos al sentimiento estético que se oculta en la obra y la promueve, sin de ahí elevarnos a su concreción. Pero, aparte de que revivir ese sentimiento en la obra, fijarlo allí, es crear la posibilidad -a nosotros y a los otros- de recuperarlo cuando se pierda, sucede que su recreación lo acaba de determinar, esclarecer, revelar y, en cierto modo, intensificar en su emoción original. Dar un nombre a las cosas es, en cierta medida, traerlas a la vi

da, como Adán trajo a la vida a los animales cuando les dio nombre. Aparte que objetivar una obsesión en una obra es superarla. Recrear es así justamente crear otra vez, reinventar lo inventado, reconducir a un nuevo mundo lo que subyacía en otro, forjar a través de una específica red de señales lo que se nos anunciaba confuso, indistinto, sólo potencial. No es, pues, por casualidad que cuando contemplamos, por ejemplo, un concreto lugar transfigurado por un artista, vemos ese lugar precisamente con los ojos que nos abrió el artista. Así es válida aún la conocida observación de Oscar Wilde según la cual es la vida o la naturaleza quien imita al arte. Se vive una emoción en lo que la caracteriza de oscuro e indeterminable; traspuesta al arte, es otra cosa, aunque sea la misma. Fue lo que Fernando Pessoa quiso significar al decir que "el poeta es un fingidor".

Pero estoy hablando sólo de lo que puede coordinarse con el mundo "real". Con todo, el arte puede desarrollarse en un plano apartado de esa "realidad" (sin que, no obstante, lejanamente al menos, no esté presente) y así la construcción de la obra de arte será particularmente una creación del artista. He aquí porque ese mundo es un mundo nuevo, y comprendemos entonces la frase de Valéry, según la cual, cuando surge una obra maestra, hay una revolución en el mundo. De este modo, entendemos que una obra de arte nos opera las "cataratas", según la expresión de Malraux, nos construye un mundo específico que superponemos al mundo real y que hace visible ese mundo. Porque olvidamos fácilmente lo que debemos al mundo del arte para leer en el mundo real, todo lo que se introduce en la visión de este mundo en lo que pertenece a la elucidación que nos promueve el otro. Y creo que esto basta para comprender cómo el arte me fascina y seduce; cómo basta para entender como este mundo de arte es un mundo original, es decir, de nuestro sentir de orígenes, de nuestra comprensión emotiva, más aún, del esplendor de la verdad que nos interesa para la vida, de aquello donde se juzga lo que importa profundamente a nuestro destino.

Pero, llegados aquí, debería explicar -o explicarme- por qué del arte escogí la literatura y dentro de ésta, la novela. Naturalmente, la explicación es siempre póstuma a la decisión de un interés o de una "vocación": no se escoge la pintura o la música, si se es incapaz de unir dos colores o dos sonidos. O más profundamente, y según el bello mito de Er el panfilio, del cual se habla en la *República* de Platón, lo que escogemos para nosotros, lo escogemos desde toda la eternidad... Pero, aparte eso, hay un hecho en sí de que la "palabra" siempre me ha seducido particularmente. Y esto porque -y el hecho es significativo- en la "palabra" podía aliar la emoción que nos agita con la "idea" que se quiere expresar, lo que nos habla a los nervios con lo que nos habla al cerebro, la sensibilidad que se conmueve con la inteligencia que se ilumina. En la "palabra", en resumen, y al modo de Nietzsche con la tragedia griega, yo podía reunir lo que está más cerca del instinto y lo que está más cerca de la razón; podía, en fin, ser más hombre por entero. Esto, evidentemente, a despecho de las inherentes limitaciones de la literatura. Porque además del particular desgaste de la "palabra" a través del tiempo, si hay un arte verdaderamente universal, no es ciertamente la literatura. Porque, en fin, cada lengua es rigurosamente intraducible a cualquier otra, o incluso todas a sí mismas en épocas diferentes.

Sin embargo, también podría haber escogido entre el teatro, la poesía y la novela, si escoger no es profundamente ser sino deliberar. Y sin duda, los dos géneros me entusiasmaron en la juventud o en la espontánea ingenuidad de la juventud. Quizá hubiese ahí una natural coherencia, porque la juventud es acción como el teatro y efusión emotiva como es desprevenidamente la poesía. Pero justamente porque el teatro es ante todo acción, llegué a sentir en él la falta de la "palabra"; y porque la poesía es ante todo emotividad, llegué a sentir en ella la falta de la "idea". Esto está dicho así, sumariamente, porque ni la palabra tiene por fuerza que faltar en el teatro, ni la idea tiene que faltar en la poesía. Pero sin duda el teatro es fundamental-

mente una acción resuelta en el escenario, como la poesía es fundamentalmente una emoción resuelta en un cierto número de versos. Hablo de poesía, pensando naturalmente en su normal forma actual, que es la poesía lírica. Porque si la poesía didáctica es una forma ya muerta, si la poesía dramática es una especiosa supervivencia, la poesía épica es justamente la antecesora de la novela, a la que un Hegel, en gran parte por eso, llamó "epopeya burguesa moderna". Por tanto, si la poesía y la novela batallan ambas con palabras, era ahí donde fundamentalmente yo tenía que decidir mi opción. Naturalmente, y como ya sugerí, en tal caso decidimos sin decidir, esto es, sin deliberar. He aquí porque sentí, sin haberlo aclarado, que la novela tenía para mí sobre la poesía la gran ventaja de su amplitud, de su aparato constructivo, de su totalización, de su posibilidad de abarcar los más diversos sectores culturales, de su más intenso y diversificado contacto con la realidad humana, de su menor grado de confesionalismo, es decir, de la afirmación ostensiva de la importancia del propio sujeto, y, finalmente, de poder incluir lo que eventualmente me interesase en la propia poesía, incluso porque, según la observación de Hegel, la poesía no es justamente un género, sino el alma o la sustancia de todo el arte.

Pero llegado aquí, la forma que inmediatamente se me reveló para la novela fue la que después he llamado "novela-espectáculo". Creo, en efecto, que deben distinguirse dos tipos de novela: la "novela-espectáculo" y la "novela-problema", llamada por otros, creo que impropriamente, "novela-ensayo". Como todas las clasificaciones o nociones o divisiones, también ésta es naturalmente imprecisa. Porque toda "novela-espectáculo" tiene algo de problema, como toda "novela-problema" tiene algo de espectáculo. Pero la "novela-espectáculo" se preocupa ante todo de dar una imagen de lo real; mientras que la "novela-problema" se preocupa sobre todo de instaurar una problemática. La primera se enfrenta particularmente con cosas y personas; la segunda, sobre todo con ideas. De la primera nos queda una imagen del mundo y de la vida; de la segunda, una cuestión para reflexionar. Pero

de acuerdo con lo que dije, la diferencia rigurosa de una a otra es más una diferencia de grado que de naturaleza. En todo caso, la distancia es infinita, bajo este aspecto, entre una novela de Balzac y una novela de Kafka; entre una novela de Tolstoi y una novela de Dostoiewski.

Y he aquí que me encamino definitivamente hacia la literatura. Fue alrededor de 1940 y lo que encontré entonces "programado" era un arte de carácter social, ese arte que entre nosotros se llamó neorrealista. Era el comienzo de la guerra y con ella venía la llamada a un interés colectivo y a la recusación del arte como finalidad primordial, una finalidad estética. Fue realmente una guerra de la esperanza en la renovación del mundo, pero no precisamente en la realidad de sus resultados. Por declaración expresa de algunos responsables, después de nuestra revolución de abril, sabemos hoy que tal arte era una ramificación de la ideología comunista. Aunque todos sintiésemos confusa o claramente tal afinidad ideológica, no todos considerábamos ese nexo como necesario, ni mucho menos como necesario un implícito y concordante compromiso político. Ciertamente que, para nuestra adhesión, pesaba, ante todo, una tendencia que se generalizaba, una fórmula que se establecía y sobre todo quizás un gusto por la oposición a lo que se había formulado antes. Porque todo se gasta, sobre todo las fórmulas estéticas; e inventar una nueva no cabe en las posibilidades de cualquiera. Deciros lo que fue esa fórmula nueva o esa nueva tendencia, sería largo. Pero como ya indiqué, fue ante todo una cuestión de temática, ya que estéticamente casi nada se innovó. Y esto, como dije, porque se admitía como finalidad primordial del arte a realizar no precisamente el ser arte, sino ser un agente de transformación social.

Y aquí derivaríamos hacia un gran problema de nuestro tiempo, ya citado más arriba, y que es el del arte comprometido, afiliado, militante o, como se dice en Francia, *engagé*. No lo desarrollaré detalladamente, porque eso sería motivo para una nueva conferencia. Pero diré, según una fórmula que acostumbro a

usar, que todo arte está comprometido; y que, por tanto, *no debe* comprometerse. Porque todo arte está ya por sí mismo comprometido. Y esto es debido a lo que los existencialistas llamaron la "situación", es decir, la relación necesaria, forzosa de un artista con su tiempo. Así, no debe comprometerse, porque sobrepondrá entonces a una fuerza que viene de dentro una deliberación que llega de fuera, artificioando por tanto lo que en arte debe ser espontáneo. Ciertamente que un Sartre parece haberse olvidado de eso al defender justamente el *engagement*. Pero, como él mismo dijo también, toda obra de arte es la expresión de una libertad que se dirige a otra libertad. No basta, pues, que la expresión de un autor sea libre, si él, acaso, por decisión categórica, no sobrepone el *deber* al *ser*; pero si la libertad a la que él se dirige se siente violentada como por una propaganda, reacciona por fuerza desfavorablemente. Ciertamente que nada tengo que oponer a un arte llamado "social"; pero opongo graves objeciones al que de un modo general se realizó entre nosotros, por lo estereotipado de los caracteres a que recurrió, por la exhibición del miserabilismo con fines edificantes, por el sectarismo, la deformación caricaturesca, el maniqueísmo de los "buenos" y "malos", la formulación de todo, en fin, en términos de propaganda. Justamente en la propaganda cabe eso de admitir o de comprender, ya que se pre-supone que debe ser partidista; en arte, que ha de entenderse en la dimensión de la libertad, no cabe.

Después, el campo de actuación para la realización artística, aunque armoniosamente llevada a efecto, me pareció flagrantemente limitado y condenado por tanto a un rápido agotamiento. Y así me dirigí, sin percatarme bien, hacia la "novela-problema". En este dominio, creo que podemos demarcar tres zonas de actuación. Así, la "novela-problema" puede desarrollarse en la superficie de la narración (y es lo que ocurre en un Malraux y hasta cierto punto en un Dostoiewski), puede constituir su núcleo (y es lo que sucede en un Kafka) y puede, en fin, confundirse con el propio proceso de la realización (y es lo que acontece con Joyce y sobre todo con la "nueva novela"). Sin embargo, antes

de demarcar lo que de algún modo me interesa en esta triple tendencia, convendrá manifestar que la complejidad del arte actual, y en él el de la novela, tiene que referirse al dato fundamental de que Europa *está vieja*, que la agonía lenta de nuestra civilización implicaba necesariamente esa complejidad. Hablo, claro es tá, de la Europa cultural -ya que al arte me refiero-, es decir, de aquella que decide por último sobre una significación históri ca. Porque el hombre inmediato, el que depende naturalmente de su elementalidad, pese a estar sujeto, como en cierto modo está siem pre, a la influencia del hombre culto (y pensemos, por ejemplo, en el simple caso de los colores de moda, o en el más importante del influjo religioso o político), sujeto, pues, el hombre inme diato a tal influencia, no deja por eso de afirmarse en su rudimentaridad. Olvidamos fácilmente que la cultura -la propia lengua- es un producto artificial que superponemos al hombre animal, que no viene, por tanto, en los cromosomas y que las historias de niños lobos son extremadamente significativas. Pero si eso sucede así en el dominio de lo inmediato, mucho más significativo es lo que hay de excepcional en el dominio de la cultura. Cuando sur gió la fotografía, se creyó que obligaría a la pintura a apartarse de la figuración y a concentrarse en una pureza más específica; cuando surgió el cine, se admitió que la novela habría encon trado un sucedáneo y se vería obligada a refinarse en una mayor especiosidad; y cuando el cine, a su vez, se refinó en sus valores particulares, reconocimos que el verdadero sucedáneo de la novela y del propio cine era el folletín de la TV.

Pero si Europa está vieja, reconocemos que de ese modo no la seducen ya las experiencias fáciles de la narrativa, de la historietita, con sus lances cargados de sentimentalismo, ni lo ima ginario fácil, ni el enredo estimulante para nuestra curiosidad o excitación de niños. Ciertamente que la novela válida del pasado ya se dirigía a la parte noble del hombre; pero es evidente el compromi so con las formas que se dirigían a su parte elemental. Y así, aparte de que el "desgaste" es una ley inflexible para todo lo que pertenece a la vida humana y aun al universo, aparte de que lo

que nos habla al intelecto nos estimula mucho más que lo que nos habla simplemente al interés por el "espectáculo", aparte de que, como dije, la novela se vio obligada a refugiarse en sus valores más específicos o menos contaminados por otras formas rivales, el cansancio que despertó en el hombre, la ausencia de valores que le ordenasen la vida y que se superpusiesen así al mero interés estético, la llevó a transferir a problemas formales lo que se ligaba principalmente a intereses humanos. Ciertamente que tales problemas se insertan en los propios problemas estéticos; pero se insertan por razones *negativas* y no por lo que se refiere a motivos de orden *positivo*. Todo el aparejo estético, si era una finalidad para todo artista, lo era ocultamente, casi inconscientemente. Pero el artista moderno pensó que si el arte se resolvía en ese instrumental, tal instrumental o procesos o medios de realización debían ser un fin en sí mismos. Así comprendemos cuánto hubo de inédito y de revolucionario en la afirmación de un Maurice Denis, según la cual "un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie recubierta de colores organizados en un cierto orden"; como comprendemos cuánto hubo de trágicamente nuevo en la afirmación paralela de un Jean Ricardou, al decirnos que la novela es hoy menos "la escritura de una aventura que *la aventura de una escritura*".

Pero, expuesto esto, ¿qué intereses me llevaron a la creación novelística? Lo dije ya o lo sugerí. Partí, en lo que respecta a los temas -eran los temas los que ordenaban todo lo demás-, partí de un interés por la problemática llamada "social". Pero, algún tiempo después, llegué a sentir que tal problemática era descriptiva y limitada, se olvidaba un poco del destino del propio artista y, en cierto modo, se desarrollaba en la superficie de la vida. Más allá, en efecto, de una problemática inmediata y teóricamente al menos resoluble, había toda clase de problemas más amplios y más profundos, y con los cuales el hombre se enfrenta desde el momento que se interrogó a sí mismo. A una temática en cierto modo circunstancial, llegué a preferir así una

más duradera; a un problema inmediato, antepuse un cuestionar que subyacía en él; a una interrogación sobre problemas digamos "prácticos", preferí la confrontación del hombre con su propia condición. Pero sobre todo, y consecuentemente, a una obra basada en la presentación de una realidad sólo "espectacular", objetivada, contaminada un tanto por el puro "relato", sobrepuse la obra reflexiva, dialéctica, verdaderamente problemática; a una obra, en suma, que sólo *informase*, preferí la que se decidiese por la *perturbación*, como vuestro Unamuno. Porque en cierto modo, como la ciencia de otro tiempo (pero no la de hoy, al contrario de lo que pensó Braque), la obra llamada "social" realmente tranquiliza: todo en ella está, en efecto, explicado, clarificado, sólo hay que sacar las consecuencias y obrar de acuerdo; pero la obra que se encara sobre todo con la condición del hombre no da ni sugiere una "solución", mostrando sólo los problemas para revelárnoslos, para inquietarnos con ellos, ampliarnos hasta el máximo límite la interrogación sobre nosotros mismos. Diremos también que la dimensión de la obra "social" es la de la *pregunta*, es decir, de lo que tiene a continuación una respuesta, si es que no parte precisamente de ella; y la dimensión de la obra problemática es sobre todo la de la *interrogación*, es decir, de lo que no tiene respuesta o la tiene sólo en el dominio de lo que Kierkegaard llamó el "salto" y que nosotros diremos que se resuelve en el dominio de la "aparición" y del mito, en el que de pronto se nos ilumina y se condensa en un valor. Como ejemplo trivial diré que interrogarnos sobre lo *qué es* una piedra pertenece al dominio de la *pregunta*; interrogarnos sobre el *por qué* hay piedras en vez de nada pertenece al dominio de la *interrogación*.

Sin embargo, si lo que me importó por último fue la discusión sobre el hombre, yo tenía aún que optar por lo que en él se desarrolla en la zona llamada "sicología" o en la zona "metafísica". De este modo, podremos establecer tres dominios en lo que respecta a la determinación del hombre: el de sus relaciones con la práctica de lo real o social, el de las que lo explican *có*mo es, es decir, el dominio psicológico, y finalmente el de su con

frontación con el *quién* es, es decir, el dominio metafísico. Estas tres zonas estudian, pues, al hombre desde su exterioridad a su interioridad; y en ésta, desde lo que lo determina como individuo hasta lo que lo explica como persona o verdaderamente como ser humano. Y no vamos a preguntarnos una vez más sobre el "para qué" de esa bajada hasta lo fundamental, porque no vamos a someter todavía el arte a una finalidad utilitaria. En el propio dominio científico, ningún verdadero científico se interroga sobre el "para qué" de su investigación, ni aun en relación a un aprovechamiento técnico. Heidegger dijo que preguntas como para qué sirve la metafísica es ya demostrar que se es incapaz de comprender su interés... Diremos así, si insistimos en la pregunta, que la gran finalidad de todo este interés es el de *para uno ser hombre*. Porque ser hombre es interrogarnos y aclararnos hasta el límite de lo posible sobre nuestro propio destino y asumirlo después como aquello que nos ha tocado en suerte.

Confrontando, no obstante, al hombre con su propio destino, no dejé de interrogarme sobre cómo redimirlo, no dejé de preguntarme sobre lo que determina su situación en el mundo de hoy, aunque fuese para descubrir que el signo de tal situación es el signo de la tragedia. Aparte todo eso, sin embargo, hoy me es bien evidente que ese destino trágico no lo resuelve la solución de un problema económico, que era la solución que vislumbraba cuando me preocupaba por el arte "social". Como es obvio, tal problema económico es una obsesión de todos nosotros y sólo encuentra paralelo en el problema de la libertad, que es, a fin de cuentas, un problema antitético, como nos lo demuestra el espectáculo del mundo, al contrario de lo que se imaginó y se postuló hace sesenta años, o se postula todavía hoy por sectario psitacismo. Pero un problema de orden económico pertenece al dominio de la *urgencia*; y un problema específicamente humano pertenece al dominio de la *importancia*. La urgencia tiene que ver con una zona de superficie; la importancia se relaciona con una zona de profundidad. Un problema que se imponga como urgente exige su solución inmediata; pero es obvio que lo que yo tengo que resol-

ver inmediatamente no es necesariamente lo que se refiere a lo más alto o profundo en mí. Los actos habituales de la vida humana, como el comer, el dormir o cualquier otro de la fisiología, son comunes al hombre y al animal; pero, evidentemente, sin olvidar, y asumiendo, por el contrario, lo que pertenece a su naturaleza; es por lo que le separa del animal por lo que el hombre puede reivindicar lo que lo sublima como hombre. Somos quien somos -y es preciso decirlo bien alto- desde las tripas, desde las heces; pero no son las heces y las tripas las que nos distinguen en el mundo.

Pero de este modo he dejado planteada una cuestión, y es la que se refiere a cómo entendí que debía resolver el problema que me afectase, según la lección de un Malraux y Dostoiewski, o según la de un Kafka o un Joyce: las tres fórmulas que indiqué para la solución de una problemática. Porque mientras Malraux, como dije, trae esa problemática, de un modo general, a la superficie de los diálogos, aunque la acción permanezca concordante, Kafka la implanta en el núcleo de la narración y Joyce la transfiere a la propia realización novelística, particularmente a los dominios del espacio/tiempo y hasta de la palabra. Ciertamente que, como en Joyce, el propio núcleo de la narración puede encerrar ya un problema, y así el *Ulises* es ya nuclearmente problemático, ya que implica la degradación de la epopeya a una dimensión de lo vulgar o aun bajo, lo cual nos obliga enseguida a una reflexión sobre la condición del hombre de hoy frente al hombre mítico del pasado. Esto es, además, evidente en el propio título de la obra, ya que no hay en toda ella personaje alguno llamado Ulises. Pero, sin duda, su mayor importancia, aquello que nos obliga más específicamente a reflexionar, viene de lo que se implica en la destrucción de los cuadros novelescos, de lo que eso significa de perturbación para los límites de nuestro vivir y pensar, del encuadramiento que nos ha condicionado el destino. En cuanto a mí se refiere, con ligeras excepciones, si es cierto que intenté dar mis problemas en el propio núcleo de las novelas, ellos viven ampliamente de la confrontación dialogal o de la meditación

de los personajes, extendiéndolos posteriormente al propio proceso novelesco. Descubrimiento del hombre por sí mismo, sugestión de algunos valores, como el del arte, para ordenar su destino, reconocimiento final de un desorden intrínseco del mundo y, en él, del propio arte, con el afianzamiento del reducto final e inabordable de un valor que es el propio hombre en lo que lo define como un "cuerpo"; de todo me he ocupado, multiplicando los procesos llamados técnicos para aclarar eso. Pero el término "técnicos" es ciertamente impropio, ya que todo en arte es arte, todo en arte significa algo; y alterar, por ejemplo, los cuadros del espacio/tiempo es ya de por sí una cuestión fundamental, coordinada con la significación global de una novela. Y no olvidemos, como dije, que encararse con un problema es ya en cierto modo resolverlo, porque los problemas, aun los insolubles, se resuelven por medio de la objetivación y sobre todo por su desgaste.

Y aclarado esto, me gustaría exponer los problemas con que me enfrento para realizar tal novela. Es conveniente, sin embargo, dejar asentado este dato irrecusable: todo cuanto diga lo deducí *a posteriori* de la propia realización. Para conseguir esto, es preciso desdoblarnos en el artista que se procura ser y el crítico que viene después a recordar y analizar lo hecho. Hacer arte es, en cierto modo, como hacer un gesto. Sin embargo, nadie sabe cómo se hace un gesto si no lo ve registrado en una máquina que lo registre. Nadie conoce su voz, excepto si la escucha en un magnetófono. Lo que sé de mí es, pues, muy incompleto e impreciso, mediante el recuerdo de lo que hice y la lectura ya independiente y despreocupada de lo que escribí. Un autor es así la persona menos indicada para hablar de sí mismo, corriendo el riesgo subsiguiente de llegar a ser desmentido por cualquier analizador más atento y experto.

De este modo, compruebo que se me plantean tres cuestiones en el acto de escribir: el problema a establecer, la distribución de la materia y el llamado "estilo". Individualizar estos tres aspectos es desde luego artificial. Porque ellos están

relacionados entre sí, porque se van autoaclarando en el acto de la escritura y porque, exceptuando el tema general (a veces modificado en el curso de la realización), es con esa misma escritura con la que ellos se determinan o comienzan de hecho a existir. Es imposible así prepararse para una novela como para una escritura comercial, una programación política o incluso para una batalla. Una novela se hace haciéndola y es normalmente el propio autor el primero en sorprenderse con el resultado a que llega. De todos modos, y más o menos nebulosamente, es el tema, o mejor el problema (pues el tema es, al fin y al cabo, lo que ya se realizó), vivido normalmente como una obsesión, el que se constituye en punto de partida, resorte propulsor, motivo que impele a la realización novelística. Si ese motivo es visible en la inmediata realidad, el trabajo se facilita y el impulso es ciertamente más fuerte. Pero puede ser invisible a una mirada inmediata y entonces hay que reinventarlo, reintegrarlo en esa misma realidad (si la novela es en cierto modo "realista"), o construirlo en lo imaginario u onírico (si lo efectuamos de un modo "irrealizante"). Por otra parte, todo el apoyo en la realidad (historia, ambiente, personajes), por más que esa realidad se transfigure -como siempre se transfigura en el arte-, proporcionando a la obra una gran ayuda, por dispensar un trabajo más de imaginación, le da aún una seguridad para su coherencia, multiplicidad de soportes o motivos secundarios que han de sostener la estructura general. Pero es evidente que a medida que una novela se hace compleja y apela más a una problemática de tipo reflexivo o de excepcionalidad, más difícil se hace que lo real inmediato ofrezca al novelista ejemplos utilizables.

Pero después de fijado el tema para una novela, hay que construir una historia en que él se manifieste, sea una historia plausible en la realidad, admisible en la realidad, o una historia "inverosímil" dentro de esa misma realidad. Pongo "inverosímil" entre comillas, porque la verosimilitud de una obra de arte no tiene nada que ver con su correspondencia con la realidad, la posibilidad de haber acontecido, porque sólo tiene que

ver con la coherencia interna de sus elementos, más o menos adecuada al género en que se inserta. ¿Cómo decidir, por ejemplo, sobre la "verosimilitud" de una música o de una... catedral? Así, una historia irreal puede ser más coherente, es decir, más "verosímil" que otra que pretende ser realista, y es por eso por lo que decimos que la vida es muchas veces "inverosímil". Lo es, en efecto, en la medida en que, cuando en una obra de arte que proponemos como realista, toda excepción, todo acontecimiento anormal, aunque sucedido en la vida real, lo juzgamos "inverosímil" precisamente por sustraerse a la coherencia interna de lo que, por el contexto, proponemos como posible en la vida real. La verdad de una obra de arte está relacionada con ella misma y no con lo que tratemos de confrontarla.

La construcción de la historia, sin embargo, comprende la distribución de los papeles entre los personajes, determinados por una idea o sentimiento dominantes y colaborando naturalmente en la economía del conjunto. Sabemos bien que en la propuesta de la llamada "nueva novela", el personaje fue vaciado de su contenido, despojado de densidad, casi rebajado a las dimensiones de una figura de naípe. Corresponde esto a la destitución *de hecho* y *de derecho* del individuo moderno: de hecho, por la forma totalitaria que determina las relaciones del hombre de hoy, principalmente a través de los medios de comunicación; de derecho, por la feroz y drástica neutralización por medio del psicoanálisis y la lingüística de la confirmación de una personalidad. Y recordemos aún que la complejidad y profundidad de un personaje en un Dostoiewski (que un Nietzsche, como en Stendhal, tanto exaltaba) fueron justamente el motivo para que un Blanchot recusase la "sicología" por lo que había en ella de arbitrario o caprichoso. Esto se inserta, pues, en una problemática más amplia de la que me ocupé ya en otro lugar y de la que no voy a ocuparme aquí. Sin embargo, diré todavía, y sumariamente, que a mi juicio esto tendrá que ver con el dato fundamental de la disgregación moderna, no extensiva sólo a una "clase", como ciertos teóricos pretenden, sino verdaderamente al mundo entero. En cuanto a mí, y por motivos que se re-

fieren a una eficacia que pretendo, el personaje se me define en términos que van desde su aspecto físico a las ideas que se corporifican y que han de funcionar en el conjunto del libro. Si hay algún aspecto que menos me interese, pero que es siempre inevitable, es ciertamente el "sicológico". Pero esto porque, sobre todo, la "sicología" observa al individuo y no al hombre que hay en su interior. Y es del hombre de lo que deseo ocuparme sobre todo lo demás.

Pero hay que distribuir la historia del libro, es decir, planificarla, elegir una forma para su presentación. Y de momento se nos ofrecen dos soluciones: la que expone la historia de un modo lineal y que se juzgó inevitable por perdurar a través de los siglos, dada su lógica interna del antecedente/consiguiente; y otra que se relaciona con Joyce, pero que se intensifica con la "nueva novela" y quizá con el cine, y que consiste en una obra de taracea a base de entrecruzamientos de series temporales y espaciales. No voy a "demostrar" aquí la verdad de una y otra, a insistir en lo que hay de lógico en el uso de ésta o de aquélla. Ciertamente que la construcción lineal podrá justificarse por la lógica del discurso que se desarrolla naturalmente con principio, medio y fin; como la construcción taraceada o entrecruzada se justificará por los saltos de la memoria, que nunca recuerda nada con tal secuencia lineal, sino con interrupciones, retornos, anticipaciones sobre lo que se está recordando. Y no voy a justificar ninguna de ellas, porque la única justificación en las innovaciones de una obra de arte es la creación, la originalidad frente al "desgaste" y la oscura coherencia con nosotros mismos y la vida. Y si esto es así con relación al tiempo, lo es también con relación al espacio; porque los saltos o interrupciones en una serie temporal implican necesariamente lo mismo con referencia al espacio en que tales series suceden. ¿Podremos decir que ocurre lo mismo con la escritura? Porque forzar los límites de los cuadros convencionales llevará lógicamente a que eso se extienda al discurso, de la palabra a la propia sintaxis. Pero tal problema nos llevaría muy lejos. Indicaré sólo que la interrogación se basa hoy en lo

fundamental de los propios medios de interrogar. Vuestro Ortega y Gasset dijo, a propósito de Kant, que había detenido todo el movimiento filosófico al preguntar cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*. En nuestro tiempo, a través de un Russel, un Wittgenstein y sobre todo de un Derrida, se interrogó al propio Kant con la implícita pregunta: ¿y cómo es posible llegar a plantear esa cuestión? Hasta hoy, la "palabra" fue el medio visible o transparente con que planteábamos nuestros problemas; hoy la atención se dirige hacia ese propio medio a fin de inquirir sobre su validez. Comprendemos así los juegos verbales de un Joyce y cómo se implica ahí nuestra gran cuestión. Hasta hoy hacíamos inconscientemente los gestos con que nos explicábamos; hoy, la atención se dirige *hacia el propio gesto en sí*. No voy a detenerme en esto; pero diré que si hoy nos interrogamos tanto sobre la "palabra" es porque en el fondo no tenemos verdaderamente nada que decir... Recuerdo una historia del budismo Zen: un día un sapo se encontró con un ciempiés y le preguntó: ¿Cómo te arreglas para mover tanta pata? Y el ciempiés, que nunca había pensado en eso, comenzó a pensar. Y a consecuencia de pensar en la cuestión, enredó unas patas con otras y no consiguió moverse... Es fácil entender así lo que ocurriría si se forzasen los límites de la propia sintaxis de la lengua: su lógica sufrirá la radical controversia de todo. Por mi parte, ya que de mí tengo que hablar, diré que el ideal de una escritura renovada sería aquella que, como vuestro Picasso, destruyese la imagen convencional de la realidad y consiguiese, sin embargo, que esa realidad quedase aún *parecida*...

Pero aquí nos enfrentamos con un aspecto al que solemos denominar "estilo". A veces, me dicen que soy un "estilista". Supongo que tal observación podría no ser particularmente lisonjera. Con todo, no debemos entender por estilo sólo lo que ocurre en el terreno de la escritura, sino lo que se refiere a toda una obra. Es evidente, en efecto, que los personajes de un Dostoiewski no se confunden con los de un Tolstoi o los de un Flaubert; y que este simple hecho tiene que entrar en lo que entendemos por estilo de Dostoiewski, es decir, por lo que lo caracteriza e indi

vidualiza. Y lo que decimos de los personajes podríamos decirlo de las "historias". Pero por "estilo" entendemos normalmente lo que específicamente se refiere a la escritura. Ahora bien, justo ahí se confunden vulgarmente dos valores o se confunde vulgarmente lo que provoca dos efectos diversos. Proust dijo en algún lugar que hay dos tipos de escritores que escriben mal: lo que escriben realmente mal y los que escriben excesivamente bien. Y aquí, supongo, radica lo que pretendo explicar. Porque hay también dos formas de escribir "bien": la de los que *escriben* bien (que son para Proust también malos escritores) y los que *sienten* bien y lo saben expresar. Los primeros luchan sólo con palabras que pegan al texto desde fuera; los segundos luchan con un sentir específico y original, arrancando de dentro las palabras necesarias para expresarlo. Para los primeros, las palabras tienen un brillo artificial en sí mismas, su valor no va más allá de ellas, se cierran como mñadas en sí mismas sin trasvasarse inmersamente en otras; para lo segundos, los que sienten bien, las palabras son la representación de un sentir original, su cualidad viene de su necesidad, su convivencia con las demás palabras es una convivencia de raíces, su razón de ser no es la del embellecimiento, sino la de su efectividad. No voy a reanudar la debatida cuestión según la cual una idea o sentimiento que se tenga es *en* la palabra donde existe y no *antes* de ella: la verdad es que, delante de una montaña o de una puesta de sol, los sentimientos confusos que me invaden preceden realmente a la palabra que los exprese. Afir-mar, por tanto, que el sentir bien condiciona el escribir bien, tiene evidentemente sentido. Aunque, como es obvio, si la condición es necesaria, no es suficiente.

¿Cómo se me plantea el problema? Ante todo, evidentemente, está el desencadenamiento de la emoción frente a lo real o imaginario, debiendo notarse que aquello que mejor se ve es lo que ya no se ve: la presencia de lo real es normalmente confusa, su esencialidad sólo se revela en la ausencia. Pero no siempre nos afecta tal emoción sea ante lo que sea. Porque, como los místicos, no siempre estamos en "estado de gracia", sino en estado de insen

sibilidad. Después, sin duda espontáneamente, lo que de hecho me preocupa es anular lo más posible la distancia entre mi y el motivo de emoción estética; y es a eso a lo que con seguridad obedece mi uso casi sistemático de la primera persona como foco narrativo. No me agrada, pues, que los motivos de la narración se desprendan de mí, de mi presencia en ellos, que yo los vea con una mirada objetiva; como implícitamente me seduce sorprender la vida y el mundo (personas, ideas, ambientes) en el exacto instante de su aparición, en el momento en que se revelan en su intensidad de ser y fijarlas ahí para que se revelen también ahí al lector.

Naturalmente, y como dije, todo esto me escapa a una atención consciente. Es volviendo a mí y observando ciertos efectos como "crítico", es oyendo las observaciones de algunos lectores, es analizando en antiguas obras mías la busca de ciertos resultados, es así como yo determino mi propósito de conseguirlos. Pero convergentemente (y no porque partiese de ahí) pienso hoy que la Fenomenología, en otro tiempo muy en el centro de mis intereses, habrá no digo que contribuido a mis tentativas, pero sí legitimado o dado un cierto fundamento. Cierto que se ha ligado la Fenomenología a pesquisas de signo opuesto, principalmente las de la "nueva novela" en su fase objetivista u objetual. En ese caso y en otros, en efecto, encontramos el mismo propósito de descriptivismo, observación fría de lo que caracteriza a los objetos en su independencia exterior. Pero según el principio de "intencionalidad", que dice que tener conciencia es tener conciencia de algo, como tener un sentimiento es referirlo a algo, creo que la íntima unión del pensamiento y de lo pensado, del yo y del objeto, toca en cierto modo a mi propósito de no distanciarme de nada a que me refiera, favorece teóricamente ese deseo de fijar en su intensa fragancia aquello que me emocionó. En este sentido, mi esfuerzo, ante el impacto emotivo, es ir tanteando las palabras, buscar en ellas el camino y la concreción de lo que se me presenta en un profundo desorden: buscar en ellas la salida a lo que en mí intenta manifestarse. Porque pienso realmente que aquello que pensamos y sobre todo sentimos no pasa bien *por las* palabras, pero sí a

*través* de ellas. Como un río que sortea los obstáculos encontrados y va dibujando a través de ellos su curso, los motivos que me presionan sorteando las palabras que los han de dejar pasar y dibujan el tortuoso camino del discurso. Así a veces se me censura mi "experimentalismo", la inestabilidad aparente de un curso previsto por su uniforme permanencia. En realidad, lo que ocurre es que la tentativa de expresarme me lleva a lo que parece un experimento. ¡Felices quizá quienes pronto y de una vez encontraron su camino, su método, su eficacia! Felices, quizá. Porque, aparte de que me parece sospechoso ese reposo en el hallazgo, aparte de que eso es una invitación al autoplagio, la verdad es que en el esfuerzo de encontrar lo que no encontré en lo encontrado, en el esfuerzo de hacerlo aparecer como por primera vez, en el deseo de captar la profunda verdad de lo que quiero decir, procuro otros caminos todavía no experimentados y ahí me condeno ante el juicio de los demás. Pero porque un hombre no puede reinventarse enteramente, porque lo que él es profundamente tiene que revelarse en todas las circunstancias, una mirada atenta a lo que somos tiene que darnos idénticos, como en realidad somos. Sin embargo, justo ahí en lo que somos inexorablemente, yo debía explicar lo que en mí no son los otros, lo que es en mí finalmente mío, lo que en mí es original. Porque hablé siempre de los otros como puntos de referencia para lo que realicé. Determinar, sin embargo, aquello en que yo no soy los otros es cuestión que obviamente excede a mis límites. Porque estoy en mí y de mí no puedo salir. No es un problema de protocolaria "modestia": es de hecho un problema de imposibilidad. Vuestro Julián Marías, a propósito del discipulado de Ortega, dice que "el único modo de hacer *lo mismo* que nuestros antecesores, es hacer *otra cosa*"...

Me queda por hablaros del destino de la novela, de lo que le espera. Porque, en fin, según el consenso unánime o casi unánime (y aquí me incluyo), la novela, como género específico, está condenada, y es justamente un novelista convencido de esto quien viene a hablaros de sí mismo. Ante todo y por primera vez, como dije, se plantea hoy sin rodeos la hipótesis de la muerte

del arte. Pero, como dije también, no me imagino al hombre sin arte por la razón fundamental de que no me imagino al hombre no humano. Pero admitir esto no está en contradicción con admitir la muerte de una forma artística. Es cierto que la novela posee muchos recursos, es una especie de suma de todas las formas literarias. Pero, aparte de que, según la célebre profecía de McLuhan, la civilización de Gutenberg está en el fin, es decir, el fin de la escritura en favor de la civilización audiovisual, aparte de que la muerte de un género literario no es una fatalidad como, por ejemplo, muestra la historia con respecto a la muerte del poema épico, pienso que, de permanecer viva, la novela se transformará de tal modo, que lo que quede de ella -la prosa poética o un cierto tipo de ensayo- sólo ya por obstinación se llamará "novela". Yo mismo he cultivado ese tipo de ensayo -emotivo y de creación, es decir, no sólo informativo o neutral- y en él he intentado así una contaminación de lo que es ensayístico y novelesco. Pero a ese ensayo le llamo eso mismo, y no novela. Sobre la muerte de la novela, o la muerte de lo que sea, cualquier otra opinión es simultáneamente fácil y difícil. Fácil, porque la responsabilidad sólo se decidirá en el futuro, es decir, cuando el profeta esté olvidado o muerto; difícil, porque naturalmente, y como se dice entre nosotros, "el futuro pertenece a Dios", se nos escapa por tanto a un juicio seguro. Pero no deja de impresionar la casi unanimidad de opiniones a tal respecto; y si, como se dice también entre nosotros, "la voz del pueblo es la voz de Dios", en el conjunto de los responsables resonará quizá la voz divina... Sería largo -y lo repito una vez más- dilucidar aquí las razones que llevan a tal conclusión. Sin duda, ya en 1914, en las *Meditaciones del Quijote*, vuestro Ortega profetizaba el fin de la novela por falta de "temas", mientras surgía un Proust (de quien habla mal por no tener "esqueleto" interno), y surge Joyce y Kafka. Pero, aparte de que podemos preguntarnos si estos y otros autores miran de hecho hacia el futuro o liquidan un pasado, aparte de que la novela se liga a un tipo de sociedad individualista que de hecho y de derecho se rechaza hoy, aparte de que la representación de lo real se traslada de la escritura a la imagen, aparte

de que la ley del "desgaste" es válida también aquí, creo que el convertirse la novela en novela de la novela, la pérdida de la ingenuidad en la espontánea realización artística, el cambio de la realización de la novela en un frío experimentalismo, su degradación en residuos, fragmentos o escorias, la propia afirmación de algunos novelistas de que la calificación de "novela" a sus obras es sólo una "ironía", creo, repito, que todo eso es la señal de que nos aproximamos a un límite. Esto para no recordar de nuevo la competencia que le hace el cine y los folletines de la TV, es decir, lo que utiliza los medios audiovisuales. Notemos también que durante largo tiempo la novela fue mirada como un género menor; y si llegó a adquirir una buena reputación, no por eso un Valéry dejó de menospreciarla en la célebre declaración a Apollinaire de que jamás soportaría una obra en que se dijesen cosas como "la marquesa salió a las cinco". Si, por un lado, eso significaba la necesidad de depurar o refinar la novela, significaba, por otro, que ese refinamiento la apartaba de lo que le era peculiar. Nada nos prueba, sin embargo, que un genio inesperado no venga a reponerla en la dignidad que fue suya. Porque ella tiene, en verdad, enormes recursos para eso.

Ahora bien, más grave que este problema, creo que es el del destino de todas las formas de arte -de la música a la pintura, de la poesía al teatro-, para no extender la reflexión a otros dominios de la cultura como la filosofía. Más importante que eso es la amenaza que pesa sobre toda la cultura como de siempre se nos impuso. Llegados a un límite de civilización de dos mil años, sabiendo como sabemos que una cultura se ordenó siempre en torno a un valor, aunque fuese un antivalor, es decir, un valor combatido, en el umbral del hecho nuevo de una civilización agnóstica (según un Jaspers o un Malraux), llegados a un punto en que todo es discutido, según el esquema de un Blanchot, desde Dios al yo, al sujeto, a la verdad, al uno, al propio libro, hasta un punto en que, diré aún, una ordenación cualquiera de la vida se reveló sin significado o valor que se impusiesen, llegados aquí, ¿qué interés podrá tener una pregunta sobre el destino de

la novela? En el complejo y confuso albor de una era nueva, lo que nos debe hacer reflexionar profundamente no es de ningún modo el destino de la novela, sino simplemente y radicalmente el destino del hombre. Tengamos al menos la certeza de que ese hombre es el último valor irrecusable. Incluso porque justamente fue y es en función de él como existieron siempre todos los valores.





FUNDACION JUAN MARCH  
SERIE UNIVERSITARIA

**Títulos Publicados:**

- 1.— *Semántica del lenguaje religioso / A. Fierro*  
(Teología. España, 1973)
- 2.— *Calculador en una operación de rectificación discontinua/A. Mulet*  
(Química. Extranjero, 1974)
- 3.— *Skarns en el batolito de Santa Olalla/F. Velasco*  
(Geología. España, 1974)
- 4.— *Combustión de compuestos oxigenados/J.M. Santiuste*  
(Química. España, 1974)
- 5.— *Películas ferromagnéticas a baja temperatura/José Luis Vicent López*  
(Física. España, 1974)
- 6.— *Flujo inestable de los polímeros fundidos/José Alemán Vega*  
(Ingeniería. Extranjero, 1975)
- 7.— *Mantenimiento del hígado dador in vitro en cirugía experimental*  
José Antonio Salva Lacombe (Medicina, Farmacia y Veterinaria. España, 1973)
- 8.— *Estructuras algebraicas de los sistemas lógicos deductivos/José Plá Carrera*  
(Matemáticas. España, 1974)
- 9.— *El fenómeno de inercia en la renovación de la estructura urbana.*  
Francisco Fernández-Longoria Pinazo (Urbanización del Plan Europa 2.000  
a través de la Fundación Europea de la Cultura)
- 10.— *El teatro español en Francia (1935-1973) / F. Torres Monreal*  
(Literatura y Filología. Extranjero, 1971)
- 11.— *Simulación electrónica del aparato vestibular/J.M. Drake Moyano*  
(Métodos Físicos aplicados a la Biología. España, 1974)
- 12.— *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI.*  
Federico Francisco Curto Herrero (Literatura y Filología. España, 1972)
- 13.— *Estudio geomorfológico del Macizo Central de Gredos*  
M. Paloma Fernández García (Geología. España, 1975)
- 14.— *La obra gramatical de Abraham Ibn c Ezra/Carlos del Valle Rodríguez*  
(Literatura y Filología. Extranjero, 1970)

- 15.— *Evaluación de Proyectos de Inversión en una Empresa de producción y distribución de Energía Eléctrica.*  
Felipe Ruíz López (Ingeniería. Extranjero, 1974)
- 16.— *El significado teórico de los términos descriptivos/Carlos Solís Santos*  
(Filosofía. España, 1973)
- 17.— *Encaje de los modelos econométricos en el enfoque objetivos-instrumentos relativos de política económica./ Gumersindo Ruíz Bravo*  
(Sociología. España, 1971)
- 18.— *La imaginación natural (estudio sobre la literatura fantástica norteamericana).* / Pedro García Montalvo  
(Literatura y Filología. Extranjero, 1974)
- 19.— *Estudio sobre la hormona Natriurética.* / Andrés Purroy Unanua  
(Medicina, Farmacia y Veterinaria. Extranjero, 1973)
- 20.— *Análisis farmacológico de las acciones miocárdicas de bloqueantes Beta-Adrenérgicos./ José Salvador Serrano Molina*  
(Medicina, Farmacia y Veterinaria. España, 1970)
- 21.— *El hombre y el diseño industrial./Miguel Durán-Lóriga*  
(Artes Plásticas. España, 1974)
- 22.— *Algunos tópicos sobre teoría de la información./ Antonio Pascual Acosta*  
(Matemáticas. España, 1975)
- 23.— *Un modelo simple estático. Aplicación a Santiago de Chile*  
Manuel Bastarache Alfaro (Arquitectura y Urbanismo. Extranjero, 1973)
- 24.— *Moderna teoría de control: método adaptativo-predictivo*  
*Teoría y realizaciones.* /Juan Manuel Martín Sánchez  
(Ingeniería. España, 1973)
- 25.— *Neurobiología (I Semana de Biología. Conferencias-coloquio sobre Investigaciones biológicas 1977)*
- 26.— *Genética (I Semana de Biología. Conferencias-coloquio sobre Investigaciones biológicas 1977)*
- 27.— *Genética (I Semana de Biología. Conferencias-coloquio sobre Investigaciones biológicas 1977)*
- 28.— *Investigación y desarrollo de un analizador diferencial digital (A.D.D.) para control en tiempo real.* /Vicente Zugasti Arbizu  
(Física. España, 1975)
- 29.— *Transferencia de carga en aleaciones binarias./ Julio A. Alonso*  
(Física. Extranjero, 1975)
- 30.— *Estabilidad de osciladores no sinusoidales en el rango de microondas.* / José Luis Sebastian Franco.  
(Física. Extranjero, 1974)

31. — *Estudio de los transistores FET de microondas en puerta común.* Juan Zapata Ferrer. (Ingeniería. Extranjero, 1975).
32. — *Estudio sobre la moral de Epicuro y el Aristóteles esotérico.* / Eduardo Acosta Mendez (Filosofía. España, 1973)
33. — *Las Bauxitas Españolas como mena de aluminio.* / Salvador Ordoñez Delgado (Geología. España, 1975).
34. — *Los grupos profesionales en la prestación de trabajo: obrero y empleados.* / Federico Durán López (Derecho. España, 1975)
35. — *Obtención de Series aneuploides (monosómicas y ditelosómicas) en variedades españolas de trigo común.* / Nicolás Jouve de la Barreda. (Ciencias Agrarias. España, 1975).
36. — *Efectos dinámicos aleatorios en túneles y obras subterráneas.* / Enrique Alarcón Alvarez. (Ingeniería. España, 1975).
37. — *Lenguaje en periodismo escrito.* / Fernando Lázaro Carreter, Luis Michelena Elissalt, Robert Escarpit, Eugenio de Bustos, Víctor de la Serna, Emilio Alarcos Llorach y Juan Luis Cebrián. (Seminario organizado por la Fundación Juan March los días 30 y 31 de mayo de 1977).
38. — *Factores que influyen en el espigado de la remolacha azucarera, Beta vulgaris L.* / José Manuel Lasa Dolhagaray y Antonio Silván López. (Ciencias Agrarias. España, 1974).
39. — *Compacidad numerable y pseudocompacidad del producto de dos espacios topológicos. Productos finitos de espacios con topologías proyectivas de funciones reales.* / José Luis Blasco Olcina (Matemáticas. España, 1975).
40. — *Estructuras de la épica latina.* / M<sup>a</sup>. del Dulce Nombre Estefanía Alvarez. (Literatura y Filología, España, 1971).
41. — *Comunicación por fibras ópticas.* / Francisco Sandoval Hernandez (Ingeniería. España, 1975).
42. — *Representación tridimensional de texturas en chapas metálicas del sistema cúbico.* / José Antonio Pero-Sanz Elorz (Ingeniería. España, 1974).
43. — *Virus de insectos: Multiplicación, aislamiento y bioensayo de baculovirus.* / Cándido Santiago-Alvarez. (Ciencias Agrarias. Extranjero, 1976).
44. — *Estudio de mutantes de saccharamyces cerevisiae alterados en la biosíntesis de proteínas.* / Lucas Sanchez Rodriguez. (Biología. España, 1976).

45. – *Sistema automático para la exploración del campo visual.* José Ignacio Acha Catalina (Medicina, Farmacia y Veterinaria. España, 1975).
46. – *Propiedades físicas de las variedades de tomate para recolección mecánica/* Margarita Ruiz Altisent (Ciencias Agrarias. España 1975).
47. – *El uso del ácido salicílico para la medida del p<sup>H</sup> intracelular en las células de Ehrlich y en escherichia coli/* Francisco Javier García-Sancho Martín. (Medicina, Farmacia y Veterinaria. Extranjero, 1974).
48. – *Relación entre iones calcio, fármacos ionóforos y liberación de noradrenalina en la neurona adrenérgica periférica./* Antonio García García. (Medicina, Farmacia y Veterinaria. España, 1975).
49. – *Introducción a los espacios métricos generalizados.* Enrique Trillas y Claudi Alsina. (Matemáticas. España, 1974).
50. – *Síntesis de antibióticos aminoglicosídicos modificados./* Enrique Pando Ramos (Química, España, 1975).
51. – *Utilización óptima de las diferencias genéticas entre razas en la mejora./* Fernando Orozco y Carlos López-Fanjul (Biología Genética. España, 1973).
52. – *Mecanismos neurales de adaptación visual a nivel de la capa plexiforme externa de la retina./* Antonio Gallego Fernández (Biología Neurobiología. España, 1975).
53. – *Compendio de la salud humana de Johannes de Ketham./* M<sup>a</sup>. Teresa Herrera Hernández. (Literatura y Filología. España 1976).
54. – *Breve introducción a la historia del Señorío de Buitrago./* Rafael Flaquer Montequi. (Filosofía y Letras. España, 1975).
55. – *Una contribución al estudio de las teorías de cohomología generalizadas./* Manuel Castellet Solanas. (Matemáticas. Extranjero, 1974).
56. – *Fructosa 1,6 Bisfosfatasa de hígado de conejo: modificación por proteasas lisosomales./* Pedro Sánchez Lazo. (Medicina, Farmacia y Veterinaria. Extranjero, 1975).
57. – *Estudios sobre la expresión genética de virus animales./* Luis Carrasco Llamas. (Medicina, Farmacia y Veterinaria. Extranjero, 1975).
58. – *Crecimiento, eficacia biológica y variabilidad genética en poblaciones de dípteros./* Juan M. Serradilla Manrique. (Ciencias Agrarias. Extranjero, 1974).

59. — *Efectos magneto-ópticos de simetría par en metales ferromagnéticas.* /Carmen Nieves Alfonso Rodríguez. (Física. España, 1975).
60. — *El sistema de Servet.* /Angel Alcalá Gálvez. (Filosofía. España, 1974).



